

**К 80-летию Московского государственного университета
печати им. Ивана Федорова**

The Ministry of Education and Science of the Russian Federation
Moscow State University of Printing Arts
The Department of Russian Linguistics and Stylistics

The Russian Academy of Sciences
V.V. Vinogradov Institute of Russian Language

POETICS and PHONOSTYLISTICS **Osip Brik: In memoriam**

Volume 1

Papers of the 1st Osip Brik International Colloquium
held at the Moscow State University of Printing Arts
February 10–12, 2010.

Moscow
2010

Министерство образования и науки Российской Федерации
Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова
Кафедра русского языка и стилистики

Российская академия наук
Институт русского языка им. В.В. Виноградова

ПОЭТИКА и ФОНОСТИЛИСТИКА **Бриковский сборник**

Выпуск 1

Материалы международной научной конференции
«I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилика»
Московский государственный университет печати
Москва, 10–12 февраля 2010 года

Москва
2010

УДК 80
ББК 83
П67

Рецензенты:
член-корреспондент РАН **Т.М. Николаева** (Институт славяноведения РАН, Москва);
профессор emeritus **Дж. Бейли** (Висконсинский университет, США)

Редакционная коллегия:
Т.В. Маркелова (председатель), **Х. Баран**, **А.В. Валуженич**, **Г.В. Векшин**,
С.И. Гиндин, **А.Н. Лаврентьев**, **А.А. Мельниченко** (редактор), **Ю.Б. Орлицкий**,
А.Е. Парнис, **Т.В. Скулачева**

Ответственный редактор:
Г.В. Векшин

П67 Поэтика и фоностистика: Бриковский сборник. Выпуск 1 : Материалы международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика» (Московский государственный университет печати, Москва, 10–12 февраля 2010 года) / отв. ред. Г.В. Векшин. – М.: МГУП, 2010. – 620 с., ил.

ISBN 978-5-8122-1098-4

Сборник научных трудов международной научной конференции «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика» посвящен проблемам лингвистики стиха, фоностистики, языку масс-медиа, теории и истории русского конструктивизма, творческому наследию О.М. Брика – филолога и деятеля культуры XX в., одного из основателей ОПОЯЗа, оказавшего значительное влияние на развитие теории стиха, писателя и публициста, идеолога конструктивизма.

В сборник вошли статьи и материалы докладов ученых из 10 стран, публикации статей О.М. Брика, воспоминания, а также впервые публикуемые материалы фотоархивов.

Книга предназначена для лингвистов, литературоведов, искусствоведов, любителей русской словесности и истории русской культуры XX в.

УДК 80
ББК 83

ISBN 978-5-8122-1098-4

© Авторы, 2010
© Е.А. Подтуркина, Е.Т. Рассказова, оформление, 2010
© Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

О ПЕРВЫХ БРИКОВСКИХ ЧТЕНИЯХ (вместо предисловия)	10
РИТМ И ГРАММАТИКА СТИХА	13
Зубкова Л.Г. В поисках языковых основ поэтического ритма: ритмообразующий потенциал морфемного строения частей речи	15
Скулачева Т.В., Буякова М.В. Сочинение и подчинение внутри стихотворной строки и между строками	22
Тверьянович К.Ю. Ритмико-синтаксические клише в композиции лирического стихотворения	28
Преображенский С.Ю. Протопредложение и протословосочетание в русском стихе: парадоксы двусловных клише	35
Пильщиков И.А., Старостин А.С. Автоматическое распознавание стихотворных размеров: теория и практика	41
Ляпин С.Е. Местоимение в стихе Пушкина: синтаксис – ритм – поэтика (преимущественно на материале моносиллабов)	50
Кулева А.С. Усеченные прилагательные в позиции рифмы в поэзии футуристов	55
Зубова Л.В. Фонетика грамматики в современной поэзии (ритм, рифма и формы слова)	60
Иткин И.Б. Игры с ритмом и смыслом в поэзии В.В. Маяковского и А.А. Ахматовой	68
Монина Т.С. Синтаксический аспект фоносемантики (на материале поэзии М. Цветаевой)	72
Дзюбенко М.А. О семантике межстрофических переносов (пауз-пробелов)	79
Андреев В.С. Вариативность синтаксических параметров в лирике Г. У. Лонгфелло	84

Шаронов И.А. Вводные употребления междометий и звукоподражательных слов в художественных текстах	90
Козьмин А.В. Закрывающие композиционные элементы в полинезийских поэтических традициях	96
Байич, Р.С. Слова-повторы в богослужебных текстах (на материале Акафиста Св. Иустину Челийскому)	98
Гриневич А.А. Ритм в обрядовом искусстве хантов	105

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И МЕТОДЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ 111

Златоустова Л.В. Лесенка Маяковского	113
Успенский Ф.Б. «Кашеев кот» Осипа Мандельштама в эпистолярном контексте	118
Илюшин А.А. Звуковые повторы в русском стихе . (на материале современной анонимной поэзии)	126
Векшин Г.В. Взгляды О.М. Брика на звуковую повтор и фоносиллабика стихотворного текста	129
Двинятин Ф.Н. Омосиллабические серии в русской поэтической традиции	153
Винарская Е.Н. Врожденные просодические средства и приобретенные речевые просодемы	163
Чаркич, М.Ж. О терминологических наименованиях рифмы	169
Петрова А.А. Контактная рифма как прием: народный стих, городская реклама и ростовский рэп	179
Шестакова Л.Л. Рифма как отдельный параметр в словаре поэтического языка	190
Баевский В.С., Павлова Л.В., Романова И.В., Самойлова Т.А. Закон змеи	193
Орлицкий Ю.Б. Безвокальные стихи в русской поэзии XX–XXI веков	198
Чудасов И.В. Моновокализм в русской поэзии	211
Северская О.И. Этимологизирующая паронимическая аттракция и поэтическая квазиморфемика	216
Кукушкина Е.Ю. О работах Н.А. Кожевниковой в области лингвистики стиха	224
Федотов О.И. О звуковой организации русских заговоров	231
Спендель, Дж. Каролина Павлова: мост между русской и немецкой культурами	240

Фатеева Н.А. Звуковое начало поэзии и прозы Б. Пастернака	249
Гик А.В. Семантика звуковой организации стихов М. Кузмина	257
Шатова И.Н. К анаграмматической технике М. Кузмина	263
Степанов А.Г. Звук и смысл в поэзии М. Цветаевой (замечания к проблеме)	271
Войтехович Р.С. Имя адресата в поэзии М. Цветаевой	277
Щепакова Т.А. Звуковая метафора в поэзии А. Вознесенского	285

ЭСТЕТИКА В СВЕТЕ ПРАГМАТИКИ И РЕЧЕВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МАСС-МЕДИА..... 289

Долинин К.А. Свойства вербального текста и порождение текста жизни (Подгот. текста и публ. И.В. Шенько)	291
О Константине Аркадьевиче Долиnine. Послесловие	297
Карасик В.И. Прагматическая рубрикация общения	299
Пирогова Ю.К. Принцип серийности в рекламе, масс-медиа и графическом дизайне	305
Черванёва В.А. Варьирующий повтор как прием создания рекламного текста	315
Паршин П.Б. Личностные характеристики как элементы семиотической системы и возможности ее описания: лица и голоса в рекламе (к постановке проблемы)	323
Маркелова Т.В. Интонационный контур высказываний с семантикой оценки	331
Шамина Е.А. Звуковая форма организующих элементов текста (на материале социопсихологического трактата Л. Питера и Р. Халла «Принцип Питера»)	336
Тернова Т.А. Социокультурный аспект личностной маргинальности в трактовке О. Брика	339
Дементьева М.К. Концепт модернизации в статье Д. Медведева «Россия, вперед!»	346
Савельева А.А. Фразеологизмы с компонентом «медведь» в языковом пространстве СМИ	354
Белова Н.Н. Прагматический потенциал имени прилагательного в языке СМИ	358
Шкварцова Т.В. Медийный текст как область пересечения языкового сознания автора и адресата	364

Ван дер Дуйн, М. Феномен телесериала: персонажи в поисках производительной теории драмы	371
Векшина А.Г. Топос газеты в риторике героев Достоевского	377

РУССКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ И ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ О.М. БРИКА 383

Валюженич А.В. Развитие и перспективы бриковедения	385
Иньшакова Е.Ю. Осип Брик – генератор идей (по материалам фондов Государственного музея В.В. Маяковского)	390
Познер, В. Осип Брик и Виктор Шкловский в кинематографе 1920-х: критика, практика, теория	394
Хенниг, А. «Как мы работаем над киносценарием»: взгляды О. Брика в контексте кинодраматургии 1930-х годов	402
Антипова Г.А. Проблема кинообраза в искусстве Лефа	407
Левченко Я.С. Повтор и кольцо как фигуры раннего звукового кино	417
Фоменко А.Н. О документальном эпосе	425
Курчанова Н.В. «Полуслепой» Брик: редукция изобразительности в конструктивизме	435
Лаврентьев А.Н. Осип Брик и фотография	443
Пронин В.А. Александр Родченко на Левом фронте искусств	447
Кириллов В.В. Осип Брик и свободные государственные художественные мастерские	456
Парнис А.Е. Василий Ермилов – конструктор книги и издатель Хлебникова	460
Королева Н.В. Стих Маяковского и арена цирка	477
Давыдов Д.М. «Официальный» и «неофициальный» конструктивизм: формы взаимодействия	488
Шамшин Л.Б. Салон Брик и революционная богема 1920-х годов	493
Дядичев В.Н. «Хлеба!»: Маяковский и литературно-критический дебют Осипа Брика	497
Сушилиа И.К. Поэтика и политика: Осип Брик в литературной борьбе 1920-х годов	506
Кормилов С.И. «Разгром Фадеева» О. Брика на фоне других отзывов 1920-х годов о «Разгроме» Фадеева	510
Давыдова Т.Т. Пародийная новелла 1920-х годов: Е. Замятин, М. Зощенко, О. Брик	520

Валюженич А.В. Работа Бриков над «Словарем раннего Маяковского»	526
Иванова Е.А. О.М. Брик и А.А. Реформатский: штрихи к истории научных взаимоотношений	530
Королева Н.В. О.М.Брик – руководитель литературного кружка Московского юридического института	535

ПУБЛИКАЦИИ И ВОСПОМИНАНИЯ 539

Брик О.М. Искусство объявлять (несколько общих замечаний)	541
Брик О.М. Какая нам нужна реклама	544
Брик О.М. Реклама стихом	547
Пирогова Ю.К. Рекламный конструктор Осипа Брика (Послесловие к циклу статей О.М. Брика о рекламе 1923–24 годов)	551
Брик О.М. О пользе творческих объединений	555
Кормилов С.И. Комментарии к статье О.М. Брика «О пользе творческих объединений»	560
Якобсон Р.О. Послесловие <к переизданию двух статей О.М. Брика о поэтическом языке>. Пер. Т. В. Скулачевой	562
Янгфельдт, Б. О Романах Якобсоне и его оценке О.М. Брика	564
Р. О. Якобсон об О.М. Брикe. Запись и публикация Б. Янгфельдта	567
Валюженич А.В. О проекте издания сочинений О.М. Брика	569

ИЗ ФОТОАРХИВОВ 581

Список иллюстраций	615
--------------------------	-----

OVERVIEW 619

О ПЕРВЫХ БРИКОВСКИХ ЧТЕНИЯХ (вместо предисловия)

Есть люди, насквозь просвеченные временем. Для берущихся судить о том, что в нем правильно, а что нет, они очень неудобны. Историки, движимые стремлением расставить верные акценты, вооружаются на этот случай ножницами – и из ленты памяти исчезают кадры, большие эпизоды и ключевые персонажи (особенно, если на роль главных героев они не претендовали). Но в какой-то момент без изъятых кадров лента культуры и памяти просто разваливается, и приходится эту ленту заново склеивать и монтировать. Такое происходит и в памяти науки.

Международная научная конференция «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика», была, как это и заповедано гуманитарным дисциплинам, посвящена человеку, творящему себя и мир в слове, – человеку вообще и личности отдельной, взятой в ее связях с миром и словом, – Осипу Максимовичу Брику.

Мысль об этом персонаже явилась сама собой, как только было задумано совещание филологов (прежде всего, лингвистов) вокруг проблем звуковой организации художественного текста, феномена звуковых повторов. Известно, что «массовая» филология охотно говорит о рифмах, упоминает об аллитерациях, ассонансах, звуковых метафорах, анаграммах и других приемах поэтической речи, основанных на созвучии, однако пока далеко не ясно, что они значат в тексте и какова их природа. Среди отечественных ученых, которые в XX веке многое сделали для того, чтобы проблема звуковой организации стиха и прозы переместилась в центр филологических разысканий художественного текста, – А. Белый, С.И. Бернштейн, В.Я. Брюсов, В.М. Жирмунский, А.М. Пешковский, Е.Д. Поливанов, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Л.П. Якубинский, во второй половине прошедшего века – В.С. Баевский, М.Л. Гаспаров, С.И. Гиндин, В.П. Григорьев, А.К. Жолковский, Л.В. Златоустова, Л.В. Зубова, Вяч. Вс. Иванов, Н.А. Кожевникова, Ю.М. Лотман, В.В. Мерлин, Е.А. Невзглодова, Т.М. Николаева, М.В. Панов, В.Н. Топоров, Н.В. Черемисина, В.Т. Шаламов, Е.Г. Эткинд и другие. Имя О.М. Брика в этой цепи, несомненно, одно из ключевых.

«Бриковские чтения»? Но это уже значило, что, наряду со звуковой организацией стиха, второй центральной темой становится ритм в его переплетении с грамматикой. Не обойти и технологии рекламы и масс-медиа, конструктивизм в художественной теории, творческой, издательской и учебной практике: последнее показалось особой удачей, потому что институт наш – Московский государственный университет печати – вырос из ВХУТЕМАСа и лабораторий производственного искусства, а О.М. Брик, будучи директором ИНХУКа, фактически возглавлял первый «учебный отдел» ВХУТЕМАСа, а стало быть – и того «Полиграфа», Московского полиграфического института (теперь МГУПа), который в 2010 году празднует свое 80-летие.

Ученых, поддержавших Бриковские чтения заявками докладов, оказалось более 90. Такую программу нетрудно верстать: ее собирают научные идеи. Очевидно, что их диапазон был задан широтой научного кругозора и многосложностью творческой личности заглавного героя конференции, ее узловую ролью в культурном и научном процессе своей эпохи.

«Брик вошёл во многие биографии – от Маяковского до случайных молодых людей. В мою биографию О.М. вошёл не только хронологически, но как рычаг, как импульс...», — это из письма А.А. Реформатского Л.Ю. Брик от 24 февраля 1945 года, впервые публикуемого А.В. Валуженичем (на с. 528 наст. изд.). «Сколько бы можно было написать на темы: „Брик и театр“, „Брик и живопись“, „Брик и кино“, наверное, даже „Брик и цирк“... но главное даже не „Брик и литература“ (хотя это, может быть, самое большее), а „Брик и новая культура“... У него был замечательный пафос „не-старой культуры“, который он умел передать и своим сверстникам (Маяковскому, Шкловскому)... Для нас он показал ещё одну связь: искусство – наука – жизнь. Через него заводской кружок, сборище поэтов и заседание лингвистического кружка пересекались» (там же).

Пересечение разных областей знания, продуктивное взаимодействие часто противоположных точек зрения – но как будто в едином поле притяжения – было присуще и первой бриковской конференции.

Несколько слов о тех, кто потрудился, чтобы Бриковские чтения состоялись.

Поддержка руководства МГУП – его ректора проф. А.М. Цыганенко и проректора проф. Т.В. Маркеловой – зав. кафедрой русского языка и стилистики, деятельно возглавившей Оргкомитет, включение в оргработу преподавателей и аспирантов кафедры, коллег из Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН (в первую очередь, Т.В. Скулачевой, вложившей в общее дело и научный, и организаторский талант), деятельное участие проф. С.И. Гиндина (РГГУ), Ю.Б. Орлицкого, которому принадлежит и сама идея проведения конференции по звуковым повторам, проф. А.Н. Лаврентьева («Строгановка»), проф. А.А. Семенова (кафедра ХТОПП МГУП), И.Ю. Генс-Катанян, открывшей нам двери в свой удивительный дом – дом Л.Ю. Брик и В.А. Катаняна – и доступ к уникальному фотоархиву, разносторонняя поддержка А.Е. Парниса, помощь М.А. Реформатской, коллег из Государственного музея В.В. Маяковского, Музея МАРХИ – это то, что дало возможность ощутить почву под ногами, создать пространство, в котором возникли и практически реализовались главные организационные идеи и научные замыслы.

Многим помог живущий вдали от Москвы удивительный инженер А.В. Валуженич, всю жизнь посвятивший изучению жизни В.В. Маяковского, судьбы и творческого наследия О.М. и Л.Ю. Брик. Идея созыва Бриковских чтений пришла ему по сердцу (он вынашивал ее давно) – но она и в прямом смысле ударила по сердцу, заставив многих коллег поволноваться относительно здоровья и приезда в Москву первого биографа и библиографа О.М. Брика. Тем радостнее была встреча и долгожданнее доклады Анатолия Васильевича на пленарном заседании и в секции «конструктивистов».

Подхвачена была и идея А.В. Валюженича о выставке, посвященной конструктивизму, ЛЕФу, Маяковскому и Брику, традициям «Полиграфа»: «Квартира» Маяковского и Бриков в Гендриковом, 13/15, переместилась в Музей истории полиграфии МГУП – ее обустроили редакторы и художники, сочиняли и монтировали студенты и аспиранты (Саша Егоров, Саша Гусев, Ира Завьялова, Василиса Дорошина, Наташа Агеева, Егор Тулин, Саша Туркин). Вообще, без энтузиазма наших студентов успех этой конференции был бы невозможен, и жаль, что нельзя назвать их всех – творивших, писавших, переводивших, кто редактировал программу и материалы, создавал сайт, встречал и провожал гостей, обустроивал помещения, на открытии выставки награждал участников комфутским «Гаудеамусом младополиграфистов», еще раз убеждая в том, что научная конференция и самая наука могут быть наполнены живым, человеческим, радостным смыслом.

Композиция программы конференции, включившей, помимо пленарных выступлений Т.М. Николаевой, С.И. Гиндина, А.В. Валюженича и Б. Янгфельдта, доклады в пяти секциях, в основном отражена в настоящем сборнике. Материалы двух секций («Звуковая организация художественного текста и методы ее изучения» и «Фоностилистика индивидуальных художественных систем») мы позволили себе здесь объединить в одном, втором разделе. Программа уже не могла включать доклада Константина Аркадьевича Долинина, последней законченной статьей которого мы открываем раздел «Эстетики в свете прагматики». Всего в 1-й Бриковский сборник вошли 79 статей ученых из 10 стран, посвященных проблемам теории стиха, в первую очередь его звуковой и ритмико-синтаксической организации, прагматике текста, истории русского конструктивизма, прозе, критике, живописи, архитектуре, кино, фотографии, книжному и журнальному делу 20-х годов, жизни и творчеству О.М. Брика. Последний раздел сборника составляют публикации, воспоминания и архивные, в том числе впервые публикуемые, фотоматериалы.

Читателей просим учесть, что достоверность всех сведений, цитат и библиографических данных гарантируют авторы публикуемых работ.

Этот сборник – плод труда редакционного коллектива. Особая наша благодарность – выпускникам факультета издательского дела и журналистики А.А. Максимовой, А.А. Мельниченко и Э.В. Петросовой, дипломнице-редактору М.М. Лемешевой, магистранту-книговеду А.А. Гришину, воспитанникам факультета графических искусств Е.А. Подтуркиной и, особенно, Е.Т. Рассказовой за большое и бескорыстное усердие в редактировании, верстке и оформлении этой книги.

Г. В.

ритм и грамматика стиха

Л. Г. Зубкова

(Москва, ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова)

В ПОИСКАХ ЯЗЫКОВЫХ ОСНОВ ПОЭТИЧЕСКОГО РИТМА: РИТМООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ МОРФЕМНОГО СТРОЕНИЯ ЧАСТЕЙ РЕЧИ

«Стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, части предложений, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение – на соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется стихом» (Гаспаров 1984, с. 6).

В самом принципе русского силлабо-тонического стихосложения, сопрягающем в качестве ритмических единиц слог и слово (т. е. минимальную произносительную единицу, потенциальный минимум «произносимой фразы», с одной стороны, и наиболее типичный языковой знак, потенциальный минимум «знаменательного предложения» – с другой), заложена необходимость корреляции двух разных членений речи – на значащие и незначащие единицы. Но, несмотря на весьма длительную традицию стиховедения, специфика данной корреляции остается не вполне ясной и вопрос о языковых основах стихотворного ритма (а по Ю.Н. Тынянову, это главный конструктивный фактор стиха – см. Тынянов 1993, с. 34) сохраняет свою актуальность, ибо до сих пор еще не установлены закономерности соотношения двоякого членения языка-речи вообще и поэтической речи в частности, особенно на низших уровнях членения, недостаточно раскрыты ритмообразующие свойства центральной значащей единицы языка – слова, их связь с категориальными характеристиками последнего.

Разумеется, слово несет на себе отпечаток взаимодействия ритмического членения с синтактико-семантическим, но помимо семантико-синтаксических связей в образовании ритма участвуют также морфологические характеристики. Ритмическая значимость последних проистекает, с одной стороны, из принципа метра в формулировке Ю.Н. Тынянова, а с другой – из природы русского ударения. В определении Ю.Н. Тынянова «принцип метра состоит в динамической группировке речевого материала по **акцентному** признаку» (там же, с. 41. – Выделено мною – Л.З.). Однако русское ударение, как показал И.А. Бодуэн де Куртенэ, морфологизовано (Бодуэн де Куртенэ 1963, с. 34, 142), и за ритмической структурой слова стоит его морфемная структура, которая, в свою очередь, определяется словообразовательными и словоизменительными свойствами слова в соответствии с его частеречной принадлежностью (Зубкова 1991; 2010, с. 323–341).

Анализ силлабо-тонического стихосложения в плане двоякого членения речи позволяет соотнести стопное и слоговое ритмическое членение с членением на значащие единицы языка – слова и морфемы. При всей очевидной автономности этих двух членений они несомненно связаны друг с другом.

В этом нетрудно убедиться на материале даже небольших отрывков – объемом в 98 строк каждый – из таких произведений А.С. Пушкина, как «Сказка о царе Салтане...» (4-стопный хорей) и «Руслан и Людмила» (4-стопный ямб).

Взаимосвязь указанных членений в двусложных размерах обнаруживается:

- в типологии стоп по их словесному составу (нечленимые на слова стопы включают в себя либо целое слово, либо часть слова; членимые стопы,

т. е. стопы со словоразделами могут включать два целых слова, целое слово и сегмент слова, сегменты двух слов);

- в частеречной характеристике различных типов стоп;
- в типологии стопоразделов, которые могут проходить внутри словоформ, между знаменательными словами, между служебным и знаменательным словом и наоборот;
- в соотношении словесных и морфемных границ внутри стоп и в межстопных позициях;
- в иерархии морфемных стыков различных типов в стихотворной строке.

В целом проведенное исследование двусложных размеров позволяет заключить, что в поэтической речи иерархия единиц ритмического членения стихотворной строки – стопы и слога – соотносительна с иерархией единиц семасиологически-морфологического членения – слова и морфемы. Стопоразделы и внутрислоговые слогоразделы соотносительны со словесными и морфемными границами. Динамика стоп в стихе, его ритмическое своеобразие в разных размерах в значительной мере задаются словесным составом стоп, семиологическими и частеречными характеристиками входящих в них слов.

Распределение типов стоп по отдельным стопным позициям от начала к концу стихотворной строки, равно как и распределение типов стоп в каждой данной позиции, в хоре разнится заметно сильнее, чем в ямбе, так что индивидуализация стоп как позиций в хоре осуществляется гораздо последовательнее.

Внутрислоговые позиции, с одной стороны, и внутрислоговые и межстопные слогоразделы – с другой, характеризуются различной иерархией морфемных и слоговых границ: внутри слога доминируют морфемные стыки, на стопо- и слогоразделах – словесные.

Распределение морфемных стыков в стихотворной строке зависит и от позиции, и от того, какие именно морфемы сочетаются друг с другом. Внутри слога в обоих размерах первый ранг принадлежит стыку *корень + флексия*.

На слогоразделах внутри стоп в ямбе постоянно первенствует стык префикс + корень. В хоре же внутрислоговые слогоразделы дифференцированы: в I стопе одинаково частотны стыки префикс + корень, корень + суффикс, во II стопе – это, как правило, стык корень + суффикс, а в III-й преобладает стык *префикс + корень*.

На стопоразделах в ямбе наиболее частотен стык корень + суффикс, в хоре на стопоразделах I–II и III–IV чаще других отмечен стык префикс + корень, на стопоразделе II–III – стык суффикс + суффикс.

Качественные расхождения в характере морфемных стыков внутри слогов, на слогоразделах в стопах и между стопами и особенно выявившиеся метрические различия в распределении морфемных стыков различных типов позволяют предположить, что морфемная структура слова обладает определенным ритмообразующим потенциалом.

Это предположение подтвердили результаты анализа 4-стопных трехсложных размеров в поэзии Н.А. Некрасова.

В исследованном материале по 500 строк в каждом размере.

В целях прояснения ритмообразующих свойств базовых частей речи основное внимание сосредоточено на дистрибуции словоформ имен существительных и глаголов в двух типах позиций – внутрислоговых, когда словоформа целиком входит в стопу, и межстопных, когда начало словоформы оказывается в одной стопе, а конец – в дру-

гой. Ср.: *Плакала | Саша, как | лес выр | бали*. В исследованных 4-стопных размерах представлены 7 позиций – 4 внутрислоговых и 3 межстопных (между I-й и II-й, между II-й и III-й, между III-й и IV-й). При последовательной нумерации внутрислоговые позиции получают нечетные номера 1, 3, 5, 7, межстопные – четные 2, 4, 6.

Учитывая морфемно-слоговую корреляцию в двояком членении текста и ее значимость для акцентной организации разных частей речи в русском языке, при позиционном анализе рассматривались распределение имен существительных и глаголов по указанным позициям, состав и иерархия их ритмических структур и морфемных моделей в каждой отдельной позиции. Поскольку определяющим фактором в морфемно-слоговой и морфо-ритмической структуре слова (Зубкова 2010, с. 274–281) является его морфемная модель, основное внимание сосредоточено на выявлении ритмообразующего потенциала морфемного строения частей речи. Принятые обозначения: К – корень, П – префикс, С – суффикс, Ф – флексия.

Имена существительные в рассмотренных поэтических текстах представлены шестью морфемными моделями. Их иерархия в амфибрахиях и анапесте полностью совпадает. Ранги морфемных моделей снижаются по мере усложнения. При одинаковой сложности суффиксальная структура более частотна, чем префиксальная. Таким образом выстраивается следующая иерархия морфемных моделей: 1) КФ (*туч-и, болот-у, сторон-е*); 2) КСФ (*бараш-к-а, дров-ишк-и, вдов-иц-а*); 3) ПКФ (*пере-прав-е, рас-сказ-ов, ис-пуг-ом*); 4) КССФ (*торг-аш-еств-о, мал-юточ-к-а, бри-т-в-ой*); 5) ПКСФ (*из-воз-чик-и, с-покой-стви-и, у-теш-ень-е*); 6) ПКССФ (*по-куп-а-тел-ей, рас-крас-ав-иц, не-терп-е-ни-ем*).

В дактиле в отличие от прочих трехсложных размеров модель КССФ оказывается выше рангом, чем ПКФ. В результате модели с префиксами занимают три последних ранга, уступая по частоте суффиксальным.

Морфемные модели КФ и КСФ, охватывающие в совокупности не менее 90% субстантивных словоформ в каждом из трехсложных размеров, постоянно обладают самыми высокими рангами и в отдельных позициях. Эти модели лидируют и внутри стоп, и в межстопных позициях, тогда как самая сложная модель ПКССФ, регулярно имеет последний ранг. Ранговые различия касаются употребления в отдельных позициях моделей ПКФ, КССФ и ПКСФ, занимающих промежуточные 3–5-й ранги. Неудивительно, что при сравнении иерархии морфемных моделей существительных во всех размерах обнаруживается хорошая корреляция между внутрисловыми и межстопными позициями: в дактиле коэффициент корреляции равен +0,857, в амфибрахиях и анапесте – +0,828.

Тем не менее и среди существительных одни модели – более простые – тяготеют к внутрисловым позициям, другие – более сложные – к межстопным. Во всех размерах (особенно в амфибрахиях) тяготение к внутрисловым позициям отличает самую простую модель КФ, тогда как модели глубиной в 4–5 морфем употребляются предпочтительно или исключительно в межстопных позициях. И это понятно: ввиду определенной сопряженности морфемного строения слова со слоговой структурой сложные морфемные модели имеют большую длину в слогах, превышающую длину стопы. Метрические различия в употреблении моделей, противопоставленных по степени морфемной сложности, связаны в первую очередь с трехморфемными моделями. В амфибрахиях модели КСФ и ПКФ тяготеют к внутрисловым позициям, в дактиле и анапесте – к межстопным.

Указанные расхождения в морфемном строении имен существительных, выступающих во внутрисловых и межстопных позициях, обуславливают более высокий индекс синтеза существительных в межстопных позициях. В дактиле он равен 2,57 против 2,23 во внутрисловых позициях. Близкие значения имеют индексы синтеза в анапесте: 2,18

внутри стоп, 2,53 в межстопных позициях. В амфибрахии индекс синтеза существительных внутри стоп почти такой же, как в других трехсложных размерах, – 2,25, в межстопных же позициях он повышается до 2,76. Но и внутри стоп, и в межстопных позициях существительные, согласно критериям Дж. Гринберга, квалифицируются как синтетический класс слов.

Несмотря на закреплённость сложных морфемных моделей имен существительных за межстопными позициями и тяготение простых моделей к внутрислопным позициям, все же основную ритмообразующую нагрузку несут на себе самые употребительные модели КФ и КСФ, из них прежде всего КФ, составляющая не менее двух третей всех существительных в каждом из размеров.

Распределение моделей КФ и КСФ подчинено определенному ритму, построенному на чередовании внутрислопных и межстопных позиций. Частота КФ последовательно повышается внутри стоп (в диапазоне от 69 до 87% от общего числа существительных в данной позиции) и понижается в межстопных позициях (в диапазоне от 40 до 63%). Частота более сложной модели КСФ, напротив, имеет тенденцию к повышению в межстопных позициях (в диапазоне от 15 до 41%) и к понижению внутри стоп (в диапазоне от 9 до 27%). Наиболее последовательно такая динамика выдерживается в анапесте. В дактиле и амфибрахии эта тенденция прослеживается у модели КСФ в позициях 1–4, т. е. в первой половине строки. Если же исходить при подсчете относительной частоты модели в данной позиции из общего числа существительных в рассматриваемой модели, то в амфибрахии в отличие от анапеста и дактиля самая высокая частота модели КСФ наблюдается внутри II-й и III-й стоп, самая низкая – на стопоразделах II–III и III–IV.

При таком подсчете динамика частот моделей КФ и КСФ внутри стоп и в межстопных позициях различается в зависимости от размера так, как будто сообразуется с присущим ему ритмом, а возможно, и определяет данный ритм.

В дактиле – нисходящем размере – наблюдается нисходящая же динамика в доминирующих позициях – внутри стоп в модели КФ, в межстопных позициях в модели КСФ. в недоминирующих позициях, т. е. в межстопных позициях в модели КФ, а также внутри стоп в модели КСФ, – динамика восходящая.

В анапесте – восходящем размере – в обеих моделях (но особенно в КФ) и в обоих типах позиций преобладает восходящая динамика частот.

В амфибрахии для модели КФ характерен альтернирующий восходяще-нисходяще-восходящий ритм во внутрислопных позициях: нечетные позиции по частоте КФ уступают четным. В межстопных позициях, особенно на стопоразделе II–III, данная модель малочастотна. Модель КСФ внутри стоп имеет восходяще-нисходящую динамику частот: краевые стопы по частоте КСФ уступают срединным. В межстопных позициях динамика частот модели КСФ нисходящая.

Глаголы, несмотря на меньшую, чем у существительных, общую частоту употребления, представлены в исследуемых поэтических текстах в два раза большим числом морфемных моделей.

Рассматриваемые ниже первые шесть рангов глагольных словоформ принадлежат моделям, общим с существительными. Это модели КФ (*стон-ет, гляж-у, говор-ят*), КСФ (*скак-а-ть, рос-л-и, слуш-а-ет*), ПКФ (*вы-вод-ят, ис-пек-ут, до-пуст-и*), КССФ (*пуст-и-л-и, дел-ыва-л, ки-ну-л-о*), ПКСФ (*за-пе-л-и, с-гиб-ну-ть, подь-езж-а-ет*), ПКССФ (*вз-дрог-ну-л-и, в-скоч-и-л-а, при-ход-и-л-а*).

Помимо моделей тех же типов, что у существительных, глаголы располагают также моделями, осложненными постфиксами (*гляд-ят-ся, мол-и-ть-ся, от-вяж-и-сь, кос-ну-л-о-сь*,

за-би-л-а-сь, ис-пуг-а-л-и-сь). Правда, эти модели малоупотребительны и занимают обычно низкие ранги. В сумме они составляют 17,9% глагольных словоформ в дактиле, 15,5% в амфибрахии, 16,8% в анапесте.

Если учитывать все встретившиеся в текстах модели глагольных словоформ, то различия между размерами затемняются: коэффициенты корреляции между дактилем и анапестом ($r = +0,92$), дактилем и амфибрахией ($+0,91$), амфибрахией и анапестом ($+0,81$) свидетельствуют о хорошей корреляции трехсложных размеров друг с другом.

Попарное же сравнение иерархии шести базовых глагольных моделей (без постфиксов) в разных размерах выявило среднюю существенную степень корреляции между дактилем и анапестом ($+0,53$), малую степень корреляции между дактилем и амфибрахией ($+0,41$) и низкую степень корреляции между амфибрахией и анапестом.

Ограничение анализа шестью самыми употребительными моделями позволяет не только вскрыть ритмообразующий потенциал глаголов, но и сравнить его с вкладом имен существительных в метрические различия.

Так же, как у существительных, иерархию глагольных моделей возглавляет самая простая модель КФ, только с гораздо меньшей частотой, равной $\approx 25\%$ в анапесте и $\approx 20\%$ в дактиле и амфибрахии. Однако лишь в анапесте иерархия названных шести моделей характеризуется существенной корреляцией между существительными и глаголами ($r = +0,67$), в амфибрахии коэффициент корреляции снижается до $+0,5$, а в дактиле она оказывается чрезвычайно низкой ($r = +0,07$). Последнее связано с более четким, чем в других размерах, размежеванием между суффиксальными моделями и моделями с префиксами. У существительных в дактиле следом за КФ идут суффиксальные модели КСФ и КССФ и далее в порядке усложнения модели с префиксами. У глаголов, наоборот, за моделью КФ следуют модели с префиксами, а замыкают иерархию суффиксальные модели.

Соотношение глагольных словоформ определенной модели внутри стоп и в межстопных позициях зависит и от характера морфемной модели, и от стихотворного размера. Модели КФ и КСФ во всех размерах предпочитают внутрислопные позиции. Это предпочтение особенно сильно в амфибрахии (где внутри стоп употребляется 94,6% глагольных словоформ модели КФ и 89,9% словоформ модели КСФ) и слабее всего в дактиле (где частота тех же моделей внутри стоп снижается до 70,5 и 55,6%). Модели КССФ, ПКФ и ПКСФ в амфибрахии и анапесте также более употребительны внутри стоп, а в дактиле представлены в основном в межстопных позициях. Наконец, ПКССФ встречается преимущественно в межстопных позициях. Ее относительная частота в этих позициях убывает от дактиля (86%) к амфибрахии (64,7%) и анапесту (52,9%).

В отличие от существительных, у глаголов иерархия морфемных моделей во внутрислопных и межстопных позициях не обнаруживает хорошей положительной корреляции. Напротив, в дактиле и особенно в амфибрахии наблюдается высокая степень отрицательной корреляции: коэффициент ранговой корреляции между внутрислопными и межстопными позициями равен $-0,71$ в дактиле, $-0,96$ в амфибрахии, $+0,3$ в анапесте.

Наиболее наглядно позиционное различие в иерархии базовых шести моделей морфемного строения проявляется в амфибрахии. Во внутрислопных позициях в амфибрахии, как и в других моделях, во главе иерархии стоит самая простая модель КФ. За ней в порядке усложнения в амфибрахии следуют суффиксальные модели КСФ и КССФ, а далее идут также в порядке усложнения модели с префиксами – ПКФ, ПКСФ, ПКССФ. В межстопных позициях имеет место прямо противоположная иерар-

хия моделей. Она начинается с самой сложной – префиксально-суффиксальной модели ПКСФ. Далее идут в порядке упрощения другие модели с префиксами, затем – тоже в порядке упрощения – суффиксальные модели и, наконец, элементарная модель КФ.

В дактиле и в анапесте противоположение внутрислопных и межслопных позиций не столь последовательно. Но, как и в амфибрахии, внутри стоп наибольшую частоту имеет самая простая модель КФ, наименьшую – самая сложная ПКСФ. В межслопных позициях префиксально-суффиксальные модели превосходят по частоте суффиксальные модели: иерархию моделей в межслопных позициях в дактиле, как и в амфибрахии, возглавляет ПКСФ, в анапесте – ПКСФ; последний ранг в дактиле принадлежит модели КСФ, в анапесте – модели КСФ.

Любопытно, что в иерархии морфемных моделей глагольных словоформ во внутрислопных и межслопных позициях действуют те же принципы, что в противополжении разных типов текстов по характеру указанной иерархии (Зубкова 2010, с. 134–144). Внутри стоп, как и в разговорной речи, иерархия морфемных моделей глагольных словоформ следует принципу «от простого к сложному». В межслопных позициях, так же, как в письменном художественном тексте, она подчиняется принципу «от сложного к простому».

Вследствие действия противоположных принципов в морфемном строении глаголов внутри стоп и в межслопных позициях глаголы сильнее различаются по величине индексов синтеза в указанных позициях и по сравнению с именами существительными в тех же позициях, и по сравнению с названными выше текстами. Ср. индексы синтеза глаголов внутри стоп и в межслопных позициях: в дактиле – 2,96 и 3,97, в амфибрахии – 3,31 и 4,39, в анапесте – 3,13 и 4,01. Как видно, полисинтетизм русского глагола в межслопных позициях проявляется особенно ярко.

Если обратиться к отдельным позициям, то среди внутрислопных позиций наиболее последовательно – во всех размерах – принцип «от простого к сложному» выдерживается в III стопе. В межслопных позициях такого единообразия нет. Принцип «от сложного к простому» ярче всего реализуется в дактиле на стопоразделе I–II, в амфибрахии на стопоразделах I–II и II–III. Наименее последовательно данный принцип выдерживается в анапесте. Тем не менее, судя по дистрибуции самой простой и самой сложной из основных морфемных моделей – КФ и ПКСФ, противополжение внутрислопных позиций межслопным реализуется в глаголе с полной определенностью, меняясь при этом от размера к размеру.

Различаясь по соотношению словоформ данных моделей во внутрислопных и межслопных позициях в целом, размеры различаются по числу внутрислопных позиций, явно контрастирующих с соседними межслопными, и наоборот. Наиболее последовательно выделяются позиции в амфибрахии – I, II, III стопы в распределении модели КФ, стопоразделы I–II, II–III и III–IV в распределении модели ПКСФ. В дактиле выделены I-я и II-я стопы в распределении КФ и все три стопораздела в дистрибуции ПКСФ, в анапесте – I-я и III-я стопы в распределении КФ, первый и последний стопоразделы в распределении ПКСФ.

Частота модели КФ внутри стоп характеризуется нисходящей динамикой в дактиле и альтернирующей – нисходяще-восходяще-нисходящей – в амфибрахии и анапесте. Во всех размерах максимальная частота КФ имеет место в I стопе, минимальная – в последней, что придает стиху контурный характер и целостность.

Частота модели ПКСФ в межслопных позициях в дактиле и анапесте характеризуется нисходяще-восходящей динамикой – плавной в дактиле, резкой в анапесте. В амфибрахии для межслопных позиций характерна слабо нисходящая динамика.

Противополженность внутрислопных позиций межслопным подтверждается и данными корреляционного анализа иерархии морфемных моделей в отдельных позициях (с учетом всех морфемных моделей, встретившихся у глаголов в исследованных текстах): самая высокая степень корреляции связывает однородные позиции – внутрислопные с внутрислопными, межслопные с межслопными.

Итак, ритмообразующие свойства русского слова в поэтической речи в значительной степени заданы категориальными свойствами слова – его принадлежностью к той или иной части речи. Более того, в поэтической речи ритмизовано, причем по-разному в разных размерах, уже само распределение имен существительных и глаголов по стопам и межслопным позициям (Зубкова 2010, с. 423–427).

Огромную роль в создании поэтического ритма играет морфемная структура слова. И это вполне закономерно, поскольку именно она обуславливает акцентуацию русского слова. Распределение морфемных моделей частей речи подчинено ритмическому чередованию внутрислопных и межслопных позиций. Характер этого ритма согласуется со стихотворным размером. Ритмообразующий потенциал морфемной структуры слова зависит от его частеречной принадлежности. Бóльший вклад глаголов в противополжение внутрислопных и межслопных позиций и в целом в создание метрических различий, по-видимому, обусловлен особой функциональной нагрузкой глаголов в текстообразовании. Отсюда явные расхождения в иерархии морфемных моделей глагольных словоформ в зависимости от позиции и метра. Соответственно и ритмические структуры употребляются дифференцированно внутри стоп и в межслопных позициях. Идентичные ритмические структуры имен существительных и глаголов различаются по своей метрической нагрузке (там же, с. 429–434).

Литература

- Бодуэн де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. II. – М., 1963.
 Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984.
 Зубкова Л.Г. Словесное ударение в характерологическом, конститутивном и парадигматическом аспектах // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3.
 Зубкова Л.Г. Принцип знака в системе языка. – М., 2010.
 Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993.

Т. В. Скулачева, М. В. Буякова

(Москва, ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН)

СОЧИНЕНИЕ И ПОДЧИНЕНИЕ

ВНУТРИ СТИХОТВОРНОЙ СТРОКИ И МЕЖДУ СТРОКАМИ¹

В последние 10–15 лет стиховедение все отчетливее превращается в область лингвистики. Стиховедческие статьи публикуются в лингвистических журналах, стиховедческие диссертации защищаются на лингвистических советах, доклады по лингвистическому построению стихотворной формы занимают значительную часть программы на наиболее престижных стиховедческих конференциях. Стиховедение все интенсивнее использует методы фонетики, синтаксиса, семантики и др. Тем не менее, необходимо помнить, что стиховедение, даже становясь составной частью лингвистики, остается отдельной областью со своими особыми задачами, а не сливается и не растворяется в соответствующих областях фонетики, морфологии, синтаксиса, семантики, решающих свои, совершенно отличные от стиховедения, проблемы. Одна из главных целей лингвистического стиховедения или лингвистики стиха – описание лингвистических механизмов, используемых для построения стихотворной формы и ее единиц (строки, строфы, стихотворного текста). Кроме того, в ее задачи входит описание функций стихотворной формы, в частности, той «деформации смысла ритмом» (Тынянов 1924), ради которой, возможно, и используется стихотворная форма. Вторым по важности является исследование влияния стихотворной формы на речевую организацию стиха, то есть анализ явлений, не обязательных для самого существования стихотворной формы, но являющихся частотным следствием ее употребления. Примером может служить взаимосвязь между ритмикой строки и расположением в ней частей речи. Таким образом, хотя стиховедение и использует методы фонетики, синтаксиса, семантики и др., задачи лингвистического стиховедения совершенно иные, чем у соответствующих областей лингвистики. Отсюда вытекает тот факт, что лингвистические методы, используемые в стиховедении, могут не совпадать с методами, используемыми фонетикой, синтаксисом и семантикой или быть определенным образом адаптированы для целей стиховедческого исследования.

Одним из важных отличий стиховедческого лингвистического анализа является то, что лингвистические явления учитываются раздельно по позициям, которые они занимают внутри стихотворной формы. Так, если мы исследуем соотношение сочинения и подчинения в стихе и прозе, синтаксист учитывает все связи подряд, независимо от их расположения в строке, строфе и т. д. С точки зрения синтаксиса, связи внутри строки и между строками ничем не отличаются друг от друга и должны учитываться вместе, подряд, как в прозе, так как их синтаксическая сущность не меняется в зависимости от позиции в строке. Лингвист-стиховед, напротив, не будет иметь никакой надежды увидеть интересующие его закономерности, если поступит аналогичным образом. С точки зрения стиховедения, между позициями связи внутри строки и позицией связи между строками существует важное различие. Связи внутри строки удерживают слова стихотворной строки вместе, чтобы обеспечить целостность стихотворной строки – основной единицы стихотворного текста. Связи между строками, напротив, попадают на стихораздел, которому традиционно соответствует ослабление связности: необходимо подчеркнуть деление на строки – главный, родовой

признак стиха. Поэтому функции связей внутри и между строками фактически противоположны: подчеркнуть целостность с одной стороны (связи внутри строки), и подчеркнуть отдельность – с другой (связи между строками). В свою очередь, связи внутри строки также имеют разные функции в зависимости от положения в строке. Поэтому со стиховедческой точки зрения первостепенную важность приобретает исследование позиции той или иной речевой единицы или особенности внутри той или иной единицы членения стихотворного текста. Как правило, тот факт, что определенные лингвистические единицы и явления предпочитают совершенно определенные позиции внутри стиховых структур, позволяет сделать обоснованные выводы о функции этих единиц и явлений в построении стихотворного текста.

В ряде наших работ (Скулачева, Буякова 2010; 2009; 2008; Буякова 2009; Скулачева 1996) мы описали количественное соотношение сочинительных и подчинительных связей в стихе и прозе и сделали вывод о широком распространении в русском и французском стихе XVIII–XX вв. специфически стихового явления – роста количества сочинительных связей между простыми предложениями внутри сложного в позиции между строками. Явление оказалось очень устойчивым и присутствовало у всех проанализированных нами авторов (Скулачева, Буякова 2010). Его функция – подчеркнуть сопоставимость и соизмеримость стихотворных строк как один из главных признаков стиха. Почему нас интересовали именно связи между строками? Правомерен ли вообще традиционный стиховедческий подход, когда связи внутри строки и связи между строками категорически запрещается учитывать суммарно, чтобы не пропустить значимых для стиха закономерностей?

Приведем количественные данные по соотношению связей с сочинительной и подчинительной семантикой в романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Напомним, что под связями с сочинительной семантикой понимаются связи между частями сложносочиненного предложения и связи между частями бессоюзного предложения с сочинительной семантикой. Под связями с подчинительной семантикой понимаются связи между главным и придаточным предложением внутри сложноподчиненного предложения и между частями бессоюзного предложения с подчинительной семантикой (подробнее см. Скулачева, Буякова 2010; Скулачева, Буякова 2009; Буякова 2009). Результаты подсчетов приведены в табл. 1:

Таблица 1

Связи с сочинительной и подчинительной семантикой внутри строки и между строками в романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (% от общего количества связей на данной позиции/позициях; в скобках указаны абсолютные числа)

	Связи внутри строки	Связи между строками	Всего (внутри и между строками)
Связи с сочинительной семантикой	58 (146)	74,1 (545)	70 (691)
Связи с подчинительной семантикой	42 (106)	25,9 (190)	30 (296)
Всего	100 (252)	100 (735)	100 (987)

¹ Работа выполнена в рамках гранта РФНФ №09 — 04 — 00359а (руководитель Т. В. Скулачева)

Таблица 2

Общее количество связей между простыми предложениями внутри сложного внутри строки и между строками в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (% от общего количества связей на данной позиции/позициях)

	Связи внутри строки	Связи между строками	Всего (внутри и между строками)
Абсолютные числа	252	735	987
%	25,5	74,5	100

Как мы видим, основная масса связей между простыми предложениями внутри сложного приходится на границу между строками: три четверти (74,5%) всех подобных связей находится между строками и лишь четверть (25,5%) оказывается внутри строки (см. табл. 2). Таким образом, если мы суммируем данные, полученные для позиций внутри строки и для позиции между строками, наши результаты фактически будут отражать закономерности, типичные для позиции между строками, так как таких связей в три раза больше. Закономерности для связей внутри строки будут при суммарном подсчете практически не видны и скажутся на результатах единственным образом – слегка затуманят то, что происходит между строками.

Очевидно, что наиболее отчетливо противопоставление между сочинительными и подчинительными связями выражено на границах между строками (74,1% связей с сочинительной семантикой против 25,9% связей с подчинительной семантикой). Напомним, что в пушкинской прозе соотношение обратное – 63,7% связей с подчинительной семантикой против 36,3% связей с сочинительной семантикой. Соотношение связей внутри строки все же сохраняет закономерности, типичные для стиха – то есть сочинительных связей там больше, чем подчинительных, но внутри строки эта закономерность выражена менее отчетливо (58% связей с сочинительной семантикой против 42% связей с подчинительной семантикой). О чем это говорит? Скорее всего о том, что основная функция роста количества сочинительных связей в стихе наиболее отчетливо проявляется на границах строк, что там сочинительные связи между предложениями нужнее всего. Почему? Скорее всего потому, что большое количество сочинительных связей в позиции между строками помогает подчеркнуть сопоставимость, равноправность, равновесность стихотворных строк, упоминаемую во всех определениях стиха как один из основных признаков стихотворного текста в отличие от прозаического, – ср. «сопоставимость» у М.Л. Гаспарова (Гаспаров 1974; Гаспаров 2001), «парадигматичность» у М.И. Шапира (Шапир 2000).

Если среди всех предложений с сочинительной семантикой мы отдельно рассмотрим бессоюзные предложения, то увидим, что данная тенденция – преобладание связей с сочинительной семантикой между предложениями в стихе – еще более отчетливо выражена среди бессоюзных предложений (см. табл. 3). Бессоюзные предложения – вообще излюбленный тип сложных предложений в стихе (Ширяев 1982; Ширяев 1985; Ширяев 1986). Как известно, в стихе предпочитают более короткие слова (средняя длина слова в стихе короче, чем в прозе). То же происходит с предложениями – стих активно пользуется возможностью сократить предложение на один или несколько слогов, опустив союз. Кроме того, бессоюзные предложения, возможно, усиливают некоторую смысловую неопределенность, неотчетливость, многозначность и зыбкость, которые в стихе чаще воспринимаются как достоинство, а в прозе – как недостаток. В том, что

касается связей с сочинительной и подчинительной семантикой, то тенденция, описанная нами на материале всех предложений (союзных и бессоюзных), в бессоюзных выражена еще отчетливее (см. табл. 3).

Таблица 3

Бессоюзные связи с сочинительной и подчинительной семантикой внутри строки и между строками в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (% от общего количества связей на данной позиции/позициях; в скобках указаны абсолютные числа)

	Связи внутри строки	Связи между строками	Всего (внутри и между строками)
Связи с сочинительной семантикой	66,4 (93)	87,8 (354)	82,3 (447)
Связи с подчинительной семантикой	33,6 (47)	12,2 (49)	17,7 (96)

Преобладание сочинения среди бессоюзных предложений еще резче: в позиции между строками – 87,8% против 12,2%¹. Внутри строки эта тенденция сохраняется, но становится отчетливо слабее: 66,4% против 33,6%. Снова очевидно, что свою главную задачу в стихе связи с сочинительной семантикой выполняют между строками – обеспечивают сопоставимость и равновесность стихотворных строк. Хотя и внутри строки понижение связности и логичности в стихе с помощью увеличения количества сочинительных связей между строками также, по-видимому, востребовано в стихе. Тем не менее, наиболее отчетливые результаты мы получим, если выделим в отдельную группу связи на той позиции, где их сочинительный характер наиболее функционально нагружен и наиболее необходим стиху – в позиции между строками.

Неожиданно интересный результат при анализе распределения связей по позициям показали разные типы придаточных внутри сложноподчиненного предложения. Как известно, существование такого явления, как теснота синтаксической связи в ее стиховедческом понимании² было впервые замечено Б.И. Ярхо именно при исследовании того, как часто различные синтаксические связи попадают на позицию между строками. Оказалось, что иерархия тесноты связи среди различных типов придаточных сложноподчиненного предложения изоморфна иерархии тесноты связи внутри предложения. Самой тесной оказалась связь между главным и придаточным определительным, тогда как внутри простого предложения самая тесная связь – определительная (см. Гаспаров 1981, Tarlinskaja 1984, Скулачева 1989, 1990, 1992, 1996; Шапир 2003; Гаспаров, Скулачева 2004; 2006, 2007). Эта связь вообще чаще встречается внутри строки (куда обычно попадают более тесные связи) – 80,3% и реже встречается между

¹ Необходимо иметь в виду, что бессоюзие имеет сочинительную семантику в высоком проценте случаев и в прозе. Тем не менее, в стихе эта тенденция всегда отчетливее (см. Скулачева, Буякова 2010).

² Т.е. фактически сила связи в стиховедческом понимании – это степень сегментации: чем слабее связь, тем длиннее пауза между компонентами (ср. Долгова 1980. Разумеется, хотелось бы продолжить эти исследования с использованием современных экспериментально-фонетических методов), тем легче можно поставить другое слово или словосочетание между компонентами, связанными соответствующей связью, тем чаще связь оказывается на тех позициях в стихе, где требуется сильная сегментация и отчетливая ритмическая и – желательно – совпадающая с ней синтаксическая – пауза: в позиции между строками в неанжамбманном стихе, на цезуре в цезурных классических размерах, просто на срединных позициях в силлаботоническом стихе без классической цезуры и в более расшатанных типах стиха, находящихся на границе между силлабо-тоникой и тоникой – дольнике, тактовике, неравнострочном акцентном стихе

строками – 19,8% (см. табл. 4). Связь между главным предложением и придаточным изъяснительным и связь между главным предложением и придаточным обстоятельственным встречаются чаще между строками, чем внутри строки: 12,8% внутри строки и 87,2% между строками и 21,3% внутри строки и 78,5% между строками соответственно (см. табл. 5, 4).

Таблица 4

Типы связи между главным и придаточным предложениями в сложноподчиненных предложениях внутри строки и между строками в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (% от общего количества связей на данной позиции/позициях; в скобках указаны абсолютные числа)

	Связи внутри строки	Связи между строками	Всего (внутри и между строками)
Определительная	61,3 (65)	8,6 (16)	27,8 (81)
Изъяснительная	5,7 (6)	22,2 (41)	16,2 (47)
Обстоятельственная	33 (35)	69,2 (128)	56 (163)
Всего	100 (106)	100 (185)	100 (291)

Таблица 5

Типы связи между главным и придаточным предложениями в сложноподчиненных предложениях внутри строки и между строками в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (% от общего количества связей данного типа во всех позициях; в скобках указаны абсолютные числа)

	Связи внутри строки	Связи между строками	Всего (внутри и между строками)
Определительная	80,2 (65)	19,8 (16)	100 (81)
Изъяснительная	12,8 (6)	87,2 (41)	100 (47)
Обстоятельственная	21,3 (35)	78,5 (128)	100 (163)

Таким образом, совершенно очевидно, что синтаксические связи разных типов и разной степени тесноты ведут себя очень по-разному на разных позициях внутри стихотворного текста. В некоторых случаях возможно даже использование разных методик подсчета для связей внутри строки и между строками. Дело в том, что связи внутри строки, как правило, более тесные, детальный подсчет только по слабым связям с большой их дифференциацией внутри строки не показателен, так как слабых связей всех групп там мало, и главная особенность их поведения внутри строки – то, что они тяготеют к позиции вблизи середины строки и избегают позиции перед последним словом строки. Между строками в неанжамбманном стихе слабых связей много, и вполне допустима и полезна их большая дифференциация (ср. Шапир 2000). Таким образом, поведение синтаксических связей в стихе непосредственно зависит от их позиции в стихе, и для стиховедческого синтаксиса, в отличие от общезыкового син-

таксиса, в большинстве случаев важен подсчет синтаксических явлений по позициям внутри стиховых единиц.

Литература

- Буякова М.В. Сочинение и подчинение в стихе и прозе в русском и французском языках // Русский язык в научном освещении. 2008, №16 (2). — С. 58–70.
- Буякова М.В. Сочинение и подчинение в стихе и прозе в русском и французском языках. Дис. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
- Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — М., 1974.
- Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: происхождение лесенки Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. — М., 1981. — С. 148–168.
- Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. — М., 2004.
- Грек А.Г. Бессоюзные соединения как категория поэтической речи. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1989.
- Долгова О.В. Синтаксис как наука о построении речи. — М., 1980.
- Скулачева Т.В. к вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: английский и русский четырехстопный ямб // Изв. Академии наук. Серия лит. и яз. 48. — 1989. — С.156–164.
- Скулачева Т.В. Взаимодействие ритмической организации и синтаксического построения стихотворного текста. Дисс. ... канд. филол. наук. М., —1990.
- Скулачева Т.В. Синтаксическая организация строк Попа и Байрона // Актуальные проблемы англистики. — Архангельск, 1992. — С. 25–35.
- Скулачева Т.В. Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. — М., 1996. — С.18–23.
- Скулачева Т.В. Взаимодействие ритма, морфологии и синтаксиса в русском и английском стихе (четырёхстопный ямб) // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. — М., 2006.
- Скулачева Т.В. Стих и проза: зачем нужна стихотворная строка? // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. — М., 2007.
- Скулачева Т.В., Буякова М.В. Стих и проза: сочинение и подчинение // Вопросы языкознания. — 2010. — № 2. — С. 18–32. (Перепечатано в: Славянский стих VIII: стих, язык, смысл. — М., 2009. — С. 149–171).
- Скулачева Т.В. Лингвистика стиха: структура стихотворной строки // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. — М., 1996. — С. 18–23.
- Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — Л., 1924.
- Шапир М.И. Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. — М., 2000. — Кн. 1.
- Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса // Вопросы языкознания. 2003. — № 3. — С. 31–78.
- Ширяев Е.Н. Бессоюзное сложное предложение. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1982.
- Ширяев Е.Н. Бессоюзные сложные предложения в стихотворной поэтической речи // Восточные славяне: языки, история, культура. — М., 1985. — С. 220–226.
- Ширяев Е.Н. Бессоюзное сложное предложение в современном русском языке. — М., 1986.
- Tarlinskaja, M. Rhythm – Morphology- Syntax – Rhythm // Style. —1984. — V.18. — № 1. — Pp. 1–26.

К. Ю. Тверьянович

(Санкт-Петербург, СПбГУ)

РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ КЛИШЕ В КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Проблема частичных повторов и автоповторов на уровне стихотворной строки в творчестве русских поэтов стала предметом стиховедческой рефлексии уже в первые десятилетия XX в. Мощный импульс к ее теоретическому осмыслению дал Андрей Белый, когда в 1910 г. на материале Я4 показал, что поэтов одной литературной эпохи часто связывают общие ритмические предпочтения (Белый 1910).

С. Бобров в статье 1922 г. «Заимствования и влияния» указывает на существование в русской поэзии стереотипных структур, основанных на употреблении определенных слов в определенной ритмической позиции; он называет такие структуры «синтаксико-ритмическими оборотами» (Бобров 1922), а в статье 1925 г. «Заимствования стихотворные» пользуется итальянским термином «пастичио», от которого образует глагол «пастичить» – т. е. использовать ритмико-синтаксические ходы, заимствованные у предшественников. С точки зрения Боброва, «каждая поэтическая эпоха имеет свой ритмический стиль, который и ложится в основание работ данного поэтического коллектива. <...> Ритм запоминается по сильным ударениям, по течению полуударений и по слогам... запоминается, так сказать, ритмический скелет стихотворного периода (или строки), без его смыслового наполнения и гомофонического. Но поскольку ритм так или иначе неизбежно действует на синтаксис поэтической речи, то и синтаксические инверсии неизбежно, как нечто входящее в ритмическую структуру периода, запоминаются в том же непредвиденном порядке» (Бобров 1925, стб. 255–256).

Более детальную разработку проблема такого рода повторов получила в работе Осипа Брика «Ритм и синтаксис» (Брик 1927). В отличие от Боброва, Брик связывает существование «ритмико-синтаксических фигур» и «штампов» не столько с литературными влияниями, сколько с самой структурой строки определенного стихотворного размера, которая допускает лишь ограниченное количество вариантов ритмико-грамматического заполнения. Однако не разделяя до конца эти две проблемы – подражаний и объективных требований стиховой структуры, – он приходит к радикальному выводу о том, что использование привычных ритмико-синтаксических сочетаний есть признак мышления штампами, которое свойственно всем эпигонам; а ритмические возможности Я4 были в полной мере разработаны и даже исчерпаны уже в XIX в., поэтому современные авторы, обращаясь к этому размеру, «непременно и синтаксически и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры» (Брик 1927, № 6, с. 37), т. е. неизбежно становятся эпигонами.

Изучение ритмико-синтаксических стереотипов в русской поэзии было продолжено М.Л. Гаспаровым, который предложил типологию повторов в зависимости от степени их точности и описал основные факторы и механизмы формирования ритмико-синтаксических клише и формул (см.: Гаспаров 1984, 2000, 2004–а, 2004–б). Кроме того, Гаспаров впервые указал, что расположение клишированных структур в пространстве текста является одной из важных составляющих его рит-

мической композиции и подчиняется определенным закономерностям, требующим изучения (см. Гаспаров 2004б, с. 220).

На начальном этапе исследования таких закономерностей будет естественным обратиться к материалу стихотворного размера, в связи с которым преимущественно и обсуждалась до сих пор тема ритмико-синтаксических стереотипов – к Я4, к текстам самой простой и употребительной строфической структуры, т. е. написанным 4-стишиями. Особый интерес представляет поэзия начала XX в. – эпохи, когда вопрос об ограниченности разнообразия ритмических ходов и о закономерностях их следования становится предметом рефлексии самих поэтов, что отразилось, в частности, в работах Белого, Боброва, Шенгели и других.

Материал нашего исследования составили произведения четырех поэтов серебряного века: А.А. Блока, М.А. Кузмина, О.Э. Мандельштама и Б.К. Лившица – всего 253 произведения Я4, содержащие 1026 4-стиший (4104 с.)¹.

В этих стихотворениях были выделены строки, обладающие следующими общими признаками: 1) одинаковым расположением ударных и безударных слогов; 2) одинаковым характером и расположением всех словоразделов; 3) одинаковым слоговым объемом клаузул; 4) одинаковым порядком следования слов различных грамматических групп; 5) одинаковым характером и расположением синтаксических связей между ними. Трехкратное повторение такой структуры считалось минимально достаточным для образования в рамках творчества данного поэта индивидуального ритмико-синтаксического клише².

При распределении слов по различным грамматическим группам за основу была взята методика, которую Т.В. Скулачева использовала при описании распределения частей речи по стопам стиха в романе «Евгений Онегин» (см., напр.: Скулачева 2004, с. 62–90). Выделялись следующие группы слов: существительные в именительном падеже, существительные в косвенных падежах, прилагательные в именительном падеже, прилагательные в косвенных падежах, краткие прилагательные, глаголы в личных формах, деепричастия, инфинитивы, наречия и прочие слова. Местоименные существительные, прилагательные и наречия отдельно не выделялись – они относились к тем же грамматическим группам, что и полнозначные существительные, прилагательные, наречия. При описании типов связей использовалась типология, предложенная М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой в статье «Ритм и синтаксис в свободном стихе» (Гаспаров, Скулачева 2004).

В результате в 4-стопном ямбе Блока, Кузмина, Мандельштама и Лившица было выделено 73 клише, в образовании которых задействовано 309 стихотворных строк; это составляет 7,5% от общего объема материала. В творчестве разных поэтов этот показатель заметно варьируется: от 7 клише и 2,2% строк у Кузмина до 29 клише и 10,1% строк у Блока. Чаще всего основой для образования клише у всех поэтов становятся IV и VI ритмические формы (по типологии К.Ф. Тарановского, см. Тарановски 1953, с. 85), где существительные и прилагательные в косвенных падежах связаны между собой определительной связью: у Блока, Лившица, Кузмина – вариации с мужской клаузулой, у Мандельштама – с женской. Впрочем, у Блока клише встречаются во всех формах, кроме V, а у Лившица – кроме I и II.

¹ У Блока: 84 произв., 1220 с. 1898–1903 гг.; у Кузмина – 59 произв., 1179 с. 1906–1912 гг.; у Мандельштама – 48 произв., 636 с. 1908–1937 гг.; у Лившица – 62 произв., 1069 с. 1908–1937 гг.

² Исключениями считались неварьируемые рефрены, т. е. точные повторы строк в пределах одного текста.

У разных поэтов строки стереотипных структур по-разному распределяются по всему объему материала. Так, Кузмин в принципе избегает полных ритмико-грамматических повторов: во II и III формах повторяющиеся комбинации грамматических типов слов встречаются у него не реже, чем у Блока, – но он использует такие структуры в сочетании с разнообразными словораздельно-клаузульными вариациями. У Блока строки, реализующие то или иное клише, более или менее равномерно распределены по всему материалу: они встречаются примерно в двух текстах из трех (60 из 84), в основном один-два раза, редко три, и лишь в шести текстах – по четыре-пять раз. В общей сложности эти шесть текстов включают 27 из 123 случаев использования ритмико-синтаксических клише, которые были обнаружены в первой книге лирики Блока (22%).

У Мандельштама почти треть (17 из 56) всех строк клишированной структуры сосредоточены всего в четырех текстах: «Мне жалко, что теперь зима...», «На перламутровый челнок...», «Кинематограф» и «Silentium». Высокая концентрация повторов в этих стихотворениях тем более заметна, что почти все они реализуют одну и ту же синтаксическую структуру – прилагательное + существительное, связанные определительной связью, в VI ритмической форме, но в разных падежах и с разным расположением словоразделов (*Первоначальную немоту, Как кристаллическую ноту, Ненарушаемая связь*). Причем в «Silentium» и «Кинематографе» использование клише можно интерпретировать как стилистический прием, мотивированный в первом случае очевидной отсылкой к поэзии Тютчева и через него – вообще к поэтической традиции XIX в., а во втором – тем, что лирический сюжет развивается на основе пересказа банального кинематографического сюжета, на нанизывании кинематографических штампов.

У Лившица неравномерность распределения строк клишированной структуры по отдельным текстам даже заметнее, чем у Мандельштама: почти половина их (41,3%, 43 из 104) сосредоточены всего лишь в восьми текстах из 62-х. Особенно часто поэт обращается к клишированным ритмико-синтаксическим ходам в сборнике «Болотная медуза» (49 раз из 104) – в стихотворениях о Петербурге, отчетливо ориентированных и стилистически, и тематически на пушкинскую традицию, восходящую к поэме «Медный всадник». Частое обращение к ритмико-грамматическим стереотипам в «Болотной медузе» – еще одно проявление свойственного стихотворениям сборника композиционного изоморфизма, выявленного Гаспаровым (Гаспаров 1995).

Любопытные результаты дал дифференцированный подсчет употребительности клишированных строк на разных позициях в 4-стишной строфе (см. таблицу). Здесь материал был расширен за счет произведений Д. Бурлюка, для которого пока что имеются данные только по IV ритмической форме³. Оказалось, что ритмико-синтаксические стереотипы стремятся реализоваться в четных строках строфы, т. е., как правило, в конце ритмико-интонационных периодов, перед сильной паузой, и особенно в финальной, самой сильной позиции катрена. Впрочем, у отдельных авторов наблюдаются некоторые различия. У Блока и Мандельштама тривиальные ритмико-синтаксические ходы тяготеют преимущественно к последней строке строфы; у Кузмина, Лившица и Бурлюка они примерно с одинаковой частотой употребляются во 2-й и 4-й строках.

³ Общий объем материала составляет 83 произв., 1007 с. (из них 406 с. IV формы), 1910–1925 гг.

Таблица 1

Распределение ритмико-синтаксических клише по строкам строфы

Строки Авторы	1	2	3	4	Всего
Блок	20	33	26	44	123
Кузмин	1	12	4	9	26
Мандельштам	16	11	9	20	56
Лившиц	18	35	18	33	104
Бурлюк (IV ф.)	7	13	8	15	43
Всего	62	104	65	121	352

Полученные данные подтверждают предположение об изоморфизме грамматического и ритмического строения строфы, выдвинутое Гаспаровым, который для пробы подсчитал, как часто структуры с двумя определительными связями, образованные двумя существительными и прилагательным (вроде «Слова тоскующей любви»), встречаются на различных позициях в онегинской строфе. Оказалось, что «к концу строфы такие клишированные легковоспринимаемые синтагматические блоки учащаются: видимо, можно говорить о синтаксическом облегчении строфы от начала к концу, как уже давно (начиная с Шенгели) стиховеды говорят о ритмическом облегчении строфы от начала к концу» (Гаспаров 2004б, с. 220–221).

Возможно, именно тяготение клишированных структур к финалу ритмико-интонационного периода и строфы определило характерное для четырех из пяти поэтов, к творчеству которых мы обратились, предпочтение клише с мужской клаузулой. Поскольку самая употребительная модель катрена в русской поэзии (и в нашем материале) основана на перекрестной схеме расположения рифм, с чередованием окончаний **ЖмЖм** – то финальное положение в периоде и в строфе чаще всего занимают именно мужские строки. Неудивительно, что на общем фоне выделяется Мандельштам, известный своим пристрастием к катренам охватной рифмовки, имеющим более сложное ритмическое, синтаксическое и интонационное строение (см. Холшевников 2002, с. 131).

В одной из статей о взаимодействии ритма и грамматики в романе «Евгений Онегин» Скулачева указывает, что «наиболее морфологически и синтаксически клишированными оказываются строки, включающие метрические слова, чья длина наиболее сильно отличается от средней, то есть строки с очень длинными и очень короткими метрическими словами» (Скулачева 2001, с. 127). Очевидно, что слова, длина которых превышает среднюю, особенно частотны в 2-ударных ритмических формах Я4; эти же формы допускают наименьшее разнообразие комбинаций синтаксических связей: собственно, они образуются двумя метрическими словами, связанными одной синтаксической связью. Следовательно, 2-ударные формы создают наиболее благоприятные ритмические условия для образования клише. Уже подсчеты Шенгели показали, что тенденция к ритмическому «заострению» строфы, т. е. к уменьшению количества ударений на последней строке, связана в том числе с увеличением в финальной позиции доли строк 2-ударных ритмических форм (см.: Шенгели 1960, с. 169–186). Этим можно объяснить замеченную Гаспаровым аналогию между ритмическим и грамматическим строением строфы: чем ниже средняя ударность строки, занимающей определенную позицию в строфе, чем чаще в этой позиции употреб-

ляются малоударные формы, тем более эта позиция благоприятна для реализации ритмико-грамматических стереотипов.

Повышенная частотность клишированных структур на ритмически сильных позициях наблюдается не только на уровне строфы, но и текста в целом. Так, у Мандельштама более трети строк, воплощающих ритмико-синтаксические клише (20 из 56), открывают или завершают первую или последнюю строфу текста. У Лившица из 46 стихотворений, в которых встречаются стереотипные ритмико-синтаксические ходы, 10 завершаются клишированной строкой.

Помимо композиционных средств выделения ритмико-синтаксических клише, встречаются и другие – стилистические и тематические. У всех поэтов, кроме Бурлюка, в клишированных строках часто встречаются случаи употребления стилистически маркированной лексики – прежде всего варваризмов, иноязычных по происхождению топонимов и личных имен, образованных от них прилагательных:

Кузмин: VI ритмическая форма; прилагательное + существительное в именительном падеже, связанные определительной связью; женский словораздел, мужская клаузула:

Или ты – новый Сен-Жермен...
Как бельведерский Аполлон...
И распростертый омофор...
И допотопный Апарат...

Мандельштам: та же структура, но словораздел дактилический, а клаузула женская:

Сентиментальная горячка...
Как итальянская рулада...
Венецианская баута...

Лившиц: III ритмическая форма; существительное + прилагательное + существительное в косвенных падежах; существительные связаны друг с другом определительной связью, а прилагательное – со вторым существительным, также определительной связью; оба словораздела женские, клаузула мужская:

И стоном элевсинских жен...
На цепи Карталинских гор...
На чудо лютецийских роз...

У Мандельштама и Лившица в строках, реализующих ритмико-грамматические стереотипы, часто используются малоупотребительные или окказионально образованные сложные прилагательные:

Мандельштам: VI ритмическая форма; прилагательное + существительное в косвенном падеже, связанные определительной связью; словораздел женский, клаузула мужская:

Семипалатной простоты...
В смиренномудрых высотах...

Лившиц: та же структура, но словораздел дактилический, а клаузула женская:

Где суемудрого барокко...
Золоторунную Колхиду...
Пунцовокаменной гортани...
Чу! Древне-женственной дигамме...

Наконец, строки, реализующие ритмико-синтаксические клише, нередко маркированы тематически: завершая полустрофу, строфу или даже весь текст, они часто содержат основные сюжетобразующие мотивы (напр., у Кузмина: «Страну родную покидал» (Возвращение дэнди), «Завод любовный повтори» (Какой насмешливый механик); у Мандельштама: «Первоначальную немоту» (Silentium), «О, рассудительнейший Бах», «О, несговорчивый старик!» (Бах); у Лившица: «Камнеподобная мечта» (Александринский театр), «Императорский Петроград» (Вступление), «В сей заповедный Саардам» (Второнасельники)). В таких строках часто реализуются наиболее значительные повороты лирического сюжета, разрешение «лирического конфликта», неожиданная концовка (напр., у Блока: «Сомкнется мутное кольцо» (Сбежал с горы и замер в чаше...), «Потухнут страстные сердца» (Всё отлетают сны земные...); «Забрезжит брачная заря» (Я, отрок, зажигаю свечи...); «Возблещут новые миры» (в чужбину по гудящей стали...), «Дрожит обманутый Пьеро» (Явился он на шумном бале...)).

В статье «Ритм и синтаксис» Брик высказал мысль о том, что «непосредственно связь ритма с семантикой должна быть понята через ритмико-синтаксические фигуры. Если в данной строке мы с легкостью можем заменить какое-либо слово другим той же синтаксической формы, мы меняем семантику и не изменяем ритмико-синтаксического целого; а эта ритмико-синтаксическая фигура и составляет основу стихотворной речи» (Брик 1927, № 4, с. 28–29). С точки зрения Брика, семантика слов, занимающих привычную позицию в «ритмико-синтаксических фигурах», в значительной степени стерта, «заглушена». Для обозначения этого явления он вводит понятия «безразличного» эпитета, существительного, глагола, наречия: «Не трудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначущее, причем замена будет происходить не столько по семантической линии, сколько по ритмической» (Брик 1927, № 6, с. 36). Если это так, то тенденция к стилистическому и тематическому выделению строк, реализующих ритмико-синтаксические стереотипы, а также их стремление к «ритмически сильной» позиции в конце строфы, способствуют преодолению потенциального «десемантизирующего» влияния, оказываемого самой структурой клише на конкретные слова, в которых она реализуется. Тогда указанные закономерности можно отнести к числу компенсаторных: ритмическое и синтаксическое «облегчение» строфы к концу часто сопровождается усилением стилистической окрашенности строк и увеличением их «тематического» веса.

Возможно, аналогичное явление имеет место и в онегинской строфе. Отмеченное Гаспаровым повышение частотности клишированной синтаксической структуры типа «Слова тоскующей любви» приходится на конец 14-стишия, преимущественно на двестишную коду, которая, как указал еще Л.П. Гроссман, играет в строфе особую композиционно-тематическую роль: «Онегинская кода в огромном большинстве случаев может считаться заключительной *pointe*, особым видом неожиданной и остроумной концовки. Прием внезапного и меткого оборота, смелого образа, острого изречения или внезапной шутки она отмечает конец данного ритмико-смыслового периода» (Гроссман 1924).

Однако предположение о существовании компенсаторных отношений между ритмико-грамматической структурой строфы, с одной стороны, и стилистической и тематической ее организацией — с другой, требует детальной проверки, основанной на более дифференцированном описании более широкого материала.

Литература

- Белый А. Символизм. Книга статей. – М., 1910.
- Бобрин С. Заимствования и влияния: попытка методологизации вопроса // Печать и революция. – 1922. – № 8. – С. 72–92.
- Бобрин С.П. Заимствования стихотворные // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л., 1925. – Т. 1. А–П. – Стлб. 255–258.
- Брик О. Ритм и синтаксис: (Материалы к изучению стихотворной речи) // Новый Леф. – 1927. – №№ 3–6.
- Гаспаров 2004а: Гаспаров М.Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики – 1982. – М., 1984. – С. 169–185.
- Гаспаров 2004б: Гаспаров М.Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица (поэтика загадки) // М.Л. Гаспаров Избранные статьи. – М., 1995. – С. 202–211.
- Гаспаров М.Л. «Ты-ты рифмы»: рифмо-синтаксические клише у Пушкина // После юбилея. – Иерусалим, 2000. – С. 71–84.
- Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксические клише и формулы в эпиграфе «Руслана и Людмилы» // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха. – М., 2004. – С. 149–166.
- Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксические клише в 4-стопном ямбе // М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. – М., 2004. – С. 202–225.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. – М., 2004. – С. 170–201.
- Гроссман Л.П. Онегинская строфа // Пушкин / Ред. Н.К. Пиксанова. Сб. 1. – М., 1924.
- Скулачева Т.В. Ритм и грамматика в стихе // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. – М., 2001. – С. 127.
- Скулачева Т.В. Части речи и стопы стиха в «Евгении Онегине» // М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. Статьи о лингвистике стиха. – М., 2004. – С. 62–90.
- Тарановски К. Руски дводелни ритмови. (Српска академија наука. Посебна издања. Књига ССХVII. Одељење литературе и језика. Књига 5.) – Београд, 1953.
- Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. – СПб.; М., 2002.
- Шенгели Г. Техника стиха. – М., 1960.

Источники

- Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. – М., 1997.
- Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / Сост. С.Р. Красицкого. – СПб., 2002.
- Кузмин М.А. Стихотворения / Сост. Н.А. Богомолова. – СПб., 2000.
- Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е.К. Лившиц, П.М. Нерлера. – Л., 1989.
- Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. / Сост. П. Нерлера. Т. 1. – М., 1990.

С. Ю. Преображенский

(Москва, РУДН)

ПРОТОПРЕДЛОЖЕНИЕ И ПРОТОСЛОВСОЧЕТАНИЕ В РУССКОМ СТИХЕ: ПАРАДОКСЫ ДВУСЛОВНЫХ КЛИШЕ

Без всякого преувеличения, О.М. Брик, наряду с Ю.Н. Тыняновым, выступил как первооткрыватель в определении предмета стихотворного синтаксиса. Его знаменитое бескомпромиссное высказывание: «Ритмико-синтаксические фигуры составляют основу стихотворной речи» (Брик 1927, с. 29), — опередило современную автору науку о стихе почти на пятьдесят лет.

Для настоящей статьи чрезвычайно важны — как некие пропилеи — суждения О.М. Брика о стремлении стиха к тому, чтобы выступать как относительно самостоятельное и относительно контекстуально свободное высказывание в пределах даже включающего указанный стих текста. Принципиально важно согласиться с тем, что референтный потенциал метрически не организованного отрезка речи отличен от такового у стихового сегмента.

Не станем сейчас вдаваться в более подробные рассуждения относительно того, в чем разница этих двух экстенционалов. Достаточно признания за стиховым отрезком тенденции к тому, чтобы (почти всегда) при формальной синтаксической незавершенности стремиться к семантической самодостаточности, к тому, чтобы выступать, как говорят некоторые синтаксисты, в функции имени события.

Формальная структурная неполнота большей или меньшей степени не может служить основанием для трактовки стиха как знаково неполноценного. Ведь не является же для носителей русского языка препятствием (при трактовке высказываний как семантически состоявшихся предложений) тот факт, что трансформы ядерной модели предложения формально плохо соотносимы с исходной структурой. Устойчивая идиоматизация трансформы обеспечивает его конвенциональное применение как успешно замещающего базовую форму (ср. безглагольные и безактантные, так называемые назывные и безличные *Ночь*; *Моросит* в русском языке и многие еще более идиоматизированные, подпадающие под специальные «фразеологические» структурные схемы).

Следовательно, имеет смысл говорить о разных семантико-синтаксических потенциалах сегментов различной метрической и ритмической организации в известном отрыве от конкретного лексико-грамматического наполнения.

Кроме того, можно говорить о различной степени естественности и приемлемости тех или иных размеров в свете стремления стиха к семантической самодостаточности.

Тривиальные выкладки приводят к следующим заключениям: оптимальную длину стихового отрезка следует искать в интервале от пяти- до девятисложной синтагмы. Это коррелирует с представлением о длине интонационной синтагмы в рамках теории русских супrasegmentных единиц (Зубкова 1990).

Средняя длина русского слова – 2,7 слога.

Двух выкладок вполне достаточно, чтобы, пусть поверхностно, уже судить о том, какие из отрезков, организованных стихотворным размером, будут в большей степени соответствовать своей синтаксической сверхзадаче. Уже по одному числу слогов можно говорить о коммуникативной слабости трехстопного ямба и хорея и их искусственности в плане потенциального лексического наполнения. Впрочем, такого рода суждения, особенно при сравнении систем стихосложения разных языков в контексте теории пере-

вода – общее место (ср.: Левый 1974, с. 270–271). Тем не менее отметим, что у четырехстопного ямба даже по этим параметрам в русском языке чуть ли не самый высокий коммуникативный потенциал.

Менее тривиальным представляется вопрос о том, насколько релевантен для реализации семантико-синтаксической задачи стиха количественный лексический параметр. То есть имеется ли какой-то порог синтаксической недостаточности с точки зрения наполнения высказывания грамматически и фонетически самостоятельными словами. В свете современных синтаксических суждений о моделях русского предложения такой вопрос представляется неуместным. Предложения могут состоять из одного, двух, трех и более полнозначных слов и – как будто – на их полноценность как имен событий этот фактор не влияет.

В связи с такой постановкой вопроса в мире «ритмико-синтаксических фигур» предлагается несколько наблюдений. Первое касается экспериментов в области так называемых «сверхкоротких размеров». В трактовке М.Л. Гаспарова, это «стихи из односложных стоп» (Гаспаров 1984, с. 212) – парадоксальное определение-оксюморон вроде бы вполне возможной, хотя и статистически проблемной формы. Рассмотрим один из упомянутых М.Л. Гаспаровым образцов-примеров. По метрической трактовке он выглядит сомнительно, – в первых двух стихах явно напрашивается иное прочтение: трехстопный хорей с мужской клаузулой, в следующих двух – двустопный амфибрахий с аналогичной клаузулой. Возможно с некоторой натяжкой и сквозное хореическое прочтение катрена Вяч. Иванова:

Зевс, ты всех дел верх,
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс.

Но вот довольно многочисленные эксперименты «левого толка»: Маяковский – Цветаева – Асеев – Кирсанов выглядят как значительно более убедительные в смысле достижения эффекта «односложных стоп».

При этом обращает на себя внимание тот факт, что в смысле распределения границ высказывания построения делятся на два типа: двухкомпонентные и трехкомпонентные.

К двухкомпонентным, вроде приведенного М.Л. Гаспаровым примера из М. Цветаевой: *Конь хром. Меч ржав. Кто сей? Вождь толп* – логично обратиться позднее. Самой устойчивой – представительского вида – для такого рода экспериментов становится трехкомпонентная модель типа *Жил был я* (С. Кирсанов), *Дней бык пег* (В. Маяковский) и т. п. Это в полном смысле клишированная продуктивная модель. Она устойчива, воспроизводима. Она существует в контексте с иными стихотворными размерами, но воспринимается не как метрическая вариация, а как самостоятельный инвариант. Ср. вторую строфу названного стихотворения С. Кирсанова:

Зной, дождь, гром.
(Мокрые бульвары...)
Ночь. Свет глаз.
(Локон у плеча...)
Шли всю ночь.
(Листья обрывали...)
«Мы», «ты», «я»
нежно лепеча.

Объяснение этому факту простое. С одной стороны, действует многоаспектная недостаточность такого речевого отрезка в отношении тех статистических стандартов, которые действуют в русском языке на суперсегментном уровне. Три слога – за нижней границей привычной русскому уху интонационной синтагмы. В речевом отрезке – предельная ситуация для реализации закона тактов А.А. Потебни: 3-3-3. С другой стороны, с точки зрения выделенности слов – это ситуация максимального благоприятствования. Каждый семантически значимый элемент высказывания максимально маркирован. На границах не возникает зон неопределенности. То есть фонетически трехсловность задана максимально.

При этом собственно метрические характеристики оказывают поддержку той же тенденции на выделенность. При трехсложном наполнении любая попытка свести один из слов-слогов к энклитике или проклитике создаст сложности для иктовой интерпретации.

Вернемся теперь к двухкомпонентным отрезкам. Наиболее полное представление о взаимодействии двух-трехсловных стихов из «односложных стоп» дает пример из Н. Асеева, взятый в варианте 1928 года (Асеев 1928, с. 127) – первая глава «Северного сияния»:

Бег
тех,
чей
смех,
вей,
рей,
сей
снег!

Тронь струн
винтики,
сквозь ночь лун,
синь, теки,
сквозь день дунь,
даль, дым,
по льду
скальды!

Поскольку стиховая сегментация в данном случае далеко не однозначна, следует учесть возможные варианты. В первом отрезке можно принять за сигнал финали рифмуемость. Получим односложный стих из одной стопы со сложной строфой: **А-А-В-А-В-В-В-А**: интерпретация, навязываемая автором-экспериментатором. Но информанты дают иное прочтение: *бег тех/чей смех/вей, рей,/сей смех*. Третий стих такого членения оказывается вне рифморяда.

Тем не менее именно двухкомпонентная модель находит подтверждение в следующем фрагменте, где стихodelение более бесспорно и задает чередование двухкомпонентных и трехкомпонентных стихов – из этого режима выбиваются лишь три однословных многосложных стиха.

Таким образом, довольно четко вырисовывается синтаксическая оппозиция, – 2:3 полновесных значимых элемента. Причем ясно, что двухкомпонентные обладают мень-

шей контекстуальной независимостью, чем трехкомпонентные, поскольку именно последние явно определяющие с точки зрения метрической интерпретации.

Можно сделать такое предположение. Стереотип восприятия русского высказывания довольно резко разграничивает те конструкции, что содержат два лексически самостоятельных элемента – как неопределенные в отношении ядерной модели предложения, но как безусловно достаточные с точки зрения модели словосочетания, – и те, что состоят из трех элементов, – как потенциально интерпретируемые в качестве полноценного имени события. Подобное суждение совпадает с представлением об индоевропейском предложении как минимально достаточной структуре из трех членов: актанта-инициатора – глагольного узла (Теньер 1988, с. 114) – второстепенного актанта. «Наиболее эффективным способом освещения комментируемого события будет изображение субъекта действия, то есть вносителя как темы сообщения; изображение осуществляемого им действия как ядра ремы сообщения; упоминание же объекта, который приобретет – но пока еще не приобрел – вносимый в него результирующий признак, попадет в группу распространителей ремы» (Мельников 2003, с. 116).

Вне зависимости от ее реальных собственно языковых характеристик трехкомпонентная модель в рамках стихотворной речи интерпретируется в соответствии со стереотипом устройства полноценного имени действия – предложения. Причем, по-видимому, синтаксическая нагрузка на элементы высказывания определяется в соответствии с прямым порядком расположения их аналогов в естественном языке, особенно в том случае, если характеристики естественного языка этому не противоречат. Если три односложных слова – и так формально полноправное предложение (*дней бык пег*), фактор естественного языка действует сильнее стереотипа расположения элементов.

В этом смысле двукомпонентные высказывания могут интерпретироваться как предложения с эллипсисом, где выражены лишь один темный и один ремный компонент (большинство примеров из М. Цветаевой). Так реализуется их амбивалентность как претендентов на роль полноценного стихового сообщения.

В свете намеченной оппозиции 2:3, маркирующей, как представляется, границу восприятия высказывания-стиха по лексическому составу, интересно обратиться к более естественным метрическим схемам. Некоторые из метрико-ритмических парадоксов, как представляется, имеют указанную квантитативную природу – в их основе лежит тот факт, что по числу лексических элементов модель получает соответствующую синтаксическую интерпретацию.

Речь идет о явлении, получившем в частности название «неметрическое ударение в хорее» (Панов 1989, с. 348). Прежде его, случалось, интерпретировали даже как хорейамб (что, конечно, терминологическая вольность) и всегда считали конструкцией, обладающей устойчивым семантическим ореолом – знаком украинской поэтической культуры, украинизмом. Так повелось с первых работ, анализирующих использование этой ритмической модели Э. Багрицким (ср., напр., Банковская 1974).

М.В. Панов видел в этом явлении борьбу двух начал внутри системы русского стихосложения – ритмической и тактовой основы. Ритмическое начало – искусственное, возникающее под воздействием экстралингвистических, общекультурных факторов, тактовое – базирующееся на суперсегментных правилах и законах сегментации самого языка: «затяжка первого слога – сигнал переноса ударения, то есть знак компенсации, отступления от метра»: *а-апустит другую, да-арогу степную* – в первом слоге «возникает растяжение» (Панов 1989, с. 349).

О том, что подобное явление возникает в строфе, начатой как хореическая, естественно, говорится. А вот о том, что такая строфа оказывается комбинацией чистого хорей с чистым же трехсложником – амфибрахием – не упоминается: *Жеребец поднимет ногу, / Опустит другую, / Словно пробует дорогу, / Дорогу степную.*

Стих двустопного амфибрахия – явно не воспринимается как длинная русская синтагма. Но, возможно, он обладает и некоторой синтаксической несамостоятельностью, иначе почему бы он подчинялся заданной метрической тенденции, а не диктовал собственную. Кроме того, действительно ли его фонетически компенсаторные особенности проявляют себя лишь в хореическом контексте?

По последнему пункту легко получить опровержение – достаточно контр-примера из К. Бальмонта (1989, с. 47):

Как льдины взгроможденные

Одна на другую,

Весной освобожденные, —

Я звонко ликую.

(«Вскрытие льда»)

Чередование ямба и амфибрахия выдержано автором последовательно. И амфибрахий задан в более сильной форме – практически без ритмических вариаций. Компенсация же неизменно хореическая, и взят размер как сигнал присутствия в стихотворении «юго-западного», польско-украинского мотива, то есть в своем семантическом ореоле.

У современной поэтессы М. Галиной (Авторник 2001, с. 9) в этнографической функции двустопный амфибрахий выступает как сквозной ритмообразующий фактор – единственный регулярный метр без отступлений:

Скажу тебе – Боже,

исчисливший числа,

нехай тростник мыслит,

а я бильш не могу

.....

День добры, – каже, – братику,

День добрый, коханий.

Присыпаны солью

Господние (sic!) раны.

Конечно, можно утверждать, что последнему факту мы обязаны еще более упрощенному ореолу, а не самостоятельным характеристикам двустопного амфибрахия, но есть еще аргументы в пользу несамостоятельности этого размера в его русском изводе. В контексте полиметрии или, как иногда говорят, «колеблющегося» стиха Велимира Хлебникова, фактор окружения для верной ритмической интерпретации отдельно взятого стиха сведен к минимуму:

Времянин я,

Времянку настиг

И с ней поцелуйный

Создал я миг.

И вот я очнулся
 И дальше лечу.
 И в яр окунулся
 И в глуби тону.
 И крыльями слылий
Черпаю денину.
 Из кладезя голубя
Черпаю водину.

В первой строке ударение проставлено от редакции (см. Хлебников 2000, с. 31), хотя едва ли его следует рассматривать как безоговорочно текстологически верное. Однако в контексте обсуждаемой проблемы важнее акцентная интерпретация десятой и двенадцатой строк. Собственно говоря, с учетом возможных поэтических вольностей *чЕрпать* и *чЕрПать* абсолютно равноценные варианты. И руководствоваться можно только выбором метрической интерпретации. Надо отметить, что у информантов значительно большей популярностью пользуется именно двустопный амфибрахий с заметной компенсаторной долготой в двенадцатом стихе. Таким образом, не приходится говорить о том, что акцентное своеобразие стиха двустопного амфибрахия обусловлено единственно его метрическим окружением. Вне сплошного амфибрахия он всегда демонстрирует специфическую (и одну и ту же) акцентную структуру – долготу, подменяющую дополнительное ударение.

Обращает на себя внимание та деталь, что по своему устройству для русского языка трехстопный амфибрахий предполагает почти без исключения синтагму из двух полнозначных слов. Следовательно, это по определению размер двухкомпонентной модели – стихотворного протословосочетания. Не оттого ли и роль синтагм двустопного амфибрахия главным образом заключается в том, чтобы занять дополнительную, не самодостаточную синтаксическую позицию в тексте. Эта метрическая модель воспринимается как клише потенциального словосочетания, то есть исходно коммуникативно недостаточная.

Можно предполагать, что в области размеров «нормальной» стопности действует та же оппозиция 2:3, двусловные синтагмы – прообразы словосочетаний, трех и более – предложений. Для разных слоговых длин и метрических схем репертуар таких клише – различный. Но он в значительной степени определяет наполнение того или иного авторского извода стихотворного синтаксиса.

Литература

- Авторник 2001** – Авторник. Альманах литературного клуба. (Сезон 2001–2002 гг., вып. 1 (5)). – Тверь, 2002.
- Асеев Н.** Стихотворения 1912–1925 гг. Собрание стихотворений в 3 т. – М.; Л., 1928. – Т. 1.
- Бальмонт К.** Стихотворения. Репринтное воспроизведение изданий 1900, 1903 г. с приложением. – М., 1989.
- Банковская Н.П.** Ритмические особенности поэмы Багрицкого «Дума про Опонаса» // Вопросы русской литературы. Вып. 2. – Львов 1974. – С. 74–78.
- Брик О.М.** Ритм и синтаксис // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 4. – С. 29.
- Гаспаров М.Л.** Очерк истории русского стиха. – М., 1984.
- Зубкова Л.Г.** Фонологическая типология слова. – М., 1990.
- Левый И.** Искусство перевода. – М., 1974.
- Мельников Г.П.** Системная типология языков. – М., 2003.
- Панов М.В.** Ритм и метр в русской поэзии // Проблемы структурной и прикладной лингвистики 1985–1987. – М., 1988. – С. 340–371.
- Теньер Л.** Основы структурного синтаксиса. – М., 1988.
- Хлебников В.** Собрание сочинений в 6 т. – М., 2000. – Т. 1.

И. А. Пильщиков, А. С. Старостин

(Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

АВТОМАТИЧЕСКОЕ РАСПОЗНАВАНИЕ СТИХОТВОРНЫХ РАЗМЕРОВ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

В статье представлены теоретические основания и некоторые практические результаты, полученные в рамках проекта по автоматизации лингвостиховедческого анализа русских поэтических текстов. Работа над проектом осуществляется на семинарах и рабочих заседаниях в Институте мировой культуры МГУ и в новообразованном Центре по текстологии и компьютерному стиховедению при Институте русского языка РАН. Проект, начатый в 2005 г. при участии С.А. Старостина и М.И. Шапира (см. Pilshchikov 2008), осуществляется при поддержке РФФИ (грант 08–06–00192).

Проект нацелен на развитие методов автоматической морфолого-акцентологической и морфолого-синтаксической разметки поэтических текстов и адаптацию этих методов к нуждам стиховедческих исследований (в круг которых входит анализ метрики, ритмики, строфики, рифмы, морфологии и синтаксиса стиха). Под «морфолого-акцентологической разметкой» мы понимаем процесс автоматического морфологического анализа русскоязычных текстов, основанного на данных из «Грамматического словаря» А.А. Зализняка с учетом места ударного слога в каждой словоформе. Первый такой анализатор, разработанный С.А. Старостиным, доступен на сайте StarLing (starling.rinet.ru) и используется в настоящем проекте. Для наших целей мы используем созданную А.С. Старостиным программно-информационную среду, развивающуюся на базе его оригинальной системы морфосинтаксического анализа Treetop, в которой, в свою очередь, использованы элементы StarLing'a. Таким образом, ритмическая и метрическая модель стиха строится на основе акцентно-ориентированного морфологического анализа текста. Это позволяет анализировать стихотворные тексты на языке с подвижным ударением (русский) и эффективно обобщать алгоритмы анализа различных лингвостиховедческих параметров (Пильщиков, А. Старостин 2009).

Одна из наиболее интересных в теоретическом и практическом отношении проблем – это проблема автоматического распознавания стихотворных размеров силлаботонических текстов. Теоретическим фундаментом для наших решений стали исследования М.И. Шапира, касающиеся взаимодействия метра и ритма в стихотворном тексте. Прежде всего, это статья «Metrum et rhythmus sub specie semioticae», впервые опубликованная в 1990 г., а 10 лет спустя включенная в первый том книги Шапира «Universum versus» (Шапир 1990; 2000, с. 91–128). В ней пересматриваются представления о линейной иерархии метра и ритма, то есть представления о том, что ритм есть система отклонений от метра (так думал Андрей Белый, от работ которого принято отсчитывать историю современного стиховедения), либо о том, что ритм – это конкретная реализация метрической схемы (как думали другие теоретики стиха, от Б.В. Томашевского и В.М. Жирмунского до М.Л. Гаспарова). Шапир говорит о двух взаимопротивопоставленных и взаимосвязанных процессах – о «метризации» ритма и о «ритмизации» метра.

Несколько упрощая, можно сказать, что для Белого, Томашевского и Жирмунского метр был законом, а ритм – тенденцией; для Шапира и ритм и метр – тенденции, и они не выводимы один из другого. Ритм не выводим из метра, потому что не существует такого метрического закона, который в принципе не мог бы быть нарушен; иначе говоря, ритм

не является частным случаем метра, поскольку, имея возможность его нарушать, может быть от него независим, автономен. В свою очередь, метр невыводим из ритма, поскольку ритмически идентичные строки могут по-разному интерпретироваться в зависимости от инерции метрического контекста – или, что то же самое, ритмические формы разных метров могут быть изомерны друг другу (примеры будут приведены ниже).

Другая статья Шапира, которая должна быть здесь упомянута, озаглавлена «„Тебе числа и меры нет“: о возможностях и границах „точных методов“ в гуманитарных науках». Впервые она была опубликована в 2005 г. в «Вопросах языкознания», а год спустя републикована в качестве послесловия к «Методологии точного литературоведения» Б.И. Ярхо (Шапир 2005; 2006). Здесь Шапир, в частности, утверждает, что любое правило, эксплицированное в формальной модели стихотворного метра, на практике может быть нарушено, и при этом текст, вполне возможно, не перестанет квалифицироваться как относящийся к данному метру. Это обстоятельство должно учитываться при автоматическом анализе.

Идеи, высказанные в названных статьях, получили дальнейшее развитие в лекциях, прочитанных Шапиром для участников нашего семинара в 2005 и 2006 гг. (эти лекции готовятся к публикации). Один из главных обсуждавшихся на них вопросов таков: что значит определить метр и как это можно сделать? По мысли Шапира, установить (или диагностировать) метр – значит сначала соотнести фактическое звучание строк между собой в поисках общего и различного в их строении (то есть попытаться определить инвариант, модификациями которого являются соответствующие строки), а потом найти для этого инварианта ближайшее соответствие, ближайший эталон в метрическом репертуаре данной культурной традиции. Для того чтобы решить проблему автоматического распознавания метра, нужно найти практический подход к проблемам идентификации изомерных (потенциально гетерометрических) строк и строк аномальных, затрудняющих диагностирование стихотворного размера, но не выводящих текст за его пределы.

Начнем с метрически амбивалентных стихов. Вслед за Г.А. Шенгели, который называл такие обратимые, или изомерные строки «двуликими» (Шенгели 1960, с. 154–156), и А.А. Илюшиным (1986, с. 52–53; 1988, с. 62–63) Шапир анализирует это явление на примере пастернаковских изомеров, таких, как, например, строка *Уюта и авторитета* из стихотворения «Еще не умолкнул упрек...». В контексте стихотворения Пастернака это строка 3-стопного амфибрахия (скандируется: *Ую́та и а́вторите́та*), но в другом контексте она могла бы оказаться строкой 4-стопного ямба (и скандироваться: *Ую́та и а́вторите́та*). Аналогичный пример (из «Евгения Онегина») приводил Шенгели: *и кла́нялся не́принужде́нно*, 4-стопный ямб (альтернативная скандовка: *и кла́нялся не́принужде́нно* – возможна в контексте 3-стопного амфибрахия). Илюшин заметил, что «в том же „Онегине“ можно указать подряд три стиха, которые могли бы быть прочитаны как амфибрахические:

...Внимательным иль равнодушным;
Как томно был он молчалив,
Как пламенно красноречив...» (Илюшин 1988, с. 62)

Здесь метрическая амбивалентность является фактором ритма, а не метра.

Давайте, однако, вспомним, представим или сочиним стихотворение, целиком состоящее из таких строк. Это будет биметрическое стихотворение, и метрическая амбивалентность каждой строки станет ее метрической характеристикой. А.А. Илю-

шин приводит как пример «подлинной биметрии» стихотворение Полежаева, написанное 2-стопным хореем / 1-стопным анапестом (Илюшин 1988, с. 67):

На равнинах
Вод зеркальных,
На пучинах
Погребальных
Я скользил <...>

Теперь представим себе или найдем реальный пример стихотворной формы, которую после работы П.А. Руднева о метрике Блока принято называть «переходной метрической формой» (Руднев 1972, с. 227): стихотворение, состоящее из строк двух разных размеров при доминировании одного из них. Если в подобном стихотворении какая-то строка окажется гетерометрической, то метрическая амбивалентность станет одновременно ритмической и метрической характеристикой. «Такие двойственные строки, – отмечал М.Л. Гаспаров, – могут служить удобным переходом между кусками, написанными разными размерами» (Гаспаров 1974, с. 253).

Близкую разновидность подобного смешения форм – когда строки разных размеров нерегулярно сочетаются в одном тексте без доминирования одного из размеров – Гаспаров условно назвал «смешанными метрами» (Гаспаров 2000, с. 134–135). В таких стихах некоторые строки также могут оказаться гетерометрическими. Вот раннее стихотворение Мандельштама, в котором Гаспаров диагностирует «смешанный метр», создаваемый строками 2-стопного амфибрахия и 3-стопного хорей:

Когда подымаю,	Ам2
Опускаю взор –	Х3
Я двух чаш встречаю	Х3 / Ам2
Зыбкий разговор.	Х3

И му́кою в мире	Ам2
Внесены мои	Х3
Тяжелые гири	Ам2
Шаткие лады.	Х3
Знают души наши	Х3
Отчаянья власть:	Ам2
И по́днятой чаше	Ам2 / Х3
Суждено упасть.	Х3

Есть в тяжести радость	Ам2
И в паденьи есть	Х3
Колебаний сладость –	Х3
Острой стрелки месть.	Х3

Строка *и по́днятой ча́ше* (либо *И подня́той ча́ше*) амбивалентна только в графической форме (мы не знаем, какое ударение в причастии – корневое или префиксальное). Строка *Я двух чаш встречаю* амбивалентна и в графической, и в звуковой форме – она может скандироваться двояко: *Я́ двух ча́ш встре́чаю* (3-стопный

хорей) либо *Я двѹх чашъ встречаю* (2-стопный амфибрахий). Интересно, что метрическая амбивалентность именно этой строки не была отмечена в гаспаровском разборе, а программой автоматического определения метра она будет распознана. Конечно, автоматический анализ носит более ригидный характер, чем человеческий, но зато он заведомо более последователен.

Это одна из причин, по которым автоматическое распознавание метра не должно идти по пути отказа от одних метрических гипотез в пользу других. Здесь возникает вопрос о способах фиксации и учета альтернативных метрических интерпретаций текста при поисках и подсчетах.

Для разговора об аномальных строках возьмем сначала один пример из статьи Шапира. Вот строки из поэмы Рылеева «Войнаровский» (1823), написанной 4-стопным ямбом:

Почто, почто в битве кровавой,
Летая гордо на коне,
Не встретил смерти под Полтавой?
Почто с бесславием иль славой
Я не погиб в родной стране?

В строке *Почтѹ, почтѹ в бѣтвѣ кровѹвой* (если читать ее так) нарушено одно из формальных требований к русскому 4-стопному ямбу – запрет на переакцентацию (Якобсон 1922, с. 229; 1923, с. 29). Правило, нарушенное в этой строке, Р.О. Якобсон в статье «Linguistics and Poetics» формулировал следующим образом: «ударный слог не может занимать слабое место, если на сильное место приходится безударный слог того же фонетического слова» («a stressed syllable cannot fall on the upbeat if a downbeat is fulfilled by an unstressed syllable of the same word unit» — Jakobson 1960, p. 361). В редакции А.А. Илюшина это же правило звучит так: слово не может быть «дважды нарушителем» (Илюшин 1988, с. 40). Для 4-стопного ямба то же правило было сформулировано А.Н. Колмогоровым: «В каждом слове стихотворной строки, состоящем не менее чем из двух слогов, ударение не попадает на слабый слог» (Ревзин 1962, с. 286; Колмогоров, Прохоров 1968, с. 405; Успенский 2002, с. 630–640) – и переформулировано Шапиром (исключившим из дефиниции не определенное понятие «сильного» и «слабого» места): «строка называется ямбической, если ударения неодносложных фонетических слов в ней падают на четные слоги» (Шапир 2006, с. 881). Это правило, отмечает Шапир, не абсолютно, поскольку может нарушаться. В данном случае словом-«нарушителем» является, по-видимому, словоформа *в бѣтвѣ* (должно было бы быть: *в битвѣ*). Можно предложить как минимум два решения:

1) эта строка не является ямбической (к такому выводу в данном случае пришел бы, например, Ярхо);

2) это аномальная, иррегулярная форма 4-стопного ямба (но всё же допустимая в контексте других четырехстопно-ямбических строк).

Первое решение неудовлетворительно, поскольку не предполагает альтернативы: если это не 4-стопный ямб, то что же это такое? Ответа нет. Значит, это аномальная форма 4-стопного ямба, поскольку она с большим основанием (или с большей вероятностью) представляет собой 4-стопный ямб, нежели что-то еще. Однако алгоритм, построенный на якобсоновском, колмогоровском и похожих на них определениях, не позволит анализатору распознать в такой строке ямб.

Взглянем на тот же материал с другой стороны. На самом деле обсуждаемая строка **может** быть прочитана так, что она не будет противоречить правилу запретной переакцентации. Шапир не рассмотрел возможность того, что Рылеев мог использовать окситон *битвѣ* (форма *битвѣ* распространена в русских диалектах); тогда эта строчка беспроblemно ямбична. Однако такая акцентная форма отсутствует в словаре Зализняка и в других словарях русского языка, за исключением Словаря русских народных говоров. Значит, машинный анализатор может не распознать в такой строке ямба.

Таким образом, на практике и анализатор-компьютер, и анализатор-человек сталкиваются с незнакомыми словами или незнакомыми акцентными формами. Тем не менее, анализатор может заключить, что неопределившаяся строка с наибольшей вероятностью укладывается в тот или иной размер.

Возьмем другой пример – стихотворение Игоря Северянина «По этапу» (1918), также написанное 4-стопным ямбом:

Мы шли по Нарве под конвоем,
Два дня под арестом пробыв.
Неслась Нарва с диким воем,
Бег ото льда освободив.

Акцентный вариант *áрест*, распространенный в межвоенное время и зафиксированный в словаре Ушакова как просторечный, в позднейших словарях не фигурирует. Многим современным читателям и даже профессионалам-филологам эта форма неизвестна (хотя она встречается еще у Бродского в «Пенье без музыки», 1970: *Как бы явь / на тьму не налагала áрест...* — рифма: *пока́мест*). На какой слог падает ударение в гидрониме *Нарва*, тоже знают далеко не все. Тем не менее, человек безошибочно определяет размер стихотворения – точно так же должен его определять и компьютер.

Вот вторая причина, по которой автоматическое распознавание метра должно идти не по пути отказа от одних метрических гипотез в пользу других, а по пути ранжирования различных метрических гипотез по вероятности. Такой подход (если не по букве, то по своему духу) согласуется с идеей Шапира о том, что, в отличие от дескриптивных (теоретических) определений, конструктивные (практические) определения стихотворных размеров (ср. Яглом 1980, с. 13–14) могут быть основаны только на стохастическом, вероятностном подходе.

Эти теоретические размышления стали толчком для разработки компьютерной программы автоматического распознавания метра, созданной А.С. Старостиним в рамках системы Treeton.

Treeton – это программно-информационная среда, позволяющая решать различные проблемы в области обработки естественного языка (natural language processing), и встроена в нее графическая среда разработки (graphical development environment). Многие идеи, реализованные в Treeton, восходят к системе GATE (General Architecture for Text Engineering), разработанной в Шеффилдском университете (Cunningham 2002). В частности, из GATE взято понятие языкового процессора (language processor), который понимается как связанный список ресурсов для обработки текста. Языковой процессор получает на входе текст на естественном языке и осуществляет разметку. В процессе разметки различные фрагменты входного текста снабжаются аннотациями.

Аннотация – это непрерывный фрагмент текста, снабженный метainформацией. И в GATE, и в Treetop для записи метаданных используются пары вида <атрибут, значение>. Однако для разметки в Treetop используются несколько более сложные объекты – тринотации (это аннотации, имеющие внутреннюю «древесную» структуру). Тринотации были придуманы для нужд синтаксического анализа, но вскоре оказалось, что они полезны и для решения других проблем (Мальковский, А. Старостин 2006).

В рамках Treetop реализуются различные ресурсы обработки текста. Некоторые из них совершенно независимы от языка, в других используются специальные формальные языки, позволяющие описывать конкретные явления естественного языка (например, правила синтаксического анализа), а остальные представляют собой «жестко вшитые» («hard-coded») компоненты, предназначенные для работы только с одним конкретным языком в данных конкретных обстоятельствах.

Цепочка ресурсов, позволяющая автоматически идентифицировать силлабо-тонические размеры, состоит из следующих модулей.

1. **Токенизатор.** Основная функция этого ресурса – разбивать текст на базовые графические элементы, токены (последовательность буквенных символов, знаков пунктуации, пробелов).

2. **Силлабизатор.** Функция этого ресурса – разделять слова на слоги. Для этой цели используется фонотактический принцип «волны сонорности».

3. **Морфологический анализатор**, разработанный С.А. Старостиним (С. Старостин 1994; Крылов, С. Старостин 2003). Этот ресурс генерирует морфологические интерпретации для каждого входного слова. На этой стадии мы не снимаем морфологическую омонимию. Анализатор предлагает гипотезы в соответствии со словарем Зализняка, отражающим нормы русского языка середины XX столетия. Важная особенность «Грамматического словаря» заключается в том, что он формально описывает правила акцентуации для каждой парадигмы. Благодаря этому варианты морфологического анализа содержат информацию о расположении ударения в словоформе.

4. **Фрагментатор** определяет поэтическую структуру текста (разделяет текст на стихотворные строки, строфы и т. д.).

5. **Генератор акцентных форм.** В ряде случаев неснятая омонимия допускает различную расстановку ударений в анализируемой стихотворной строке. Конкретный вариант акцентуационной характеристики слова (то есть места ударения) будет именовать акцентной формой слова или просто «акцентуацией». Тот же термин будет использоваться и для строки (акцентуация строки получается путем комбинирования различных акцентуаций слов, образующих строку). Цель генератора акцентных форм – исчислить все возможные акцентуации для каждой строки.

6. **Анализатор метра.** Этот ресурс анализирует каждый стих и выясняет, насколько его та или иная конкретная акцентуация укладывается в определенный стихотворный размер. Для вычисления того, насколько акцентная форма далека от того или иного размера, нам нужны какие-то формальные критерии. Мы воспользовались формальной спецификацией пяти русских силлабо-тонических метров (ямба, хорей, дактиля, амфибрахия и анапеста), построенной Н.В. Перцовым на основе определений Гаспарова и Шапира (Перцов 2009, с. 111–113). Основная идея алгоритма анализа чрезвычайно проста.

Рассмотрим конкретную строку и все ее акцентуации.

Для каждой акцентной формы анализатор вычисляет величину, обратную числу 2 в степени, равной количеству недопустимых ритмических ситуаций. Эта величина была

названа метрической мерой акцентной формы для заданного метра. При фиксированной номенклатуре размеров можно говорить о мере ямбичности, хореичности, дактиличности и т. п.

На следующей стадии все вычисленные величины усредняются. Эти средние величины становятся мерами метричности всей строки. Далее для каждой строки выбирается максимальное значение меры метричности (из пяти вариантов) и строке приписываются те метры, для которых метрические меры достигли максимального значения. Таким образом, в некоторых случаях строке может быть приписано более одного размера (например, в цитированных выше примерах из Пастернака одна и та же строка на 100% укладывается и в ямб, и в амфибрахий, а в рассмотренном А.А. Илюшиным стихотворении Полежаева – в хорей и анапест).

Мы замерыли точность описанного алгоритма. Компьютер правильно определил размер 85% из 500 проанализированных силлабо-тонических строк. Предыдущие попытки создания подобных программ давали гораздо менее удовлетворительные результаты (ср. Козьмин 2006): слишком высок был процент ошибок, а все нетривиальные случаи оставались на долю ручной доводки.

Таким образом, созданная программа отражает теоретические представления о метре как «тенденции» (Шапир 1990) или «потенции» (Lotman 2008). Поскольку мы всегда имеем дело не с метром как данностью, а с метризацией ритма, то каждая строка потенциально гетерометрична. В контексте всего произведения такая метрическая амбивалентность может либо сниматься (становясь, однако, фактором ритма!), либо реализовываться как метрическая тенденция (в «переходных метрических формах» и «смешанных размерах») или даже метрическая закономерность (в случаях подлинной гетерометрии). При анализе различные метрические гипотезы необходимо оценивать и ранжировать по вероятности, поскольку только так может быть практически решена задача определения метра не только гетерометрических строк, но также аномальных строк, не нарушающих метрического ощущения благодаря «давлению» контекста.

При дальнейшей разработке алгоритмов автоматического лингвистико-метрического анализа предстоит совместить восходящий и нисходящий принципы (движение от текста к метру и от метра к тексту). Морфо-акцентологические характеристики текста позволяют выдвинуть гипотезу о его стихотворном размере, которая может быть использована для дальнейшего анализа текста – во-первых, для снятия акцентной, морфологической и других видов омонимии; во-вторых, для автоматического определения ритмических форм и словораздельных вариаций.

Нужно помнить, что «метр отдельной строки» есть лишь эвристический конструкт, возникающий на одном из этапов автоматического анализа стиха. Для окончательного определения стихотворного размера строки всегда нужен метрический контекст (этому не противоречит существование моностихов). В реальности стиховед работает с понятием метра целого стихотворного текста или фрагмента. Более того, такие, например, стихотворные размеры, как логзеды, могут по определению распознаваться только в рамках всего текста или значительного его фрагмента. При распознавании такого метра, как дольник, анализ изолированных строк вне контекста оказывается неэффективным, поскольку все строки классической силлаботоники (ямбические, хореические, дактилические и т. д.) изоморфны ритмическим формам дольника. Таким образом, необходимо совмещать «горизонтальный» автоматический анализ (анализ строки) с «вертикальным» (анализом целого текста).

Как мы уже отметили, идеи, заложенные в описанный программный комплекс, хорошо согласуются с теоретическими предпосылками. Взаимное соответствие и взаимное обогащение теории стиха и практики компьютерного стиховедения открывают новые перспективы в области формализации стиховедческого знания и автоматической обработки текстов, написанных на естественном языке.

Литература

- Гаспаров М.Л.** Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М., 1974.
- Гаспаров М.Л.** Русский стих начала XX века в комментариях. – 2-е изд., доп. – М., 2000.
- Илюшин А.А.** О метрике силлаботонического стиха // Советское славяноведение. – 1986. – № 5. – С. 49–56.
- Илюшин А.А.** Русское стихосложение. – М., 1988.
- Козьмин А.В.** Автоматический анализ стиха в системе STARLING // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международной конференции «Диалог 2006» (Бекасово, 31 мая – 4 июня 2006 г.). – М., 2006. – С. 265–268.
- Колмогоров А.Н., Прохоров А.В.** К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. – М., 1968. – С. 397–432.
- Крылов С.А., Старостин С.А.** Актуальные задачи морфологического анализа и синтеза в интегрированной информационной среде STARLING // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международной конференции «Диалог 2003» (Протвино, 11–16 июня 2003 г.). – М., 2003. – С. 354–360.
- Мальковский М.Г., Старостин А.С.** Модель синтаксиса в системе морфосинтаксического анализа «Треефон», Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международной конференции «Диалог 2006» (Бекасово, 31 мая – 4 июня 2006 г.). – М., 2006. – С. 481–492.
- Перцов Н.В.** О точности в филологии // Вопросы языкознания. – 2009. – № 3. – С. 100–124.
- Пильщиков И.А., Старостин А.С.** Проблемы автоматизации базовых процедур ритмико-синтаксического анализа силлабо-тонических текстов // Национальный корпус русского языка: 2006–2008: Новые результаты и перспективы. – СПб., 2009. – С. 298–315.
- Ревзин И.И.** Сопоставление в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы // Структурно-типологические исследования: сборник статей. – М., 1962. – С. 285–293.
- Руднев П.А.** Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. [Вып.] II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту, 1972. – С. 218–267.
- Старостин С.А.** Рабочая среда для лингвиста // Гуманитарные науки и новые информационные технологии. – 1994. – № 2. – С. 7–22.
- Успенский В.А.** Предварение для читателей «Нового литературного обозрения» к «Семиотическим посланиям» Андрея Николаевича Колмогорова // В.А. Успенский, Труды по НЕматематике, с приложением семиотических посланий А.Н. Колмогорова к автору и его друзьям. – Москва., 2002. – т. 2. – С. 615–743 (исправленный вариант статьи, опубликованной в журнале: Новое литературное обозрение, 1997, № 24, с. 122–215).
- Шапир М.И.** Metrum et rhythus sub specie semioticae // Даугава. – 1990. – № 10. – С. 63–87.
- Шапир М.И.** Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. – М., 2000. – (Philologica russica et speculativa).
- Шапир М.И.** «Тебе числа и меры нет»: о возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Вопросы языкознания. – 2005. – № 1. – С. 43–62.
- Шапир М.И.** «Тебе числа и меры нет»: о возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избр. труды по теории литературы / Под общ. редакцией М.И. Шапира. – М., 2006. – С. 875–906.
- Шенгели Г.А.** Техника стиха. – М., 1960.
- Яглом И.М.** Математические структуры и математическое моделирование. – М., 1980.
- Якобсон Р.** Брюсовская стихология и наука о стихе // Научные известия / Академический центр Наркомпроса. Сб. 2. – М., 1922. – С. 222–240.

- Якобсон Р.** О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. – М.–Берлин, 1923 (Сборники по теории поэтического языка, вып. V).
- Cunningham, H., Maynard, D., Bontcheva, K., and Tablan, V.** GATE: an Architecture for Development of Robust HLT Applications: 40th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics. Proceedings of the Conference (7–12 July 2002, University of Pennsylvania, Philadelphia). – Pennsylvania, 2002. – S. 1. – P. 168–175.
- Jakobson, R.** Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. by T. A. Sebeok. – New York – London. – 1960. – P. 350–377.
- Lotman, M.** Metre: the Unknown // Frontiers in Comparative Metrics: In memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts. November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia. – Tallinn, 2008. – P. 32–34.
- Pilshchikov, I.** Problems in Automatization of Basic Procedures Involved in Rhythmic and Syntactic Analysis of Syllabo-Tonic Texts // In memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts. November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia. – Tallinn, 2008. – P. 61–62.

С. Е. Ляпин

(Санкт-Петербург, ГГО)

МЕСТОИМЕНИЕ В СТИХЕ ПУШКИНА: СИНТАКСИС – РИТМ – ПОЭТИКА
(ПРЕИМУЩЕСТВЕННО НА МАТЕРИАЛЕ МОНОСИЛЛАБОВ)*

Односложные местоимения распределяются в границах стихотворной строки неравномерно. Неравномерность вызвана целым рядом факторов. Среди важнейших: языковой (прежде всего – синтаксический), метрический и ритмический. Так, рассматривая строку III формы¹ четырехстопного ямба, М.Л. Гаспаров и Т.В. Скулачева, в частности, отмечали: «Глаголы, оказавшись на третьей стопе, вытесняют оттуда местоимения. В результате это **единственная ритмическая форма**, где максимум местоимений приходится не на третью, а на конечную стопу, на рифму, на наиболее сильную позицию в строке, **что в остальных формах происходит с местоимениями достаточно редко**»:

- И там уж торжествует **он**...
- Везде воображаешь **ты**...
- Идти, не разделяя с **ней**...
- Сменив, не заменили **вас**...

(Гаспаров, Скулачева 2004, с. 77–78). Это образцовый пример взаимодействия языка с акцентно-слоговой структурой стихотворной строки. Однако – невозможно согласиться с утверждением об избегании местоимениями завершающего, наиболее сильного икта *в общем случае* (в приведенной цитате соответствующее место выделено нами полужирным курсивом; ср.: «Конец стиха в русской силлабо-тонике – самое сильное место, ударная константа; отсюда стремление заполнять его и семантически полновесными частями речи, т. е. не местоимениями» (ibid., с. 105); – это утверждение не выдерживает проверки, проведенной методом *контрольной выборки*).

Вот выборочный анализ обозначенной только что ситуации. В примере Гаспарова–Скулачевой первые две строки III-й формы содержат односложные личные местоимения в именительном падеже, – таких случаев в «Евгении Онегине» 134; в последних же двух строках в рифменной позиции оказываются местоимения в косвенных падежах, – 158 случаев в тексте «Онегина». Рассмотрим более подробно последнюю, более представительную выборку. По нашим данным, словоформы *вам, вас, ей, ней, им, ним, нам, нас, нём, их* (с устранением грамматической омонимии), *них, мне, мной* встречаются (суммарно) в строках III-й формы 2 раза на предпоследнем, самом «слабом» икте и 26 раз на ударной константе (это – завершающий строку, самый «сильный» икт, рифменная позиция). Приводим соответствующие итоговые данные по всем остальным строкам романа (формы I, II, IV, VI и VII): 65 упоминаний на предпоследнем икте и – столько же, 65 (!) – на завершающем строку, «самом сильном» икте. Итак, главный вывод: убыли местоимений-моносиллабов к концу стихотворной строки не наблюдается. Но именно об убыли моносиллабов к концу стиха неоднократно говорил Р. Якобсон; в ряде стиховедческих работ это утверждение фигурирует как «закон». В рассмотренном же нами примере можно констатировать

не снижение, а наоборот – рост частотного уровня метрически двойственных моносиллабов к концу стихотворной строки (если сложить данные по III-й форме с данными по остальным формам, то получится: 67 упоминаний на предпоследнем, самом «слабом» икте и 91 – на завершающем строку, самом «сильном» икте); одна из причин подобного роста – безусловно та, которая была указана Гаспаровым и Скулачевой². Распределение односложных личных местоимений в именительном падеже дает ту же (вероятно, по той же причине) картину: 64 упоминания на предпоследнем икте, 70 – в конце стиха (на ударной константе).

Теперь объектом наблюдения для нас явятся не только икты, но и неиктовые позиции в стихотворной строке.

Крайне высокая частотность метрически двойственных слов в русской речи вообще, и в стихе в частности, приводит к тому, что в силлабо-тонических размерах существенно «замутняется» четкость метрической схемы. Это факт известный. Но возникает вопрос: играют ли двойственные слова какую-либо определенную, отведенную только им (или им по преимуществу) роль в формировании ритмики русского стиха и, в конечном счете, в создании эстетического целого того или иного поэтического произведения? Ответ, по-видимому, должен быть положительным.

Обратимся к примерам.

² Сила икта, как мы видим, не является фактором распределения истинно двойственных слов в стихотворной строке. Из реальных же факторов укажем еще на влияние рифмы. Так, слова, оканчивающиеся на -ой, очень легко находят себе рифму (ibid., с. 92), поэтому соответствующие местоимения сосредотачиваются на последнем икте:

	«Евгений Онегин»				Пушкин; поэмы, 4-ст. ямб				Баратынский; поэмы, 4-ст. ямб			
	1-й икт	2-й икт	3-й икт	4-й икт	1-й икт	2-й икт	3-й икт	4-й икт	1-й икт	2-й икт	3-й икт	4-й икт
мой	7	6	18	9	3	2	12	11	4	3	6	9
твой	0	0	1	0	2	0	4	1	1	1	0	0
мной	2	0	1	6	1	3	1	7	1	4	0	5
тобой	1	0	1	4	7	3	0	9	5	1	2	10
собой	0	0	0	7	1	1	0	14	0	0	2	6
той	0	2	2	0	2	1	1	0	0	1	3	0
свой	1	0	6	1	1	7	9	2	0	0	6	3
	11	8	29	27	17	17	27	44	11	10	19	33

(Итак, «убывание местоимений в конце стиха» вновь не подтверждается; ср.: ibid., с. 105). «Аномальное» распределение слова *мой* в «Евгении Онегине» связано прежде всего с частотностью ритмико-синтаксической модели: *мой читатель – мой приятель – мой Онегин – мой Евгений* (и т. д.). Вот совсем иной пример влияния синтаксиса на распределение в стихе местоимений: личные местоимения частотны обычно в начале предложения, синтагмы; и, как следствию, – в начале стихотворной строки:

«Евгений Онегин»				
вы	12	5	9	5
мы	3	5	5	3
он	26	44	19	33
ты	15	8	4	5
я	31	20	27	24
	87	82	64	70

*Автор благодарит Российский фонд фундаментальных исследований за финансовую поддержку этой работы. Грант № 08-06-00192 («Проблемы автоматизации базовых процедур ритмико-синтаксического анализа силлаботонических текстов»)

¹ По номенклатуре Шенгели.

Если мы возьмем наугад, скажем, любое односложное существительное, которое могло бы занимать (чисто механически!) в строке 4-стопного ямба как иктовое, так и неиктовое положение, то, разумеется, мы сразу обнаружим, что на любом неикте его частотность на самом деле ничтожно мала. Так, в пушкинском четырехстопном ямбе («Евгений Онегин», поэмы) доля упоминаний слов «день», «ночь» на неиктах (слоги 1, 3, 5, 7 и 9-й) не превышает 2–3%, тогда как на всех иктовых позициях (слоги 2, 4, 6 и 8-й) близка к 20–30% (рис. 1).

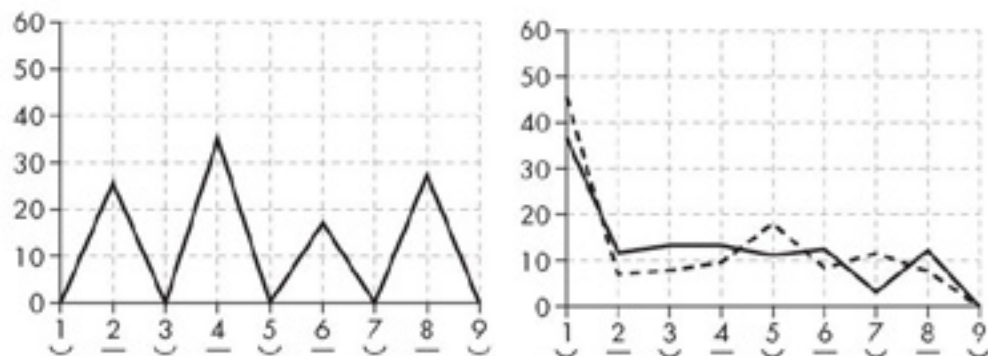


Рис. 1. 4 ст. ямб: **ДЕНЬ, НОЧЬ**

Рис. 2. 4 ст. ямб - и проза: **Я, ОН**

Совсем другая картина соответствует типичным двойственным словам, – например, местоимениям «я» и «он»: на всех слоговых позициях, кроме 1-й и 7-й (обе – неиктовые!) доля упоминаний этих слов примерно одна и та же, около 10%; анакруса дает почти 40%-й всплеск, предпоследний же неикт – 2–3%-й минимум (связь обеих «аномалий» с синтаксисом несомненна; рис. 2).

Все односложные метрически двойственные слова свободно перемещаются в пределах стихотворной строки (в частности – строки 4-ст. ямба). При анализе ее акцентной структуры и ритма ударений в стихе обычно пользуются хорошо известным правилом: если односложное метрически двойственное слово попадает на икт, то оно учитывается как ударное, если же на неикт – как безударное. Теперь вспомним, что по этому поводу писал Жирмунский: «Метрически двойственное односложное слово на неударном месте рассматривается нами как неударное. Между тем даже отсутствие обычной для неударного слога качественной редукции (*мой друг*)... отягчает стих, как и вообще отягчающее значение имеет уже смысловый вес соответствующего односложного слова» (Жирмунский 1975, с. 114). По существу Жирмунский говорит здесь о том, что в стихе явление ударности неоднородно: в отличие от прозаической речи здесь происходит как бы расщепление целостной группы основных и сопутствующих признаков ударности (динамическая составляющая, длительность, артикуляция, интонационное повышение либо понижение и т. д.). Когда мы констатируем подобное же расщепление признаков-маркеров, сегментирующих речевой поток, то это представляется естественным и привычным. Действительно, в прозаическом тексте присутствует лишь синтаксическое членение, тогда как в стихотворном – еще и несинтаксическое: разделенность речи на стихотворные строки. Такое же, по-видимому, двойное имеет место и в рассматриваемом нами случае. Альтернативное ударение можно (учитывая сказанное Жирмунским) назвать артикуляционным. (Посмотрим еще раз на рис. 2. Здесь поражает близкое – особенно вначале и вплоть до середины строки – совпадение распределений слов *я* и *он* в стихе с одной стороны, и в прозе –

с другой. Речевой и ритмический процессы удивительным образом сосуществуют. Можно думать, что двойственные слова как бы ответственны в русском классическом стихе за сохранение собственно речевого элемента, за стихию живой речи.)

Очевидно, что для стихотворной речи выразительные возможности метрически двойственных слов трудно переоценить. Существенно, что двойственные слова русского языка это, вообще говоря, наиболее частотно-повторяемые (в художественной и прагматической речи) слова. Сказанное прежде всего относится к местоимениям. Сделаем еще одно наблюдение (как кажется, достаточно красноречивое).

Местоимение *он* имеет примерно одну и ту же (в среднем) частотность в стихе и в прозе. Например, у Пушкина: «Капитанская дочка» – 0,9%, «Повести Белкина» – 1,4%, «Пиковая дама» – 1,3%, «Евгений Онегин» – 1,3%, поэмы (4-ст. ямб) – 1,4%. В дательном падеже это местоимение имеет форму двусложного ямбического слова: *ему*. Известно, что такие слова хорошо укладываются в строку четырехстопного ямба, но они лишены той подвижности, которая свойственна односложным метрически двойственным словам. Поэтому неудивительно, что статистика по этой форме менее однородна, нежели приведенная выше – отражающая распределение словоформы *он*; вот соответствующие цифры: 0,3% – 0,4% – 0,4% – 0,1% – 0,1%.

Заметим теперь, что это местоимение в женском роде двусложно в именительном падеже: «она». Вот соответствующая статистика: 0,3% – 0,6% – 1,2% – 0,5% – 0,4%.

Всплеск частотности слова *она* в «Пиковой даме» объяснить нетрудно: здесь сплошь и рядом речь идет о графине (*В первый раз в жизни она дошла с ним до рассуждений...; Она выбрала три карты... и т. д.*) и – о Лизе (*Впервые входила она в тайные, тесные сношения с молодым мужчиною...; Лизавета Ивановна была домашней мученицей. Она разливала чай, и получала выговоры за лишний расход сахара; она вслух читала романы, и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала графиню в ее прогулках... и т. д.*).

Интересно другое: «Евгений Онегин» не дает заметного увеличения частотного показателя по слову *она*, – при том, что имя главной героини (Татьяна, Таня и т. д.) встречается в романе даже чаще, чем «Онегин» и «Евгений» вместе взятые.

Посмотрим теперь, как ведет себя односложный вариант этого местоимения, отвечающий косвенным падежам: словоформа *ей*. Цифры такие: 0,1% – 0,2% – 0,2% – 0,4% – 0,1%.

Здесь аномально велик процентный показатель как раз по «Евгению Онегину». Он превышает в 3–4 раза не только показатель по поэмам, но и (почти вдвое!) показатель по «Пиковой даме».

Налицо своего рода компенсация: Пушкин использует в своем романе в стихах иные (эквивалентные) обороты речи, но – что важно! – не уступающие по своей естественности и органичности (в плане языка) соответствующим оборотам, обычным для прозаической речи. Ср. фрагменты из «Мятели» и из «Евгения Онегина»:

Она считалась богатой невестой, и многие прочли ее за себя или за сыновей. Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена.

Ей рано нравились романы;	(1-я слоговая позиция; неикт)
Они ей заменяли всё;	(3-я слоговая позиция; неикт)
Она влюблялась в обманы	
И Ричардсона и Руссо...	

Давно сердечное томленье
Теснило **ей** младую грудь; (4-я слоговая позиция; икт)
Душа ждала... кого-нибудь...

Таким образом, односложные метрически двойственные слова выполняют в стихе важнейшую функцию: свободно перемещаясь в границах строки (то есть – не будучи закрепленными ни на иктовых, ни на неиктовых позициях) они в значительной степени дают возможность поэту сохранить общую тональность, стиливые особенности повествования, не «деформированные» метрико-ударной матрицей стихотворной строки. Более того, именно эта акцентная матрица становится в случае метрически двойственных слов существенным средством повышения выразительности речи, например:

Кто **ей** внушил и эту нежность, (на икте — **ей**)
И слов любезную небрежность?
Кто **ей** внушал умильный вздор, (на икте — **ей**)
Безумный сердца разговор,
И увлекательный и вредный?
Я не могу понять.

(Ср. — с экспериментальной перестановкой слов:

И кто внушил ей эту нежность... (на икте — **кто**)
— и т. д.)

Литература

Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. – М., 2004.
Жирмунский В. Теория стиха. – Л., 1975.

А.С. Кулева

(Москва, ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН)

УСЕЧЕННЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ПОЗИЦИИ РИФМЫ В ПОЭЗИИ ФУТУРИСТОВ

Усеченные прилагательные можно охарактеризовать как особого рода краткие прилагательные (а также примыкающие к ним причастия, местоимения, порядковые числительные, субстантивированные формы), которые используются в языке поэзии в атрибутивной функции, как в И.-В., так и в некоторых косвенных падежах.

Согласно традиционной точке зрения, усеченные прилагательные употреблялись в поэтическом языке XVIII в. исключительно в версификационных целях и в первой половине XIX в. исчезли из языка русской поэзии, поскольку в них, как в искусственном техническом элементе, больше не было необходимости (см., например: Винокур 2006, Горшкова, Хабургаев 1981, Кузнецов 2005, Левин 1964, Шмелев 2002). Однако собранный материал показывает, что усеченные формы не исчезали из языка поэзии, но продолжают встречаться и сейчас. Причем если стилистическая роль усеченных прилагательных в языке современной поэзии очевидна, то вопрос о версификационной функции, кажется, никогда не поднимался. Поскольку невозможно говорить о несовершенстве поэзии и «потребности облегчить труд стихотворца» применительно к поэзии XIX–XX вв., усеченные прилагательные как версификационный элемент должны были исчезнуть. Но, как представляется, история усечений как средства версификации требует специального изучения. Особый интерес вызывает их функционирование в позиции рифмы.

Сопоставление употребления усеченных форм в поэзии разных эпох позволяет высказать некоторые предположения. Прежде всего, очевидно, что позиция конца строки для усеченных форм достаточно характерна. Сравним: 28% таких употреблений в поэзии XVIII в. и 34% – в поэзии XX в. (было проанализировано 1500 текстов 10 авторов XVIII в. и около 18 тысяч текстов 280 авторов XX в., соответственно 7981 и 1324 примера использования усеченных форм). Следует отметить, что при резком сокращении использования этого поэтического элемента (в поэзии XVIII в. 63% рассмотренных поэтических текстов содержат усечения, в поэзии XX в. – 4%) доля форм, занимающих позицию конца строки, с «развитием силлабо-тонической поэзии» не уменьшается, как не возрастает она и с появлением силлаботоники. Так, в силлабическом творчестве Кантемира 30% усеченных прилагательных занимают позицию на конце строки, в поэзии Тредиаковского – 34%, Ломоносова – 26%.

В рассмотренных поэтических текстах XX в. в 445 случаях из 1324 усеченная форма стоит на конце строки, причем в 375 примерах она вступает в рифменное созвучие, а в 70 – нет. Также и в поэзии предшествующих эпох усеченные прилагательные появлялись и в нерифмованных стихах. Можно предположить, что для усеченной формы особенно важной оказывается позиция не столько рифмы, сколько конца строки, на месте логического ударения. Как представляется, это позволяет говорить о важности этого поэтического элемента, о его скорее стилистической, чем версификационной роли.

Интенсивность употребления усеченных форм в позиции рифмы может быть связана со стиливыми предпочтениями поэта. Так, в поэзии XVIII в. наблюдаем такую

картину: в стихах Сумарокова 18% усеченных форм стоят в рифменной позиции, в творчестве Майкова – 25%, Богдановича – 10%, Державина – 38%, Радищева – 45%, Львова – 32%, Дмитриева – 27%; т. е. по этому критерию противопоставляются сторонники традиций классицизма и авторы, разрабатывавшие жанры «легкой поэзии».

В поэзии более поздних периодов разнообразие в употреблении усеченных форм еще заметнее. Если обратиться к творчеству поэтов Серебряного века, можно отметить, что практически все морфологические модели усеченных прилагательных, выделенные Г.О. Винокуром (Винокур 2006, с. 257), встречаются как в ориентированной на фольклор поэзии Городецкого и Есенина, так и в творчестве Вяч. Иванова, Кузмина, Хлебникова и Цветаевой, где народно-поэтические стилизации сочетаются с отзвуками высокого стиля, церковнославянской культуры. Хотя в целом для этого периода использование усеченных форм мало характерно (в частности, единичные формы находим в поэзии Блока, Пастернака и многих других), их можно обнаружить в произведениях авторов, для стиля которых (будь то Анненский или Маяковский) подобные грамматические архаизмы могут казаться совершенно чуждыми.

Еще заметнее различие в функционировании усеченных прилагательных в индивидуально-авторских стилях поэтов Серебряного века, если обратиться к проблеме рифмы. Как уже отмечалось, в поэзии разных периодов сохраняется примерное соотношение: около трети усеченных форм стоит на конце строки. Так, в стихах Вяч. Иванова 28% усеченных форм оказывается в рифменной позиции, 32% – у Городецкого, 33% – у Кузмина, 37% – у Хлебникова. Несколько меньше – 16% форм – в поэзии Есенина; существенно больше – 53% – в творчестве Цветаевой, 75% – Анненского. С другой стороны, ни одна из 10 усеченных форм, употребленных в поэзии Блока, не попадает в позицию рифмы, тогда как в стихах Маяковского из 11 встретившихся форм только одна не занимает эту позицию.

Использование усеченных прилагательных в языке поэзии (и в особенности – в рифменной позиции) можно связать с поисками новых средств выразительности. В связи с этим особое внимание привлекает их функционирование в произведениях поэтов-футуристов. Остановимся на творчестве двух очень ярких и очень разных авторов, связанных с этим направлением – Хлебникова и Маяковского.

О художественном наследии Велимира Хлебникова существуют самые противоречивые мнения. Долгое время Хлебникова считали поэтом-экспериментатором, «замынные» стихи которого не претендуют на то, чтобы быть понятными (Гумилев 1991, с. 79). Исследователи отмечали, что «у Хлебникова, при всем феноменальном чувстве слова, отсутствует чувство стиля» (Марков 1994, с. 200). Интересно, что такие же обвинения (стилистический разнобой, использование «бессмысленных метафор», темный синтаксис) звучали в свое время в адрес Ломоносова, Сумарокова, Державина (Живов 1996, с. 248). До сих пор ведутся споры о том, кем был Хлебников – поэтом-экспериментатором или поэтом-архаистом. Об «архаичности» Хлебникова писали в 1920–30-е годы.: «Языковая позиция Хлебникова насквозь, принципиально архаична» (Гофман 1936, с. 214). Утверждалось, что у Хлебникова неологизмы выступают в облике архаизмов или архаизмы сливаются с неологизмами. По мнению В.П. Григорьева, самой точной была бы оценка творчества Хлебникова как новотворчества, «вскормленного великолепными традициями русской древности» (Григорьев 1983, с. 49). Есть основания говорить, что «будетлянин» Хлебников унаследовал и развивал традиции поэзии XVIII в., его творчество отличает гражданственный па-

фос, а также филологическая рефлексия. Неоднократно отмечалась близость художественного мира Хлебникова и Пушкина: «Было бы интересно установить, в какой мере связаны с Пушкиным так называемые «архаизирующие тенденции» в языке Хлебникова» (Григорьев 1983, с. 158). В свете сказанного неслучайным кажется обращение поэта к такому поэтическому элементу, как усеченные прилагательные.

Усеченные формы встречаются во многих произведениях Хлебникова: 71 форма в 41 тексте из 586 (т. е. 7% поэтических текстов содержат усечения). Важно, что в большинстве случаев эти формы употребляются как средство создания высокого стиля, часто сочетаясь с другими грамматическими и лексическими архаизмами, например: *И кметы стонали, и юны смеялись* («В золоте борона вечера ворон летал...», 1908); *страстны речи лепеча* («Алчак», 1908); *Сквозь древни ворота* («Казак», 1908); *Сзади его раскрылась бездна черна, / Разверзся в осень плод. / И обнажились, выпав, зерна.* («Журавль», 1909); *А между тем рассудком нищи / Змеем пожирались вместо пищи; но челюсть, частая и колкая, / Медленно пожирала члены мертвы* («Змей поезда. Бегство», 1910); *Между вишен и черешен / Наш мелькает образ грешен* («Ночь в Галиции», 1913); *После пойдут уже братчины. / Брага и хмель на столе. / Бороды политы серыми каплями, / Черны меды на столе* («Русь зеленая в месяце Ай...», 1921); *а я же тихи слезы лил* («Я и ты», 1921); *Деве юна / покажи; Младу жизнь, ну задуй* («Смертичь, смертичь не смей...»).

Можно отметить случаи употребления усеченных форм в постпозиции, что характерно для церковнославянского языка: *Я закрываю веки и вижу пагоды благуханны, женщины хитры, образ грешен, волны косны, пожирала члены мертвы, рассудком нищи.*

Реже у Хлебникова встречаются примеры употребления усеченных прилагательных для создания народно-поэтического колорита, причем, как правило, это не столько фольклорные эпитеты, сколько индивидуально-авторские образования: *Красна девица сидит, пригорюнившись, / Зелена лягушечка расквакалась, / Да прошел-прошел буен молодец* («Как во лодочке, во лодочке...», 1903–1904); *Черноокумолдцу* («Гонимый – кем, почему я знаю?..», 1912); *Бросьте, девы, песню спету; О них учили песни стары* («Гевки, гевки ветра нету...», 1913). Показательно, что именно в роли фольклорного элемента выступают наиболее яркие в стилистическом отношении формы Р. и Д. м.-ср. ед.

Значительная часть усеченных форм (37%) выступает в позиции рифмы:

- Он наносил удар недобер (рфм: ребер);
- Плескалями бьют волны косны / В мир купавы и лозы (рфм: сосны);
- Твоей печали рукомойник / Мне на руки льет струи долги (рфм: на Волге);
- Здесь обитали они скромно, / С работой песни чередуя и дело делая огромно. (рфм: скромно).

Эти и другие примеры показывают, что в поэзии Хлебникова усеченные прилагательные играют весьма заметную роль.

Если Хлебникова часто рассматривали как архаиста, то примером поэта-новатора можно назвать Маяковского. Однако в его творчестве усеченные прилагательные появляются неожиданно часто. С другой стороны, отмечается, что встречающиеся в его творчестве славянизмы, как правило, служат для создания иронического или сатирического звучания (Улуханов 2009, с. 127). Можно предположить, что в такой же функции выступают и усеченные формы, например: *А завтра / снова / мир залить / вставало солнце ало. / И день за днем / ужасно злить / меня / вот это*

/ стало; Я крикнул солнцу: / «Погоди! / послушай, златолобо, / чем так, / без дела заходить, / ко мне / на чай зашло бы!» («Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», 1920); Перед нэпачкой баба седа / отторговывает копеек тридцать. / – Купите платочек! / У нас / завсегда / заказывала / сама царица... («По городам Союза», 1927); Имя / божеское / помнящ, / он / пройдет, / сказав громилам: / «Мир вам, братья, / бог на помощь!» («Ханжа», 1928).

Но есть и другие примеры, в которых трудно усмотреть иронию: Если / блокада / нас не сморила, / если / не сожрала / война горяча – / это потому, / что примером, / мерилом / было / слово / и мысль Ильича. («Ленинцы», 1930); Электричество / лей, / река-лиха! / Двигай фабрики / фырком зловодым. / От ударных бригад / к ударным цехам, / от цехов / к ударным заводам («Марш ударных бригад», 1930).

Особенно важно, что практически все отмеченные формы встречаются в рифменной позиции, причем все рифмы яркие и оригинальные.

Таким образом, поскольку в творчестве и Хлебникова, и Маяковского усеченные прилагательные подчеркивают наиболее яркие черты идиостиля, можно утверждать, что их появление в поэзии футуризма неслучайно. Грамматический архаизм, элемент литературной традиции выступает в новой роли, приобретает новые оттенки значения.

Как представляется, даже такие весьма приблизительные наблюдения говорят о том, что использование усеченных прилагательных свидетельствует не о «несовершенстве» русской поэзии, но, наоборот, о богатстве ее языка, многообразии предоставляемых им возможностей.

Литература

Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 2006.
Горшкова К.В., Хабургаев Г.А. Историческая грамматика русского языка. – М., 1981.
Гофман В. Язык литературы. – Л., 1936.
Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. – М., 1983.
Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. Сочинения в трех томах. – М., 1991. – Т. 3.
Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. – М., 1996.
Кузнецов П.С. Историческая грамматика русского языка. Морфология. – М., 2005.
Левин В.Д. Краткий очерк истории русского литературного языка. – М., 1964.
Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. – СПб., 1994.
Улуханов И.С. О языке Древней Руси. – М., 2009.
Шмелев Д.Н. Избранные труды по русскому языку. – М., 2002.

Приложение

ПОЭЗИЯ XX и рубежа XX–XXI вв.	Кол-во текстов	Кол-во текстов с У.П.	Кол-во текстов с У.П. %	Кол-во У.П.	Кол-во У.П. в позиции рифмы	Кол-во У.П. в позиции рифмы %
Всего по периоду 280 авторов, из них у 60 есть У.П.	18300	554	3%	1324	445	34%

ПОЭЗИЯ Серебряного века	Кол-во текстов	Кол-во текстов с У.П.	Кол-во текстов с У.П. %	Кол-во У.П.	Кол-во У.П. в позиции рифмы	Кол-во У.П. в позиции рифмы %
И. Анненский 1856–1909	250	11	4%	16	12	75%
Вяч. Иванов 1866–1949	1054	51	5%	116	32	28%
М. Кузмин 1872–1936	670	40	6%	82	27	33%
А. Блок 1880–1921	1330	7	0,5%	10	0	0%
С. Городецкий 1884–1967	500	39	8%	57	18	32%
Велимир Хлебников 1885–1922	586	41	7%	71	27	37%
Б. Пастернак 1890–1960	720	2	0,5%	2	1	—
М. Цветаева 1892–1941	1351	65	5%	315	166	53%
В. Маяковский 1893–1930	200	9	5%	11	10	91%
С. Есенин 1895–1925	316	26	8%	44	7	16%
Всего по периоду	6977	291	4%	724	300	41%

Л.В. Зубова

(Санкт-Петербург, СПбГУ)

ФОНЕТИКА ГРАММАТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (РИТМ, РИФМА И ФОРМЫ СЛОВА)¹

Тема связи грамматики с фонетикой применительно к поэзии неисчерпаема, хотя бы уже потому, что все грамматические формы состоят из звуков, а в поэзии они еще и включаются в систему версификации.

В статье на материале из поэзии второй половины XX – начала XXI в. анализируются некоторые явления, преимущественно обусловленные динамикой грамматических категорий и форм: грамматическая двойственность слова в позиции анжамбемана; архаизация грамматической формы ее удлинением или укорачиванием; рифма как хранитель архаической грамматики; рифменное и фоносемантическое порождение системно вариантных форм; рифменный импульс изобразительной и когнитивной грамматической деформации.

I. Ритм и грамматика

Противоречие между ритмическим и синтаксическим членением речи, свойственное поэзии, приводит к тому, что и грамматические характеристики слова в позиции анжамбемана оказываются противоречивыми. О. Брик дал такое определение поэтическому переносу: «Enjambement – это неожиданное пресечение в том месте, где его не ожидают» (Брик 1927, с. 33). Неожиданной оказывается и грамматическая двойственность слова на границе строк.

Так, например, глагольная форма *суть* читается как существительное в ритмико-интонационной завершенности строки, чему способствует и рифменная поддержка:

Слушай на ухо: **суть**
путь из варягов в греки,
тоже и мой путь.
Словом – тебе на грудь
издалека навеки.
(Юрий Кублановский. «Где-то на рубежах синевы...»)

Поскольку в синтаксическом прочтении это все-таки глагол, можно сказать, что в двойной сегментации текста слово стремится возвратиться к своему исходному грамматическому синкретизму, свойственному архаическому состоянию языка (здесь это нерасчлененность глагольного и субстантивного значений). Связка семантизируется: из грамматического элемента, полностью лишённого собственного лексического значения, она становится непосредственным выразителем сущности.

Подобных примеров немало в поэзии И. Бродского и других авторов (см.: Зубова 1996)². Изменение грамматического статуса слов на переносе (субстантивация прила-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Грамматика в современной поэзии» РГНФ № 08-04-00214а.

² В той же статье анализируется употребление формы *суть* в единственном числе вместо множественного как системное отражение языковой динамики.

гательных и наречий, адвербиализация предлогов и др. грамматические трансформации в поэзии М. Цветаевой) рассматриваются в статьях: Зубова 1989; Зубова 2005.

В позиции внутрисловного анжамбемана иногда воспроизводится древняя форма слова. Это возможно и в конце строки, и в начале:

сказал себе, но не ответил, держа за
ставень облака. оттуда с клятвой **рвал**
ся ветер и сумрак резала река.
чем проще, тем отважнее страница, вда
ли как коршун заплеталась птица, и
герб держал отточенных зверей, и **бе**
лый цвет чем тверже тем белей
(Владимир Казаков. «Сказал себе, но не ответил...»).

Возвратный постфикс *-ся* после паузы переноса превращается здесь в самостоятельное местоимение, а слогом *бе*, отделенным от остальной части слова *белый* (причем без орфографического знака переноса), воспроизводится аорист глагола *быти*.

При включении в стихи грамматических архаизмов нередко появляются дополнительные слоги:

Припомни полутьму, а также блеск и трепет
Конфетных фольги, пока на сцене крепнет,
Ища себе путей, томительный мажор,
И – крышку с варева подымет дирижёр
(Всеволод Зельченко. «От Олонских скал до лужской бесовщины...»).

Растягивание слова привлекает дополнительное внимание к грамматическому поэтизму, а следовательно, в этом контексте (и многих других) – к стилистическому контрасту между принадлежностью формы к высокому слогу и описанием бытовой ситуации.

В следующем фрагменте из стихотворения М. Степановой наблюдается скопление различных грамматических архаизмов:

На тело-на голо пальто **нахлобуча**,
Ключами брэнча, в коридоре **бегуча**,
Животным я из норы
Гляжу из замочной дыры.

И вижу: **седеющ**, как шерсть ноября,
В проеме колеблется воздух **един**.
Тогда **удаляюся**, как господин,
Двумя голосами в себе говоря
(Мария Степанова. «На тело-на голо...»).

Форма *животным* сохраняет в себе отчетливый след местоимения на пути его преобразования во флексию полного прилагательного. Нестяженные прилагательные характерны для языка фольклора (см., напр. Богатырев 1963), и фольклорная сти-

листика усиливается в тексте тем, что автор грамматически деформирует слово, уже давно субстантивированное в языке. В синтаксической структуре стихотворения оно остается существительным, но фонетически все же уподобляется производящему прилагательному.

Обратим внимание на то, что грамматический «регресс» соответствует сюжетно-семантическому: лирическое «я» уподоблено животному.

В следующем тексте представлено усиление ритмического и звукового образа грамматической формы удлинением и укорачиванием слов:

Дует ветер порывисто и смольно
разволноволновывает пальмы
 Воду всю в курчавках видим вдаль мы

Вдруг рвануло **флаг шток – сник тряп**

Перехлебнулось как задохлось в хвое
 Дрожь прошла **переберебирая** веер
 Дрыгнул лист глицинии – проверил

Небо стало... лишь ласкательные волны полоскательные
 (Генрих Сапгир. «Перемена»).

Здесь слова растягиваются дублированием фрагментов *волно-волно* и *вы-ва*. Эти два повтора объединяются звуком [в]. В созвучии, содержащем внутреннюю рифму *пере-бере-бира*, наблюдается экспрессивная акцентуация слогов, в норме безударных: в глаголе *переберебирая* оказывается три ударения.

Удлинению одних слов противостоит укорачивание других. В строке *Вдруг рвануло флаг шток – сник тряп* разорванность изображена расчлененными и оборванными словами. При этом фрагмент *сник тряп* преобразует формы женского рода в формы мужского: эти слова предстают одновременно и недосказанными, и грамматически трансформированными. В таком контексте и традиционный поэтизм *ветр* приобретает иконическое звучание – как слово, укороченное по отношению к общепотребительному.

По наблюдениям М.Л. Гаспарова, продолженным Т.В. Скулачевой, длинная безударная часть слов формируется финальными компонентами прилагательных (аффиксами) и скоплением безударных слогов в начале глаголов (префиксами) (см. Гаспаров 1984; Гаспаров, Скулачева 2003). У Сапгира в форме *разволноволновывает* удлинняется середина слова и его конец, так как при вторичной имперфективации накапливаются суффиксы.

Сапгир, фонетически и ритмически усиливая значение длительности и повторяемости действия, интуитивно проникает в тот древний пласт языка, в котором мотивированность слова, а иногда и грамматической формы определялась их звучанием, поскольку в диахронии «мотивировка языкового знака сменилась мотивировкой структуры означаемого и его системных связей, иконичность звукового состава знака сменилась иконичностью означаемого: словообразование и сочетаемость означаемых как бы «рисует» новое означаемое при помощи семантических признаков морфем или его сочетаемости» (Шелякин 2005, с. 103).

II. Рифма и грамматика

Хранителем грамматических архаизмов, ставших стилистически маркированными поэтизмами, часто является рифма, например, в таких контекстах:

На небесной книжной полке,
 В недоступной **вышине**
 Гениальные обмолвки
 Попадают **одне**
 (Леонид Виноградов. «На небесной книжной полке...»).

Есть у меня коверный друг.
 С гвоздикой **в петли...**
 Он так смеётся, как паук
Взбегает от земли
 (Полина Барскова. «Тепло»).

Формой *одне* Л. Виноградов явно повышает обмолвки в ранге, эпитет *гениальные* вместе с семантикой двух первых строк и архаизированной формой отсылают к поэтической классике.

П. Барскова рифмует форму *в петли* с формой *земли*, нормативной для родительного падежа в современном языке. Окончание *-и* для этой формы этого типа склонения хранится в поэзии дательным и предложным падежами именно слова *земля* например: *а я здесь в поте и в пыли, / Я, царь земли, прирос к земле!* (Ф. Тютчев). Поэтому можно сказать, что Барскова освобождает предложный падеж на *-и* от лексической закреплённости, но не от лексической ассоциативности.

В современной поэзии часто наблюдается рифменное порождение системно вариантной грамматической формы, оставшейся за пределами нормы. Следующий пример демонстрирует формообразование по аналогии, укрепляемой рифмой:

Вертится чудесное колесо,
 Перед нами ясное **небесо**.
 Перед нами ясное **небесо**.
 Это просто **чудо-чудесо**
 (Псой Короленко. «Чертovo колесо»).

Этот контекст указывает на случайность исторически сложившихся расхождений между формами именительного падежа единственного числа тех слов, которые в исходном склонении на согласный звук имели одинаковые флексии начальной формы (*коло, небо, чудо*). В последней строке наблюдается фольклоризованное объединение вариантов (ср. *корабль-корабль*), лексически отсылающих к эпитету первой строки (*чудесное колесо*). Возможно, в данном случае имеет значение и образ, заключенный в глаголе *вертится*. Обратим внимание на то, что все рифмы этого фрагмента кончаются на *-о*, графически создавая образ колеса. Слова *небо* и *чудо* тоже оканчиваются на *-о*, но в нормативных формах этот гласный безударный, а в поэтических неологизмах он сильно акцентирован четырехкратной рифмой.

В следующем тексте можно видеть системно, но не нормативно возможную форму сравнительной степени наречия:

Хочешь, все переберу,
вечером начну – **закончу**
в рифму: стало быть, к утру.
Утончу, где надо **тонче**
(Владимир Гандельсман. «Хочешь, все переберу...»).

Разнообразие формообразовательных суффиксов компаратива (ср. нормативные *тоньше, звонче, умнее*) создавало конкуренцию форм в истории языка, и от наречия *тонко* были вполне возможны варианты *тоньше, тонче, тонее*. Форма *тонче* в этом стихотворении иконична: мягкое [ч] больше соответствует образу утончения, чем твердое [ш]. Однако этот иконизм не так прямолинеен: ассимилятивная мягкость [н] в форме *тонче* факультативна, а потому не очевидна, а в форме *тоньше* мягкость отчетлива и зрительно обозначена мягким знаком. Поэтому в тексте Гандельсмана на фоносемантическом уровне содержится некое лукавство: результат не полностью соответствует намерению. Обратим внимание на метаязыковой элемент текста: *закончу / в рифму*. Рифма здесь тоже не очень точная. Возможно, эти противоречия входят в содержание высказывания. Стихотворение завершается словами: *Наступает утро. Утро – / хочешь в рифму? – это мудро, / потому что можно лечь / и забыть родную речь*.

Лев Лосев в шуточном стихотворении «Растерянность» перебирает варианты депричастия, ни один из которых не является стилистически и эвфонически очевидным:

С Уфляндом в Сан-Франциско
сiju в ресторане «Верфь».
Предо мной на тарелке червь,
розовый, как сосиска.

Я не знаю, как съесть червя.

Ему голову оторвя?

Или, верней, оторвав?

Засучив **рукав?**

с вилкой выскочив из-за угла?
приговаривая: «Была
не была!»? посолив?
постным маслом полив? поперчив?
Я растерян.
Уфлянд стыдлив.
Червь доверчив
(Лев Лосев. «Растерянность»).

В этом случае ситуативная растерянность автора-персонажа перед экзотическим блюдом (существенны и неосвоенность инокультурного этикета, и брезгливость) переводится в рефлексию над языком, и рифма здесь представлена как тот элемент, на который поэт может опереться в своем сознании.

Рифменное порождение изобразительной грамматической деформации рассмотрим на таком примере:

Над вечерним бугром, как невидимый **вальс**,
Комариный собор широко **завивальс**,
В небесах – протяженно и ало.
И почуяв, что мы на подмогу пусты,
Утянуло ее в негустые кусты,
Где навеки, навеки пропала
(Мария Степанова. «Собака»).

Название действия здесь фонетически уподобляется названию танца, слово *вальс* полностью вошло в авторский глагол, мягкость [с'] из нормативной формы *завивался* перемещается на звук [л], в норме твердый, т. е. твердость и мягкость (и буквы «с», «ь») обмениваются местами, в фонетической незавершенности возвратного глагола тоже можно почувствовать некое подобие нескончаемому движению вальса и комариного роя.

Рифма в современных текстах нередко порождает и когнитивную грамматическую деформацию: грамматический сдвиг определяет нестандартную картину мира, а осуществляется он под влиянием имплицитной для этого текста рифмы:

Так выйти бы – на улицу, где шум
невнятною своей членоразделен,
так нет ведь, я не выйду, я **груш-шу**,
и алчно дома тишиной владею.

Она регенерируется враз,
и дыры от шагов уже бесследны,
затянуты, неслышимы для глаз,
и для ушей невидимы и слепы.
Так вязко в ней захлебываться ей –
ей-ей, уп-уп и буль – не задохнуться,
расхлопнуть жабры, **превратиться в лещ**,
рехнуться, тихо-тихо распахнуться.

Я вышла бы – на улицу, где шум,
где в воздухе висит его берлога,
но я уже твоей водой дышу,
и немотой не перейти порога
(Надя Делаланд. «Тишина»).

Несомненно, сочетание *превратиться в лещ* спровоцировано здесь выражением *превратиться в вещь*. Семантика вещи дублируется употреблением существительного *лещ* как неодушевленного. Название рыбы деформировано и орфографическим преобразованием слова *лещ* в слово женского рода, чему тоже способствует рифма со словом *вещь* – не только звуковая, но и зрительная, с мягким знаком. Кроме того, языковым подтекстом сочетания *превратиться в лещ* может быть глагол *лечь*, приближенный к старославянской огласовке (в старославянском языке – *лѣщи*): в стихотворении описывается ситуация, которая фразеологически обозначается словами *лечь на дно* т. е. 'затаиться' – речь идет о тишине и немоте, поэтому грамматическая неодушевленность мотивирована и образами отказа от жизни.

Интересно, что фонетический образ слова *лещь*, актуализированный мягким знаком (не меняющим нормативного произношения, но подчеркивающим его) противопоставлен ироническому звучанию *груш-шу* в начале стихотворения. Авторская форма *груш-шу* рифмуется со словом *шум* (а стихотворение называется «Тишина»). Огласовка на [ш] многих семантически значимых элементов стихотворения больше соответствует образу тишины, чем шума – ср. междометие *шш!*, побуждающее к молчанию.

Вероятно, в следующем примере ненормативная грамматическая переходность глагола в сочетании *болели меня* вызвана рифмующеся формой *жалели*, не представленной в тексте:

Чей праздник здесь жил, волосами звеня?
Чьи флейты мистерий? Чьи магий мантильи?..
Меня не любили – **болели меня**..
(Чье сердце столиц?) ... и, естественно, мстили
(Виктор Соснора. «Хутор потерянный»).

В литературном языке нормально противопоставление *не любили*, а *жалели*, но в диалектах и социальном просторечии широко распространена синонимия слов *любить* и *жалеть*. Исходя из этого, поэтическая логика текста, видимо, такова: не любили, а жалели → не любили, то есть не жалели → болели, «делали больным».

Б.А. Успенский показал, что загадочные метафоры О. Мандельштама часто объясняются созвучиями, в том числе рифменными, со словами, или не вошедшими в текст (*Вода голодная течет* ← **холодная*), или вошедшими в иных, нестандартных для языка сочетаниях, формах, значениях (*Песнь одноглазая, растущая из мха*, – / *Одноглотый дар охотничьего быта* ← **одногласая*) (Успенский 1996, с. 314, 320). Современные авторы, во многом поэтические ученики Мандельштама, распространяют эту поэтику замещения и на грамматику.

Во многих случаях соотношение имплицитной текстопорождающей рифмы с эксплицированной рифмой и с другими элементами поэтического текста аккумулирует столько содержательных компонентов, что совершенно обесмысливается пренебрежительное суждение некоторых читателей и исследователей о словах, поставленных для рифмы. О том же свидетельствует и высказывание П. Флоренского: «Только сперва может показаться, что стихи сочинены ради рифмы. А еще глубже – в самом созвучии открывается внутренняя необходимость, а рифма – предуготовленной в своем смысле: в самом деле, – так по крайней мере по народному сознанию, – разве не естественно, чтобы свойство имени, аналитически из него вытекающее, – и звуком выражалось похожим на звук самого имени. Было бы даже странно, если бы тождественное не могло быть выражено созвучием. И потому смысл предустанавливает рифму, а рифма намекает на единство смысла» (Флоренский 1993, с. 30–31).

Заключение

Анализ примеров из современной поэзии показывает, что, говоря о фонетике и грамматике, невозможно ограничиться этими языковыми уровнями, нельзя отделить грамматику и фонетику от лексической семантики и фразеологии, когнитивную функцию поэтических элементов – от их изобразительности и эмоциональности, логическое от чувственного.

Если грамматика в практическом языке является носителем логики, а фонетика – потенциальным носителем чувственного компонента (см., напр., Журавлев 1974), то в по-

эзии, преобразующей потенциальное в реальное, звучание формы становится логическим основанием грамматического сдвига, а в результате этого сдвига грамматика приобретает и образность, и эмоциональность. То есть фонетика и грамматика в какой-то степени обмениваются своими функциями.

Современный поэт и критик Михаил Айзенберг пишет:

Внутри стихотворения постоянно идет звуковая волна (не путать с мелодией), и весь словесный массив с его словарными значениями и синтаксическими связями переходит в другое – волновое – состояние. Слова существуют в слитном волновом движении; в пределе – как единое слово. Это другой вид речевой материи. И ритмовая внутренняя артикуляция – эхо той же волны.

Волновая природа поэтической речи объясняет, почему настоящие стихи не приедаются (скорее наоборот). Мы не считываем повторно знакомую информацию, а нас еще раз подхватывает и несет волна. Способность такого повторно-первичного воздействия – очень ясный стиховой признак. Едва ли не основной (Айзенберг 2009).

Литература

- Айзенберг М. Вторая проза [Электронный ресурс] // OpenSpace. – URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/12846/?expand=yes#expand>.
- Богатырев П.Г. Добавочные гласные в народной песне и их функции: [О языке славянских народных песен и его отношении к разговорной речи] // Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. София, сент. 1963. – М., 1963. – С. 349–398.
- Брик О. Ритм и синтаксис // Новый Леф. – 1927. – № 5. – С. 32–37.
- Гаспаров М.Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. – М., 1984. – С. 169–185.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Односложные слова в стихе: ритм и части речи // Русский язык в научном освещении. – 2003. – № 1 (5). – С. 35–50.
- Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л., 1974.
- Зубова Л.В. Стихия и разум на границе строк (в продолжение темы «Стиховой перенос Марины Цветаевой») // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2004 года). Сборник докладов. – М., 2005. – С. 375–386.
- Зубова Л.В. Форма суть в поэзии Иосифа Бродского // Wiener Slavistischer Almanach. – Wien, 1996. Bd. 37. – С. 109–117.
- Зубова Л.В. Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. – М., 1989. – С. 229–246.
- Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. II. Язык и культура. – М., 1996. – С. 306–340.
- Флоренский П. Имена. – М., 1993.
- Шелякин М.А. Язык и человек: к проблеме мотивированности языковой системы. – М., 2005.

И. Б. Иткин

(Москва, Институт востоковедения РАН)

ИГРЫ С РИТМОМ И СМЫСЛОМ В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО И А.А. АХМАТОВОЙ

В статье «Как делать стихи?» (1926) Маяковский писал:

Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореов, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху, так как эти надоевшие мотивы чересчур часто встречаются – вроде: «Вниз по матушке по Волге».

Я много раз брался за это изучение, понимал эту механику, а потом забывал опять. Эти вещи, занимающие в поэтических учебниках 90%, в практической работе моей не встречаются и в трех.

Разумеется, даже беглого взгляда на творчество Маяковского достаточно для того, чтобы убедиться: автор этого громкого заявления лукавит.

Ямб занимает в поэзии Маяковского сравнительно небольшое место, однако 4-стопным ямбом написаны, например, такие стихотворения, как «Порт» (1912), «А вы могли бы?» (1913), «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920), 3-стопным – значительно более поздний «Урожайный марш» (1929). В стихотворении «Юбилейное» (1924) есть следующая строфа:

Я дал бы вам
жиркость
и сукна,
в рекламу б
выдал
гумских дам.
(Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам.)

В первых двух строках этого четверостишия Маяковский, делая «уступку» Пушкину в метрическом отношении («Чтоб только быть приятней вам»), берет полноценный реванш в отношении содержательном: тематика этих строк, вполне обычная для Маяковского, максимально далека от тематики пушкинской поэзии. Последние две строки не только свидетельствуют о том, что Маяковский прекрасно отдает себе отчет в том, какой размер он использует в тот или иной момент, но и сами написаны ямбом: если бы это было не так, ямбический характер предыдущих строк воспринимался бы читателями – и, очевидно, Пушкиным, к которому, собственно, и обращается автор – менее отчетливо.

Что же касается хорея, то его роль в творчестве Маяковского – особенно позднем – невозможно переоценить. Среди стихотворений 20-х годов едва ли не большин-

ство содержит хореические фрагменты. Иногда – ср. например, «Сергею Есенину» (1926), «Сплетник» (1928), «Кандидат из партии» (1929) – хореом написана большая часть стихотворения; то же относится и к упомянутому выше «Юбилейному». Встречаются, наконец, и примеры «чистых» хореов – «Военно-морская любовь» (1915), «Разговор на одесском рейде десантных судов: «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия» (1926), «Птичка божия» (1929). К числу произведений Маяковского, не содержащих ни одного отступления от хореического метра, принадлежит и стихотворение «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» (1926). Это стихотворение написано вольным хореом с необычно большой амплитудой стопности – от 1 до 8. При этом если в первой строфе мгновенный переход от очень длинной строки (*разворачивался и входил товарищ «Теодор...»*) к очень короткой (*...Нетте*) создает ощущение того, что каждая следующая строка может иметь любую длительность по сравнению с предыдущей, то в дальнейшем ритм становится более упорядоченным. Восьмая строфа («Мы живем, зажатые железной клятвой...») – единственная, все строки которой имеют одну и ту же длину (6 стоп). Следующая, девятая строфа, начинается тремя 5-стопными строками:

В наших жилах –
кровь, а не водица.
Мы идем
сквозь револьверный лай,
чтобы,
умирая,
воплотиться...

В результате задается ритмическая инерция, на фоне которой резкое (до 8 стоп) увеличение длительности в следующей строке оказывается максимально неожиданным и потому максимально заметным:

В пароходы,
В строчки
И в другие долгие дела.

Таким образом, эта строка, посвященная жизни после смерти, ожидающей настоящих революционеров, к которым поэт причисляет и дипкурьера Нетте, и самого себя, выражает соответствующую идею не только на уровне смысла, но и на уровне ритма: *строчка* оказывается *долгой* как с точки зрения того, что ей суждена долгая память, так и с точки зрения количества слогов. Примечательно, что три дополнительные стопы приходятся как раз на слова *другие долгие*: без них рассматриваемая строка (**в пароходы, в строчки и в дела*) имела бы ту же длительность, что и три предыдущих.

Подобного рода семантически нагруженное использование особенностей стихотворного ритма характерно и для творчества другого крупнейшего поэта Серебряного века – А.А. Ахматовой.

Рассмотрим с этой точки зрения диптих «Стихи о Петербурге» (1913):

1
Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.

Стынет в грозном нетерпении
Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь...
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

2

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Нераскрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, –

Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

Первая строка второй части стихотворения – *Сердце бьется ровно, мерно* – передает идею спокойной, упорядоченной жизни лирической героини после расставания с любимым человеком; не случайно сочетание *ровно, мерно* как по значению, так и по звучанию близко к наречию *равномерно*. При этом сама строка состоит из четырех двусложных слов с ударением на первом слоге, т. е. деление на слова полностью совпадает с делением на хореические стопы – идея упорядоченности и равномерности опять-таки оказывается выраженной не только на уровне смысла, но и на уровне ритма. Конечно, появление в 4-стопном хорее строки из четырех слов с начальным ударением не является чем-то уникальным – хотя бы в силу теории вероятности; важно отметить, однако, что среди всех 29 строк диптиха эта строка – *единственная*, обладающая данным свойством.

Еще более виртуозное использование смысловых возможностей ритма обнаруживается в другом раннем стихотворении – «Он любил три вещи на свете...»:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

Это стихотворение, написанное 9 ноября 1910 года, представляет собой, так сказать, отчет о впечатлениях от первых месяцев семейной жизни Ахматовой с Николаем Гумилевым (их свадьба состоялась 25 апреля того же года). Первые шесть строк стихотворения посвящены «ему», на долю героини остается только последняя строка. Эти шесть строк, написанные сложным дольником со схемой рифмовки *abcabc*, не столько даже имитируют, сколько преувеличивают расшатанность ритма ранних стихотворений Гумилева. Седьмая строка, не рифмующаяся ни с одной из предыдущих, что, очевидно, должно передавать идею отсутствия взаимопонимания между героем и героиней, по контрасту с основной частью стихотворения выглядит написанной прозой. Таким образом, при первом прочтении не только содержание, но и формальные особенности стихотворения создают впечатление традиционного сюжета о чуждом мирских забот гениальном творце и его далекой от поэзии жене-«домохозяйке». Однако, даже если бы мы больше ничего не знали об Ахматовой, такое впечатление никак не может быть верным: ведь стихотворение как раз и написано этой самой «домохозяйкой»!

И действительно: будучи рассмотрена отдельно – например, в качестве начала, а не конца некоторого гипотетического стихотворного текста, – строка *а я была его женой* оказывается вовсе не прозаической, а идеально соответствующей ритму 4-стопного ямба, размера, ассоциирующегося с русской классической поэзией и (как мы, в частности, видели при анализе стихотворения «Юбилейное») непосредственно с Пушкиным. Тем самым, смысл, вложенный Ахматовой в это короткое стихотворение, можно передать примерно следующим образом: «В сравнении со своим мужем я, вероятно, кажусь вам обычной женщиной, занятой прозаическими домашними хлопотами и заслуживающей во много раз меньше внимания. Но *сама по себе* я отнюдь не такова – я поэт, и, возможно, поэт даже более значительный: за мной, а не за ним, стоит русская классическая традиция».

Как показывают наши наблюдения, большинство слушателей и особенно читателей, впервые знакомящихся с текстом стихотворения «Он любил три вещи на свете...», воспринимают последнюю строку как чисто прозаическую, однако есть и такие, кто сразу улавливает в ней ритм 4-стопного ямба. На наш взгляд, этот факт может служить косвенным свидетельством того, что необычный двойной эффект, возникающий в финале этого маленького шедевра, представляет собой следствие вполне сознательного авторского замысла.

Т.С. Моница

(Электросталь, Новый гуманитарный институт)

СИНТАКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОНОСЕМАНТИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ)

Пожалуй, наиболее важной задачей поэта является предельная интимизация текста – максимальное приближение к адресату, который должен воспринимать стихотворение как актуализированный разговор с поэтом. В силу этого важная роль в поэтической речи, эгоцентричной по своей природе, отводится дейксису – использованию языковых знаков, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта – его участникам, его месту и времени. Но в сфере поэтической речи дейксис определенным образом изменяет свою специфику. И.И. Ковтунова отмечает условный характер дейксиса в лирическом тексте, указательное значение которого здесь в известном смысле «разыгрывается». Основной функцией дейктических средств становится фиксация центра восприятия, точки зрения. Дейктические местоимения в поэтическом тексте утрачивают присущую разговорной речи тождественность указательному жесту и приобретают условно-изобразительный характер, создавая образ восприятия пространства (Ковтунова 1986, с. 24–25). Вследствие этого, наряду с первичными дейктическими элементами (например, местоимения *я, ты*, личными окончаниями *-у, -иш*, лексемами *здесь, сегодня, сейчас*), широко используются так называемые производные виды дейксиса, относящиеся практически ко всем языковым ярусам.

На наш взгляд, одним из ярчайших способов выражения временного дейксиса являются именные номинативные предложения. Основное грамматическое значение этих предложений – бытие предмета – отмечено совпадением бытия с моментом речи. Распространители главного члена номинативного предложения могут усиливать оттенок непосредственного восприятия бытия, совпадающего с моментом речи; *Вот сосна. Вон две берёзки* — указательно-ограничительный оттенок и конкретное настоящее время, не выходящее «за пределы» момента речи; *Вот и сосна. Вот и две берёзки* — добавочный оттенок обнаружения, достижения и указание на временной предел – совпадение обнаруживаемого бытия с моментом речи; *Что за сосна! Какие две берёзки!* (а также с частицами *вот так, вот это, ну и, ай да* и др.) — эмоционально-экспрессивная оценка предмета, воспринимаемого в момент речи (Лекант 2004, с. 162). Не случайно в лингвистической практике классификационная терминология номинативных предложений носит дейктический характер: так один из типов этих предложений назван А.М. Пешковским указательными предложениями: *Вот мельница. Она уж развалилась...* (Пушк.) (Пешковский 1956, с. 343).

Дейктический характер номинативных предложений ярко проявлен в поэзии М. Цветаевой, активно употреблявшей в своем творчестве бытийные номинативные синтаксические структуры (Качанова 2009). В лирике М. Цветаевой дейктическая функция номинативных предложений часто принимает характер текстообразующей функции, формируя композиционный стержень стихотворения или его части. Так, в стихотворении «Наклон» модель номинативного предложения *У меня к тебе наклон* уст является основой его композиционной структуры.

Материнское – сквозь сон – ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа – к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе наклон лба,
Дозирующего вер – ховья.
У меня к тебе наклон крови
К сердцу, неба – к островам нег.
У меня к тебе наклон рек,
Век... Беспамьтства наклон светлый
К лютне, лестницы к садам, ветви
Ивовой к убеганью вех...
У меня к тебе наклон ВСЕХ
Звезд к земле (родовая тяга
Звезд к звездам!) – тяготенье стяга
К лаврам выстрадавших мо – гил.
У меня к тебе наклон крыл,
Жил... к дуплу тяготенье совье,
Тяга темени к изголовью
Гроба, – годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст.

Автор текста в данном случае занимает позицию наблюдателя, непосредственно воспринимающего описываемую ситуацию. При реальном наблюдателе реализуется так называемое «актуальное значение» описываемых признаков: связи между явлениями предстают, как данные непосредственному наблюдению. «В актуальном значении отражается единичное конкретное явление действительности, наблюдаемое в определенный момент времени». Коммуникативная функция номинативного предложения в данном случае заключается в воспроизведении, репродуцировании средствами языка фрагментов, картин, событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе реально или в воображении (Золотова, Онипенко, Сидорова 1998, с. 394).

Для успешного разрешения главных коммуникативных задач в центр содержания номинативного предложения выдвигается образ объекта / явления реальной действительности с набором таких его свойств, которые необходимы и существенны для его наглядно-чувственного и эмоционального восприятия адресатом.

Лексическое наполнение моделей НП указывает на субъект непосредственного восприятия. Основной субстантивный компонент при наглядно-чувственной перцепции чаще всего выражается конкретными именами существительными, обозначающими физические предметы.

Вот в тени уютная кровать
И портрет над нею в темной раме.
На портрете белокурый мальчик
Уронил увянувшую розу,
И к губам его прижатый пальчик
Затаил упрямую угрозу.
(«Мальчик с розой»)

Дейктическая семантика номинативных предложений в лирическом дискурсе М. Цветаевой подчеркивается различными частицами. Указательные частицы *ВОТ*, *ВОН* выступают как ситуативные кванторы. С их помощью предмет, названный номинативом, конкретизируется и получает соотносительность с референтной ситуацией. Бытие предмета утверждается как непосредственно воспринимаемое в момент речи. Частица *ВОТ* употребляется для указания на человека или на предмет, которые находятся перед глазами говорящего или в непосредственной близости и способствуют репрезентации непосредственного восприятия бытия предмета. В таких моделях номинативных предложений реализуется имперфективное экзистенциальное настоящее синтаксическое время. Происходит совпадение обнаруживаемого бытия с моментом речи и осложнение значения бытийности актуализацией чувства зрительного восприятия (Шаповалова 2000, с. 85).

Вот талисман тебе от красных губ,
Вот первое звено в твоей кольчуге, –
Чтоб в буре дней стоял один – как дуб.
(«П. Антокольскому»)

Вон то дерево!
Вон то зарево!
Вон то курево!
Вон то марево!
(«Ранне-утреня...»)

Оценочные частицы (*какой, такой, вот так, ну что за, вот это* и т. п.) общему значению бытийности придают оттенок субъективного восприятия, привнося в высказывание эмоциональную оценку:

- «Няня, шубу! Что за дети!» («За книгами»);
- «Ты рисовать умеешь?» – «Нет, / а трудно?» – «Вот так труд!» («В сквере»);
- Какое зарево! («Ревнивый ветер треплет шаль...»).

Дейктический характер номинативным предложениям придают также аксиологические междометия (Еремеева 2002, с. 43):

- Ах, ночь! («Бессонница»);
- Ах, какая усталость! Как слабы / Наши лучшие сны! («Итог дня»).

Однако наиболее ярко дейктическая семантика номинативных предложений проявляется в том случае, когда лирический субъект восприятия сочетает в себе разные типы субъектов: наблюдателя и слушателя. Звук для М. Цветаевой чрезвычайно важен: способы выражения звукословесных связей в ее поэзии разнообразны как в структурном, так и в функциональном отношениях. Приоритет звуковой стихии в ее поэтическом дискурсе, проявленный в образном, концептуальном и идеологическом аспектах, отмечен многими исследователями (Зубова 1999).

Звук у М. Цветаевой как нечто слышимое, воспринимаемое слухом, выступает не только принадлежностью всего живого (человеческой речи, звуков, издаваемых животными и птицами), но и характеризует неживое. Все предметы и объекты окружающего мира

наделяются свойством звучания. Сюда, в первую очередь, относятся обозначения музыкальных инструментов, а также предметов, которые непосредственно служат для извлечения звуков (лютя, рояль, колокол, струна, лира, бубенчик, часы, гонг), а также лексемы, обозначающие предметы, способные издавать звуки. Субъектом действия представлены: люди (крик младенца, рев солдат), животные (рев коровы, пенье птиц, лай псов), природные явления (рев волн, рокот рек), предметы (стрекот шпор, тарелок стук, топот подков, плёток свист, скрип арбы, звон копыт, шелест шелка). Обозначение звука иногда принимает метафорическую форму: плач цапли, гром полков, рокот веков, плач водоросли.

Упоминание в стихотворении многих естественных звуков создают основу для практически тождественной их идентификации у писателя и читателя *скрип телеги, пение петуха* и т.п. Представление знакомых реальных звуков создает у читателя ощущение реальности «видения» воображаемой актуализированной в предложении ситуации. Дейктическая семантика грамматической специфики НП в таких предложениях становится еще более яркой.

Бег истории забыт
В лунном беге.
Зеркало луну дробит.
Отдаленный звон копыт,
Скрип телеги.
Уличный фонарь потух,
Бег – уменьшен.
Скоро пропоет петух
Расставание для двух
Юных женщин
(«Уж часы — который час...»).

Звуковая среда номинативных предложений, номинирующих «звуковые» ситуации, еще более подчеркивают в стихотворении эффект присутствия. Читатель, представляя звук, как бы переносится в описываемую ситуацию. Наиболее ярко дейктическая семантика проявлена в номинативных предложениях, в которых главный член представлен девербативом, обозначающим звук. Встречаются лексемы, употребляемые в прямом значении «то, что слышится, воспринимается слухом: физическое явление, вызываемое колебательными движениями частиц воздуха или другой среды» (звук, гром, стук, треск, скрип, рокот, гул, звон, шелест, шум), так и лексемы, обозначающие действия, сопровождаемые звучанием (рев, топот, свист, смешок, смех, шепот, стрекот, лай, крик, рев, пенье, жужжание, лепет, пересмеиванье, плач, поздравления, выстрел, дыхание, вздох), чья звуковая принадлежность мотивируется внутренней формой или контекстом.

В этих моделях номинативных предложений представлены различные типы звуков:

- Наименования сильных, резких звуков:

Шепот. Возле любви — // Шепот и шелест («Возле любви...»);

Гром. Свинцовый полдень деревенский. // Гром отступающих полков («Свинцовый полдень деревенский...»);

Звон. Отдаленный звон копыт, / Скрип телеги («Уж часы — который час...»);

- Наименования легких, слабых, тихих звуков:

Шелест. Запах розы и запах локона, // Шелест шелка вокруг колен... («Спят трещотки и псы соседов...»);

Стрекот. Война, война! — Кажденья у киотов // и стрекот шпор («Война, война! — Кажденья у киотов...»);

Плеск. Ивовый сребролелейский плеск / Плачущий... («Леты слепотекущий всхлип...»);

Вздых. И горестный, огромный вздох: // Ne laissez pas traîner mes lettres! («Над черным очертаньем мыса...»).

- Наименования длящихся, протяжных звуков:

Рев. Крик младенца, рев коровы. // Слово дерзкое царёво («Жидкий звон, постный звон...»);

Звон. Жидкий звон, постный звон. // на все стороны — поклон («Жидкий звон, постный звон...»);

Гул. Бороды — цвета кофейной гущи, // в воздухе — гул голубиных стай («Бороды — цвета кофейной гущи...»);

Шум. Светлая церковь, кольцо, // Шум, поздравления, с образом мальчик... («Дама в голубом»);

Рокот. Рокот цыганских телег, // Вспять убегающих рек — // Рокот... («Милые спутники, делившие с нами ночлег...»);

- Наименование прерывистых звуков:

Стук. Осторожный троекратный стук. // Нежный недруг, ненадежный друг, — // Не обманешь! («Осторожный троекратный стук...»).

- Наименования звучащей речи:

Лепет. В доме все пошло вверх дном: // Детский лепет, птичий щебет // За окном («Его дочке»);

Пересмеиванье. в воронке дымка рассеянного — // Солдатское пересмеиванье («Что, Муза моя! Жива ли еще...»);

- Наименования звуков, связанных с выражением различных эмоций:

Смех. Уже прозвеневший смех...// Я так и застыла взглядом: («Сегодня, часу в восьмом...»); Короткий смешок, // Открывающий зубы, // и легкая наглость прищуренных глаз («Короткий смешок...»);

Плач. О, этот плач о промелькнувшем лете! («Отъезд»).

Дейктический характер представленных НП часто подчеркивается иконичностью звуковой формы строки, изобразительность которой обеспечена повтором звукоподражательных слов. Рассмотрим некоторые примеры звуковой изобразительности.

- Крик младенца, рев коровы. // Слово дерзкое царёво. («Жидкий звон, постный звон...») — повтор сонорного дрожащего [р];
- Плётот свист и снег в крови. // Слово темное Любви. («Жидкий звон, постный звон...») — повтор щелевого [с] и взрывного [т];
- Скрип раскрывающейся двери — // И Вы вошли. («Пусть с юностью уносят

годы...») — повтор сонорного дрожащего [р] и взрывного [к];

- Лиственный мрак. / Сердца испуг: / Прусский ли шаг? / Сердца ли стук? («Стихи к Чехии») — повтор сочетания щелевого [с] и взрывного [т];
- Тугого шелка шорох, // Глубоко-вырезанный лиф // и юбка в пышных сборах («В огромном липовом саду...») — повтор щелевых [ш] и [х];
- В доме все пошло вверх дном: // Детский лепет, птичий щебет // За окном. («Его дочке») — повтор взрывных [т] и [п] в соединении с щелевым [ш'] и аффрикатами [ц] и [ч].

Соединением такого простого и очевидного проявления фонетического принципа в организации смысла художественного произведения, как звукоподражательный повтор, с синтаксическими средствами переводит фоносемантику на уровень основных семантических категорий. Одновременная актуализация звука и синтаксической структуры создает уже коммуникативно-дискурсивную семантику. Цветаева не только воспроизводит, но и анализирует мир. Дейктическая функция звукописи часто соединяется с символической. Фонетическая структура элементов текста может явиться у Цветаевой выразителем определенной темы в произведении. Так, в стихотворении «Спят трещотки и псы соседов...» соединение щелевых согласных: шипящих, заднеязычного глухого [х], свистящего [с], имитируя звуковую составляющую номинируемой референтной ситуации, помогают создать зрительно-звуковой образ женщины в пышных одеждах.

Запах розы и запах локона,
Шелест шелка вокруг колен...
О, возлюбленный, — видишь, вот она —
Отравительница! — Кармен.

Существенно, что звуковой антитезой глухим представлен наиболее яркий и звучный сонорный [р], имеющий символическое значение — придание описываемому женскому образу яркость и динамизм. Контрастная звуковая инструментовка обнаруживает контраст смысловой характеристики образа Кармен, создавая его диалектическую парадоксальность. Кроме того, функционально значимым оказывается ритмический контраст употребления актуализированных согласных звуков: фонетический строй стихотворения отражает постепенное нарастание напряженности и драматизма.

1. х — р — х
2. ш — с — ш — р
3. ш
4. р — р

В поэзии язык достигает максимальной концентрации выразительности: «литература не просто использование языка, а его художественное познание» (Бахтин 1996, с. 287–297). Язык в художественной литературе, по мнению М.М. Бахтина, является не только средством коммуникации, но и объектом изображения, вследствие чего поэтическую речь характеризуют уплотненность смысла и повышенная информативная насыщенность, казулируемая энергией внутренних ассоциативных связей между словами. В поэтической речи более, чем в прозе, чувственный аспект познания соединяется

с логическим, а элементы сознания с элементами подсознания. Аспект бессознательных мотивов в человеческой деятельности четко не обозначен; отраженные в сознании образы внешнего мира пульсируют, природа бессознательного порождает спонтанность архетипической символики и ее неизосемичность языковым средствам. В силу этого репрезентация подсознательных предпочтений языковой личности прежде всего связана с фонетическим уровнем. Это обстоятельство позволяет говорить о концептуальной значимости «озвучивания» автором художественного произведения.

В поэзии Цветаевой чувственность звучания, соединенная с его метафоризацией, формирует глубинный пласт образной семантики., вследствие чего поэтика Цветаевой, обнаруживающая взаимодействие фонетики со всеми другими языковыми уровнями, а также с образным, концептуальным и с идеологическим аспектами произведений, во многом может быть охарактеризована как поэтика звуко-смысловых связей.

Литература

- Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч. в 7 т. – М., 1996. – Т. 5.
 Еремеева И.В. Средства номинации в оценочно-бытийных предложениях // Проблемы современного синтаксиса: теория и практика. – М., 2002. – С. 41–47.
 Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб., 1999.
 Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М., 1986.
 Кочанова Е.Н. Структура, семантика, функции номинативных предложений в поэтическом языке М.И. Цветаевой. – АКД. – М., 2009.
 Лекант П.А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. – М., 2004.
 Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956.
 Шаповалова Т.Е. Категория синтаксического времени в русском языке. – М., 2000.

М.А. Дзюбенко

(Москва, Государственный литературный музей)

О СЕМАНТИКЕ МЕЖСТРОФИЧЕСКИХ ПЕРЕНОСОВ (ПАУЗ-ПРОБЕЛОВ)

Невыразимое подвластно ль выраженью?
 Жуковский

О какой соизмеримости может идти речь?
 Шапир

1. Несовпадение ритма и синтаксиса (перенос) актуализирует паузу-пробел между соответствующими сегментами текста. Очевидно, однако, что значение этой паузы-пробела шире функционального (указания на несовпадение ритма и синтаксиса), – иное, самостоятельное. Какова семантика и семиотика паузы-пробела и какова их природа? Обладает ли пауза-пробел только указательным, сравнительно абстрактным значением или оно шире – вплоть до иконического? в какой степени межстрофические переносы как видимые разрывы обнажают внутреннюю ткань текста, а пробелы манифестируют ее?

2. Длительное время это явление рассматривалось в рамках стилистики с точки зрения интонационной выразительности (Г.О. Винокур, Б.В. Томашевский). В настоящий момент возобладало его изучение в рамках лингвистики стиха с точки зрения интенсивности синтаксических связей (М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева, С.А. Матяш, М.И. Шапир). Оба взгляда предполагают, что стихотворный текст представляет собой непрерывную материю.

3. Не так давно М.И. Шапир постулировал, что «в стихе появляется новое, дополнительное **измерение**»: «В стихотворном тексте четвертое измерение в дополнение к квази-пространству формирует **квази-время**: ритм стиха, вытесняющий и замещающий “реальное” время, сам начинает играть роль поэтического времени». Принципиально важно, что «при этом имеет значение вовсе не объективная продолжительность чтения или исполнения, а, с позволения сказать, внутреннее время текста <...>: стихотворная речь сама ощущается как длительность, для измерения которой служат единицы поэтического ритма» (Шапир 2000, с. 47–48).

4. Однако при рассмотрении проблемы межстрофических переносов обнаруживается, на наш взгляд, некоторая внутренняя непоследовательность позиции М.И. Шапира. Он полагает, что, в противность распространенным определениям строфы, «строфы не должны непременно отделяться друг от друга “большой паузой” (к тому же пауза – категория декламации, а это значит, что длина паузы во многом на совести читающего)» (Шапир 2000, с. 79). Тезис о субъективном характере межстрофических пауз представляется отступлением исследователя от провозглашенного им же метода «феноменологической редукции» в пользу «методологии позитивизма».

5. Для прояснения картины полезно обратиться к музыкальной феноменологии, имеющей более чем полувековую традицию. Хотя результаты сотрудничества филологов и музыковедов, в частности в области исследования времени (ритма), неоднозначны, феноменологический подход к проблеме обязывает оценивать результаты конкретных исследований в общенаучной перспективе. Обобщить всю эту традицию, в силу ее развитости, нам не удастся, поэтому остановимся на выводах нашего современника – пианиста, дирижера, композитора и музыковеда М.А. Аркадьева.

6. Основное внимание М.А. Аркадьев сосредоточил на описании «живой структуры музыкального предмета, так, как он дается в креативном, исполнительском прочтении нотного текста» (Аркадьев 1992, с. 6), но с опорой на «явную <...> онтологию музыкального времени и феноменологическое описание его структуры» (там же, с. 14). Исследователь исходит из качественного представления о времени, которое отражает «качественный, недискретный и динамический характер временного развёртывания» (там же, с. 10), «понятого как творческий процесс» (там же, с. 11). Из того, что «каждый процесс есть определённое время, любое время есть некий определённый процесс <...> время и процесс, время и становление в сущности синонимичны», следует, что «музыкальное время есть целостный, в его многосоставной полноте, процесс музыкального становления. Музыкальный процесс и конкретное живое музыкальное время – синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Вне этой содержательности время вообще и музыкальное время в частности – ничто» (там же, с. 14).

Существенные свойства феноменологически понятого эстетического объекта заключаются в том, что он «есть творческий, реально практический и напряжённо живой объект, обладающий деятельной субъект-объектной, исполнительски-интенциональной структурой», несводимой к психологическим представлениям. Отсюда следует, что «исполнение – это воссоздание самой бытийной структурности произведения в его предметной полноте» (там же, с. 17). Это вытекает из понимания музыкального времени как внутреннего свойства музыки, которое «ни в коем случае не абстрактная длительность, а живое, экспрессивное, образно-насыщенное, пластическое и пульсирующее поле для развёртывания собственно звукового интонационного процесса» (там же, с. 18).

Однако структура музыкального (и, заметим, литературного) произведения включает вовсе не только звучащие элементы: «<...> Наше представление о музыкальном материале как о чисто звуковом явлении нуждается в корректировке» (там же, с. 20). Поскольку «музыкальный процесс в рамках произведения, или, если речь идёт о цикле, в рамках законченной части, носит принципиально непрерывный характер, причём как в формальном, так и содержательном смысле», а «перерыв звучания не является перерывом музыкального произведения в его связной структурности, то мы принуждены сделать вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического звучания, является фундаментальной причиной воспринимаемой нами живой непрерывности музыкального становления. Звучащая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непрерывной форме». Поэтому исследователь предлагает различать «две формы реального воплощения музыкального становящегося смысла»: «звучащую» и «незвучащую» (там же, с. 20).

Отсюда следует принципиально важное для нас положение: «Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как нулевые точки, не являются нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и своей структурной роли в музыкальной форме» (там же, с. 20).

Наиболее привычный для нас случай связан с ситуацией исполнения: «Слушатель очень хорошо понимает, осмысленна ли, насыщена ли жизнью, структурирована ли музыка в момент молчания, или нет. <...> и это ни в коем случае не есть только психологический <...> или субъективный факт восприятия, но это есть конкретный факт живого и вполне реального музыкального бытия, как бытия субъект-объектного в его исполнительски-интенциональном становлении.

Ещё до звучания, но и одновременно с ним, и в промежутках между звучаниями – везде течёт живое, пульсирующее, подчас “физически” осязаемое и непосредственно переживаемое реальное музыкальное время» (там же, с. 18).

Это означает, что «полем развёртывания музыкальной материи является не только наш внешний физический слух, но и слух внутренний. Последний же не ограничивается функцией восприятия, но представляет собой активную творческую силу». «<...> Именно в поле нашего внутреннего слуха обретает свою специфическую интенциональную реальность “незвучащая” форма музыкальной материи. Именно здесь, благодаря креативности внутреннего слуха, музыкальное становление остаётся непрерывным даже в момент акустического молчания» (там же, с. 21). Таким образом, при воспроизведении «в сфере нашего внутреннего слуха» структуры музыкального процесса она «усилием нашего сознания и памяти» превращается в незвучащую форму, каковая вовсе не есть психологически-субъективное и как бы недостоверное, произвольное ее отражение.

М.А. Аркадьев приходит к важному и для нас выводу о том, что «структуру временной музыкальной материи можно рассматривать как нечто принципиально двух-основное. Внутренняя временная, ритмическая, процессуально-речевая диалектика музыкальной ткани определяется взаимодействием двух относительно независимых основ, “звучащей”, т. е. в принципе допускающей акустическое воплощение, и “незвучащей”, принципиально не выходящей на акустическую поверхность» (там же, с. 21–22). «Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении всего музыкального процесса и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, паузы же есть только его “просветы” в звуковом интонационном потоке» (там же, с. 22).

7. Музыкально-феноменологические концепции в той части, в какой они приложимы к художественному тексту, заставляют несколько иначе посмотреть на проблему целостности и состава текста произведений, в частности пушкинских. Незвучащая материя является не менее объективной составляющей этого текста, чем его звучащие элементы. Сколь бы произвольными ни казались длины пауз (в частности, межстрофических) в тексте, они не более произвольны, нежели индивидуальные особенности произношения тех или иных звуков. И если звуки в стихотворениях мы признаем реализациями таких абстрактных единиц, как фонемы, то, следовательно, и конкретные паузы между строфами придется признать реализациями неких абстрактных, условно говоря, паузем.

8. Ни один текст не существует в отрыве от читателя. Восприятие текста называется его **чтением** (неважно, вслух или про себя) именно потому, что любой (а не только малограмотный и шевелящий губами) читатель внутренне воспроизводит его. В процессе чтения он переводит его «quasi-временную структуру» во «временную» (Р. Ингарден), разворачивает её как «творческий процесс», воссоздаёт «саму бытийную структурность произведения в его предметной полноте» (Аркадьев 1992), включая паузы, – в противном случае текст остаётся «вещью в себе». Именно этим чтение традиционное, каковое только и применимо к художественным текстам, отличается от так называемого «быстрого чтения», предполагающего компрессию текста до простейшей информации и разрушение его Ритма.

9. Ошибочность понимания межстрофической паузы как произвольной декламационной величины проявляется и в том, что из такого подхода с неизбежностью вытекает абсурдная мысль о случайном характере этих пауз и, следовательно, о воз-

возможности их устранения из текста, не говоря уже о том, что это было бы прямым нарушением авторской воли, подобные преобразования разрушили бы всю структуру строфически написанных текстов, изменили бы ритмическую (Шапир 2000, с. 101) структуру произведения и, как следствие, вызвали бы в нем семантические изменения. Это потребовало бы графического выражения – устранения межстрофических пробелов, каковые очевидно являются записью межстрофических пауз. Следовательно, межстрофический перенос в действительности представляет собою единство абстрактных единиц уровней произношения и написания; иначе говоря, межстрофический перенос – это единство паузы и пробела. Пауза без пробела и пробел без паузы в равной мере произвольны.

10. Обратимся к одному примеру межстрофического переноса у Пушкина, кажется, не привлекавшему особого внимания исследователей. Речь идет о переносе из IV в V строфу оды «Вольность»:

...Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит

И преступленье свысока
Сражает праведным размахом...

В аспекте нашего интереса весьма выразительным представляется суждение Б.В. Томашевского, высказанное в классической работе «Строфика Пушкина»: «В данном случае это перенос мало мотивирован и, по-видимому, не всеми воспринимался как законное явление. Недаром во многих списках оды последние два стиха читаются:

Где преступленье свысока
Разится праведным размахом.

Это искажение пушкинского текста имеет целью разбить синтаксические единицы последних пяти стихов цитированного места и придать начальным двум стихам V строфы некоторую синтаксическую самостоятельность. По-видимому, перенос из строфы в строфу воспринимался как ошибка, которую необходимо поправить» (Томашевский 1990, с. 296).

Указывая на «малую мотивированность» данного переноса, ученый если и не оправдывает, то словно извиняет отмеченные искажения. Однако с его позицией согласиться трудно.

11. Трактовки межстрофических переносов многими исследователями, при всех различиях, имеют одну фундаментально общую черту. Они подчеркивают динамический характер передачи и получения информации, передаваемой с помощью переноса, и рассматривают его как средство *выражения*, призванное транслировать драматически напряженный характер повествования. Г.О. Винокур, в частности, отметил связь возникающей на границах синтаксически связанных строф «ритмической экспрессии» с морфологической и синтаксической семантикой слов, стоящих в конце и начале граничащих строф (Винокур 1990, с. 165). Следовательно, межстрофический перенос (в единстве паузы и пробела) как значимая, семантически активная часть

стихотворного текста становится пространством реализации семантических, морфологических и синтаксических отношений между словами на границе строф.

Эта событийность может реализовываться и вне грамматических категорий, в соотношении семантики пограничных слов. В процитированном примере из оды «Вольность» межстрофическое отношение возникает между однородными сказуемыми, которые выражены глаголами *скользит* и *сражает*. Межстрофическая пауза дает первому из них семантическое пространство для реализации континуальности, заложенной в несовершенном виде, то есть продлевает сферу действия данной лексической единицы (пользуюсь термином И.М. Богуславского) и оставляет читателю возможность креативно представить это самое скольжение. Иначе говоря, в данном случае межстрофическая пауза необходима, чтобы передать томительное ощущение скольжения меча закона над равными главами граждан; кто высунулся – тому сразу отрубает голову.

12. В заключение стоит напомнить о том, что филологии, в частности пушкинистике, хорошо известны и другие, помимо переносов, манифестации незвучащей материи стиха – то, что Тынянов назвал «поэтическими эквивалентами текста» – строки и строфы с отточиями, стоящие как в середине текста («Евгений Онегин»), так и в его завершении («Осень»). В последние годы этой, «молчащей» стороне пушкинских текстов уделяется все больше внимания.

Литература

Аркадьев М.А. Музыкальные структуры новоевропейской музыки. – М., 1992.

Винокур Г.О. Филологические исследования. – М., 1990.

Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. – М., 1990.

Шапир М.И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. – М., 2000.

В.С. Андреев

(Смоленск, СмолГУ)

ВАРИАТИВНОСТЬ СИНТАКСИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ В ЛИРИКЕ Г.У. ЛОНГФЕЛЛО

Идеи о роли синтаксиса в стихотворном тексте, сформулированные О.М. Бриком в его работе «Ритм и синтаксис» (Брик 1927а, 1927б), получили широкое распространение в филологии и во многом определили подход к формированию признакового пространства при изучении различных аспектов стихотворного текста.

В нашей работе мы рассмотрим возможности, которые предоставляет исследователю анализ синтаксических характеристик текста для исследования степени стабильности / изменчивости индивидуального стиля.

В настоящее время многие стилеметрические исследования исходят из предположения о стабильности языка автора. Как крайнюю точку зрения можно привести мнение Х. ван Хальтерена, который требовал для каждого автора найти «стилом», характеризующий его на протяжении всей жизни. Только такие признаки, согласно Х. ван Хальтерену, могут признаваться маркерами стиля, отражающими индивидуальность (van Halteren et al. 2005).

Эта точка зрения опровергается в целом ряде исследований, в которых отмечаются факты вариативности стиля: стилистические особенности автора могут меняться от одного жанра к другому (Мартыненко 1988; Holmes 1998, с. 111; Rudman 1998, 2003), они изменяются в зависимости от целевой установки во время создания текста (MacMennamen 2002, с. 26, 86; Марусенко 1990, с. 23), в различные периоды творчества (Баевский 2001, с. 226–251; Марусенко 1990, с. 21).

Цель нашего исследования состоит в количественном анализе синтаксических маркеров стиля в текстах Г.У. Лонгфелло на протяжении его творчества. Кроме того, ставится задача описать характер варьирования признаков и выделить основные тенденции изменения стиля.

Материалом исследования является лирика американского поэта-романтика, одного из основателей американского романтизма Г.У. Лонгфелло, чьи произведения вошли в большое количество антологий по истории американской и мировой литературы и оказали существенное воздействие на развитие американской поэзии.

Для получения количественных данных в работе используются методы математической статистики, в том числе многомерный дискриминантный анализ, позволяющий сопоставить группы текстов одновременно по большому числу признаков и, сопоставив внутригрупповую и межгрупповую вариативность привлекаемых к исследованию параметров, оценить их дифференциальную силу.

Признаковое пространство исследования, как было сказано выше, сформировано синтаксическими параметрами. В их число мы включили ряд характеристик стихотворного синтаксиса, вошедших в признаковую схему В.С. Баевского, который использовал их в своих исследованиях по периодизации творчества Пушкина, Гумилева и Пастернака (Баевский 2001). К исследованию также привлекаются два признака, отражающие структуру сложноподчиненных и сложносочиненных предложений, и два признака, характеризующие инверсию. Таким образом, для каждого произведения подсчитывалось количество полных и частичных инверсий, стихотвор-

ных переносов (enjambements), строк, разорванных синтаксической паузой, а также строк, маркированных восклицательным, вопросительным знаками или многоточием. Кроме того, учитывалось количество простых предложений в составе сложносочиненных и количество придаточных в составе сложноподчиненных предложений.

На первом этапе исследования рассмотрим данные о распространенности указанных признаков в творчестве Лонгфелло. Таб. 1 содержит показатели их средней частотности.

Таблица 1

Частотность синтаксических признаков в творчестве Лонгфелло

Признак	Среднее значение
Простые предложения в составе сложносочиненных	0,31
Придаточные в составе сложноподчиненных предложений	0,24
Полные инверсии	0,04
Частичные инверсии	0,21

Как видно из этой таблицы, типичным для Лонгфелло является использование достаточно распространенных предложений и частичных инверсий.

And those who heard the Singers three
Disputed which the best might be;
For still their music seemed to start
Discordant echoes in each heart.
(«The Singers»)

The sun is bright, – the air is clear,
The darting swallows soar and sing,
And from the stately elms I hear
The bluebird prophesying Spring.
(«It is not Always May»)

Следует иметь в виду, что в текстах эти признаки распространены неравномерно. На отдельных участках текста Лонгфелло задает определенный плавный ритм речи, формирует равномерный ритмико-синтаксический фон, строя строки с высокой степенью параллелизма синтаксического и структурного членения.

When winter winds are piercing chill,
And through the hawthorn blows the gale,
With solemn feet I tread the hill,
That overbrows the lonely vale.
(«Woods in Winter»)

Затем синтаксически и ритмически согласованное повествование сменяется диссонансом несовпадения границ синтаксических и ритмических структур, рядом отклонений от установившейся модели, конвергенцией синтаксических признаков,

придающих стиху большее структурное разнообразие, а авторской речи – дополнительную экспрессивность.

O what a glory doth this world put on
For him who, with a fervent heart, goes forth
Under the bright and glorious sky, and looks
On duties well performed, and days well spent!
For him the wind, ay, and the yellow leaves,
Shall have a voice, and give him eloquent teachings.
He shall so hear the solemn hymn that Death
Has lifted up for all, that he shall go
To his long resting-place without a tear.
(«Autumn»)

Для признаков стихотворного синтаксиса также свойственна неравномерность распределения, сходная с описанной выше. Средние значения характеристик стихотворного синтаксиса представлены в таб. 2.

Таблица 2
Частотность признаков стихотворного синтаксиса в творчестве Лонгфелло

Признак	Среднее значение
Стихотворный перенос	0,34
Разрывы строки	0,27
Синтаксически маркированные строки	0,08

Следует отметить, что синтаксическая маркированность строки, которая так же, как стихотворный перенос, выполняет функцию повышения экспрессивности текста, распространена гораздо менее других признаков.

Chanting through all the gloomy day, when loud
Amid the trees is dropping the big rain,
And grey mists wrap the hills; – for aye the sweeter
Its song is, when the day is sad and dark. <...>
(«Song of the Birds»)

На следующем этапе исследования рассмотрим динамическое развитие идиостиля Лонгфелло во времени.

Для этого в творчестве Лонгфелло мы выделяем три основные этапа на основании биографических данных: ранний, средний и поздний. Ранний этап включает стихи, опубликованные автором в молодости и знаменующие его первые шаги на литературном поприще. Он охватывает 20-е годы XIX века, в течение которых поэт создал свои первые произведения, впоследствии составившие два авторских сборника «Earlier Poems» и «Juvenile Poems», и заканчивается в 1826 году. Второй (средний) этап объединяет стихотворные произведения, созданные Лонгфелло после его вхождения в литературную среду и принесшие ему широкую известность. Второй период длится с 1826 до 1861 г., начала гражданской войны в США, ставшей переломным событием не только в жизни страны, но и в литературе. Этот этап представлен сборниками

«Voices of the Night», «Ballads and Other Poems», «Poems on Slavery», «The Belfry of Bruges and Other Poems», «The Seaside and the Fireside». Последний, поздний, послевоенный период содержит лирику, созданную поэтом, ставшим уже признанным мастером слова. Стиль последнего этапа Лонгфелло отражен в произведениях сборников «Flower-de-Luce» и «Ultima Thule».

При выявлении системных особенностей эволюции индивидуального стиля и анализе его вариативности в хронологическом плане следует учитывать, что системные тенденции развития, с одной стороны, могут быть потеряны в информационном шуме, образованном естественными колебаниями частотности признаков и, с другой стороны, за тенденции могут быть приняты отдельные сильные флуктуации, не являющиеся частью системных изменений. Чтобы избежать подобного, необходимо не только рассмотреть изменения показателей частотности характеристик между периодами, но также сопоставить эти межгрупповые колебания с их внутригрупповой вариативностью. Кроме того, особое значение приобретает учет взаимодействия, совместного варьирования признаков – единиц структуры идиостиля.

Как указывалось выше, нами используется дискриминантный анализ, позволяющий определять различия между группами объектов (текстов) и выделять признаки, дифференцирующие сопоставляемые группы (Клекка 1989). В результате применения этого метода было установлено наличие существенных различий между тремя периодами.

Как показывает дискриминантный анализ, наиболее сильно стиль Лонгфелло в разные периоды творчества различается количеством придаточных в составе сложноподчиненного предложения, количеством стихотворных переносов, частичных инверсий и строк, разорванных синтаксическими паузами. Затем по дифференциальной силе следуют простые предложения в составе сложносочиненного и полные инверсии. Количество строк, маркированных восклицательным, вопросительным знаками и многоточием, не обнаруживает значимых изменений во временном плане.

Степень различий в представленности дифференциальных признаков по периодам показана в таб. 3. Знаком «+» обозначается сильная положительная коррелированность данного признака с периодом, знак «(+）」 показывает относительно более слабую корреляцию.

Таблица 3
Наиболее типичные характеристики стиля Лонгфелло в различных периодах

	Период 1	Период 2	Период 3
Придаточные в составе сложноподчиненных предложений	+	(+)	
Стихотворный перенос	+		+
Разрыв стиха синтаксической паузой	+		+
Частичная инверсия	+		+
Простые предложения в составе сложносочиненных	(+)	+	(+)
Полная инверсия	(+)		

Как видно из таблицы, ранняя лирика Лонгфелло характеризуется повышенной эмоциональностью. В использовании языка на первый план выходит экспрессивная функция. Приводимые примеры могут проиллюстрировать некоторые из указанных особенностей.

When the bright sunset fills
The silver woods with light, the green slope throws

Its shadows in the hollows of the hills,
And wide the upland glows.
(«An April Day»)

Переход ко второму периоду творчества характеризуется значительными изменениями в представленности стилистических маркеров в его текстах. На этом этапе увеличивается степень соответствия ритмической и синтаксической структуры строки, снижается количество придаточных в составе сложноподчиненного предложения.

A new Prometheus, chained upon the rock,
Still grasping in his hand the fire of Jove,
It does not hear the cry, nor heed the shock,
But hails the mariner with words of love.
(«The Lighthouse»)

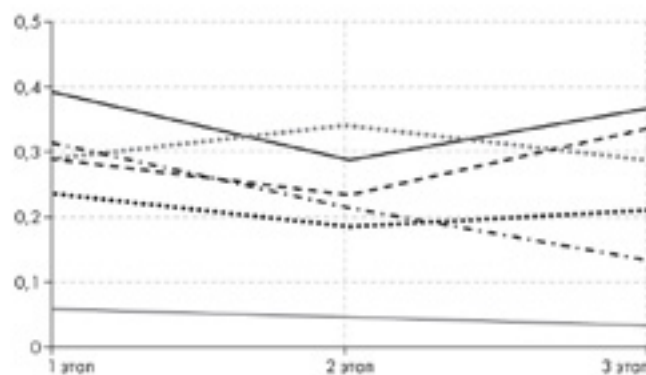
Наметившаяся тенденция кардинально меняется в заключительном этапе творчества Лонгфелло. На фоне продолжающегося уменьшения числа подчинительных связей наблюдается возвращение к использованию повышающих выразительность текста характеристик. Роль стихотворных переносов, разрывов строки и инверсий вновь возрастает, приближаясь к показателям ранней лирики, а в некоторых случаях и превышая эти показатели. Ряд указанных особенностей текстов последнего периода представлен в следующем примере.

The wind blows, and uplifts thy drooping banner,
And round thee throng and run
The rushes, the green yeomen of thy manor,
The outlaws of the sun.
(«Flower-de-Luce»)

В варьировании этих признаков можно выделить определенные закономерности (рис. 1).

Рис. 1.

Варьирование дифференциальных синтаксических характеристик на трех этапах творчества Лонгфелло



- **** Частичная инверсия
- Полная инверсия
- - - Придаточные в составе сложноподчиненного предложения
- Простые предложения в составе сложносочиненного
- Стихотворные переносы
- - - Строки, разорванные синтаксической паузой

Число полных инверсий и придаточных в составе сложноподчиненных предложений постепенно сокращается. В случае остальных признаков наблюдается более сложная структура изменений. Количество простых предложений в составе сложносочиненного растёт от первого периода ко второму, а затем сокращается, количество частичных инверсий и стихотворных переносов сокращается после завершения первого периода и вновь увеличивается на заключительном этапе творчества.

Таким образом, для рассмотренных характеристик выделяются три модели изменений:

- постоянное снижение этой представленности;
- рост, а затем падение частотности признака;
- снижение с последующим увеличением частотности признака.

Первая модель отражает линейную тенденцию изменений, а вторая и третья – волнообразную тенденцию.

Сопоставляя вторую модель с третьей, мы видим явно выраженное явление компенсации (Гаспаров 2001). Так, уменьшение числа простых предложений в составе сложносочиненного от второго к третьему периоду компенсируется ростом структурной сложности стихотворных строк.

Таким образом, мы наблюдаем статистически значимые изменения стиля в лирике Лонгфелло в процессе эволюции его творчества.

Литература

- Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М., 2001.
- Брик 1927а: Брик О. Ритм и синтаксис // Новый Леф. – 1927. – № 5. – С. 33–39.
- Брик 1927б: Брик О. Ритм и синтаксис // Новый Леф. – 1927. – № 6. – С. 32–37.
- Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. – СПб., 2001.
- Клекка У.Р. Дискриминантный анализ // Факторный, дискриминантный и кластерный анализ. – М., 1989.
- Мартыненко Г.Я. Основы стилеметрии. – Л., 1988.
- Скулачева Т.В. Ритм и грамматика в стихе // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. – М., 2001. – С.121–129.
- Holmes, D. The evolution of stylometry in humanities scholarship // Literary and Linguistic Computing. – 1998. – Vol.13 (3). – Pp. 111–117.
- McMenamin, G.R. Forensic Stylistics: Advances in Forensic Stylistics / by Gerald R. McMenamin. Boca Raton. – London, New York, Washington D.C.: CRC Press LLC, 2002.
- Rudman, J. The State of Authorship Attribution Studies: Some Problems and Solutions // Computers and the Humanities. – 1998. – Vol. 31. – Pp. 351–365.
- Rudman, J. Cherry Picking in Nontraditional Authorship Attribution Studies // Chance. – 2003. – Vol.16(2). – Pp. 26–32.
- Van Halteren, H., Baayen, H., Tweedie, F., Haverkort, M., Neijt, A. New Machine Learning Methods Demonstrate the Existence of a Human Stylome // Journal of Quantitative Linguistics. – 2005. – Vol.12 (1). – Pp. 65–77.

И.А. Шаронов

(Москва, РГГУ)

ВВОДНЫЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ МЕЖДОМЕТИЙ И ЗВУКОПОДРАЖАТЕЛЬНЫХ СЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

Междометия передают эмоциональные звуковые реакции человека на окружающую действительность. В речи они обычно отделяются от потока речи паузой, а в тексте – запятыми. Особенностью междометий является неопределенность, неоднозначность их интерпретации в письменном, прежде всего художественном тексте. В статье затрагиваются проблемы выявления «авторства» эмоционального выкрика, отнесенности междометной реакции к персонажу художественного произведения или к повествователю, а также вопрос о том, всегда ли междометие в тексте звукоподражательно (передает эмоциональный возглас, вокальный жест), или оно выполняет также звукосимволическую функцию (передает симптоматическое состояние «молчащего» субъекта).

Междометия – наиболее непосредственная реакция на стимул. Поэтому неудивительно, что в речевом потоке и передающих живую речь письменных текстах междометие чаще всего занимает начальную позицию, «открывает» речь субъекта, эмоционально реагирующего на услышанное или обнаруженное.

– Ох! – сказала она, когда мы оказались в прихожей. – Ты понял ли, что сделал?
(А. Ефремов. «Любовь и доблесть Иоахима Тишбейна»).

– Ай! – сказал Сорока. – Я чуть не вляпался
(Г. Щербакова. «У ног лежащих женщин»).

– Ах, – сказала ты сокрушенно, отрываясь от двери, – мне что-то не хочется домой
(И. Полянская. «Куда ушел трамвай»).

Но в письменных художественных текстах междометие можно встретить и в неначальной позиции. Это прежде всего вводные употребления.

Поднимаюсь на лифте и – ах! – попадаю из подвальной тьмы в светящееся фойе
(«Смысл жизни деда Никодима. Почта: житейские истории» // Известия, 2002. 02. 13).

Для объяснения причин использования междометий в неначальной позиции необходимо ввести общее представление о двух режимах языка: стандартном для междометий РЕЧЕВОМ РЕЖИМЕ и вторичном для междометий ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ (нарративном) РЕЖИМЕ.

Высказывание в речевом режиме строится в рамках дейктических категорий: Я (говорящий), ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС. Междометия напрямую связаны с речевым, актуальным режимом языка, поскольку «являются характерной принадлежностью устной речи» (ГРЯ 1952). Речевой режим языка реализуется на письме в пьесах, репризах, диалогах и т. п., а также в такой современной форме коммуникации, как чаты. «Чаты – это письменная разновидность разговорной речи в современной электронной коммуникации, а также место, где происходит диалог. «Непосредственность живого об-

щения в Интернете предопределяет деятельностный, динамический характер языка <...> обнаруживающий сходство с особенностями русской разговорной речи» (Петрова 2004, с. 245).

Высказывание в НАРРАТИВНОМ (повествовательном) режиме языка строится в отвлечении от дейктических категорий: места, момента произнесения и от автора текста. Читатель романа, детектива или рассказа погружается в виртуальное время и место повествования и не «держит в уме» рассказчика. Е.В. Падучева пишет о том, что дейктические характеристики в повествовательном режиме деформированы, они связаны не с моментом повествования, а с особыми внутритекстовыми точками отсчета (Падучева 1996, ч. II).

Обычный для проявления звуковых эмоциональных реакций *речевой режим* может «инкрустироваться» в *нарративный* в форме прямой речи, при которой роль говорящего делегируется персонажу (междометие стоит там обычно на своем месте – в начале предложения), а также в форме несобственно-прямой речи. Именно в несобственно-прямой речи эмоциональное междометие оказывается в позиции вводного члена предложения. Перевод эмоционального междометия в несвойственный ей языковой режим может приводить к осложнениям в интерпретации этой единицы. В частности, в некоторых случаях бывает затруднительно однозначно определить субъекта эмоционального междометия. «Автором» междометия, находящегося в позиции вводного члена предложения, может оказаться как повествователь, как бы наблюдающий со стороны за описываемым событием, так и персонаж, субъект предложения. Чаще субъект эмоциональной реакции в нарративном тексте все же повествователь. Е.В. Падучева пишет о том, что в нарративе повествователь погружен в актуальный момент времени действия. Он выступает как агент действия или как непосредственный наблюдатель описываемых событий, для которого естественно эмоционально реагировать на описываемые события (Падучева 1996, с. 199).

Приведем примеры вводного использования междометий в предложениях, где в качестве субъекта эмоциональной реакции выступает повествователь. Это обычно тексты от первого лица. Изобразительный эффект в таких текстах может усиливаться переводом глаголов из прошедшего времени в настоящее историческое: действие как бы протекает перед внутренним взором читателя или слушателя, и на этом фоне эмоциональные междометия, непосредственные актуальные реакции не контрастируют с тем фактом, что события, которые их вызвали, произошли, возможно, задолго до момента речи.

Снято, стало быть, оперативное наблюдение. Сворачиваем на Рубинштейна – оп! Кто там на другой стороне за ремонтный фургон присел? Иосиф, как гончий пес, – шашь к фургону
(А. Найман. «Славный конец бесславных поколений»).

Включаю дозиметр – ого! – на брезенте катера столько, что за полчаса – смертельная доза!
(Г. Николаев. «Вещие сны тихого психа»).

Другими словами, событие в прошлом при помощи языковых средств перетягивается в актуальное настоящее, мы как в кино или как свидетели «наблюдаем» его и потому легко воспринимаем звуковую эмоциональную реакцию повествователя на это событие.

Но настоящее историческое – не обязательное условие употребления эмоционального междометия в качестве вводного. Глагол может быть употреблен и в прошедшем времени, если несет значение результата, на который эмоционально реагирует повествователь.

Но писать о том, что дом – ура! – восстановлен и ни словечком не упомянуть о том, почему, собственно, его пришлось восстанавливать, было бы, согласитесь, странно («Можно ли приватизировать великого поэта?» // Известия. 2001.08.24).

Кроме повествователя, субъектом эмоциональной реакции в таких контекстах может оказываться также персонаж, герой повествования. Рассуждая о феномене не-собственно-прямой речи (НПР), Е. В. Падучева пишет: «Феномен НПР состоит в том, что повествователь (Я) передает персонажу (другому) право на речевой акт, т. е. полностью устраняется из высказывания в пользу персонажа» (Падучева 1996, с. 360). Приведем пример, в котором эмоциональное состояние, передаваемое междометием в позиции вводного слова, должно быть приписано персонажу.

Коренной нью-йоркер говорил и о том, с какой легкостью занимают русские руководящие посты <...> как в считанные годы достигают того, на что средний американец тратит существенную часть жизни: учится в школе, затем в колледже, может быть, и в университете, а эти – упс! – приехали с чемоданом барахла, <...> устроились на курсы, <...> и через пять лет – упс! – у них уже свои конторы, – упс! – свои клиники, – упс! – свои офисы на Манхэттене и домики в Нью-Джерси с видом на Гудзон (А. Белозеров. «Чайка»).

Понятно, что здесь вскрик легкого недоумения *Упс* принадлежит именно коренному жителю Нью-Йорка, а не повествователю, отношение которого к русским эмигрантам в предложении не проявлено.

В некоторых собранных нами примерах междометная реакция может быть отнесена как к повествователю, так и к персонажу, и такое положение дел приводит к «разнотечию», принципиально разной интерпретации междометий.

Проблема в том, что значение эмоционального междометия определяется просодическими качествами вокального жеста, способом его произнесения. Одно и то же междометие может передавать разные вокальные жесты, и читатель каждый раз из контекста догадывается, как нужно прочесть междометие, чтобы оно стало понятным. Возьмем для примера междометие *фу*. В зависимости от того, какой вокальный жест это междометие передает: *вдох облегчения*, *фыркание брезгливости*, *возглас разочарования*, *пренебрежительный «смешок»*, оно будет по-разному прочитано и осознано в конкретном художественном тексте. Сравните:

- *Фу, наконец-то!* – вдох облегчения.
- *Фу, какая гадость!* – фыркание брезгливости.
- *Фу, а я-то думал...* – возглас разочарования.
- *Фу, подумаешь, не очень-то и хотелось...* – пренебрежительный «смешок».

В стихотворении К. Чуковского допускается два разных прочтения междометия *Ай-яй-яй* в зависимости от того, кому приписывается эмоциональное восклицание – повествователю или персонажу:

Но, увидев усача (Ай-ай-ай!), /
Звери дали стрекача (Ай-ай-ай!).
(К. Чуковский «Тараканище»)

Междометие *Ай-яй-яй* передает следующие вокальные жесты:

А. Громкий крик от боли, страха или от вызванного опасностью возбуждения:

Ай-яй-яй! Царскую корону уносит ветром. В погоню!

(«Поиграй с дядюшкой Нептуном» // Трамвай, №5, 1990).

Б. Вздых сожаления, а также близкий ему **возглас осуждения** кого-либо.

Вздых сожаления:

– *Падаем?* – сказал он. – *Ах, вот как! Падаем. На Юпитер падаем?*

Быков молча кивнул.

– *Ай-яй-яй!* – сказал Михаил Антонович. – *Надо же! Хорошо. Сейчас. Я сейчас.*

(А. и Б. Стругацкие. «Амалтея»).

Возглас осуждения:

– *Вот ты себя показываешь во всей своей красоте, ай-яй-яй!* – значительно сказала баба Лена. – *Уймись, Валерий!* (Л. Петрушевская. «Город Света»).

Вздых сожаления и вздох осуждения могут произноситься почти одинаково, (в частности, говорящий в обоих случаях может покачивать головой), но могут и проявлять различия. Так, если вздох сожаления обычно сопровождается мимикой огорчения, то возглас осуждения говорящий может недовольно сморщить нос.

Итак, вернемся к анализу фрагмента стихотворения К. Чуковского.

Во втором употреблении междометия вокальный жест *Ай-яй-яй!*, скорее, приписан повествователю, следящему со стороны за происходящим, и должен прочитываться с *возгласом осуждения, нотками недовольства*. В первом же употреблении междометия субъект эмоциональной реакции не столь очевиден. При приписывании этого междометия повествователю это все тот же осуждающий возглас. Но если приписать эмоциональную реакцию персонажам, то междометие передает крик от страха, паники *Ай-яй-яй!*

Рассмотрим теперь вопрос о соотношении звукоподражательности и звукоизобразительности эмоциональных междометий в художественном тексте. В работе (Шаронов 2008) обосновывается точка зрения, согласно которой междометие есть письменный звукоподражательный аналог вокального жеста, то есть звуковой симптоматической реакции субъекта на внешний или внутренний стимул. Одновременно в данной работе вокальный жест характеризуется как элемент симптоматического представления, целого комплекса внешних характеристик субъекта, на основании которого можно определить эмоциональное состояние этого субъекта. В симптоматическое представление наряду с вокальным жестом входит мимика и жестикуляция человека при произвольной реакции на воздействие. Нельзя ли предположить, что в некоторых случаях эмоциональное междометие может указывать не на звук, а просто маркирует эмоциональную реакцию? Косвенно возможность такого предположения подтверждают употребления некоторых звукоподражательных слов в позиции вводного слова. Это такие звукоподражательные слова, как *бах*, *бац*, *трах*, *хлоп* в их вторичной (так называемой модальной, звуко-символической) функции. Ср.:

Я вдруг представила себя на месте Нелли – живу, живу с человеком почти двадцать лет, а потом – *бах!* – выясняется, что у мужа моего любовница и он собирает меня бросить (Т. Тронина. «Никогда не говори „навсегда“»).

Бац! – переулочек прямо на наших глазах из Каковкинского переименовали в Карманицкий (С. Юрский. «Осенний бал»).

– Вывести его вон, черти б меня взяли!

А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? а что ж, это можно!» И, трах, я не успела вскрикнуть, смотрю: нету этого с кошачьей мордой и си... сидит... костюм... <...> – и пишет, пишет, пишет!

(М.А. Булгаков. «Мастер и Маргарита»).

Потом – хлоп! – человек умер...

(М. Горький. «Трое»).

В первичной функции эти звукоподражательные слова характеризуют определенные свойства неязыкового звучания – громкость, резкость, высоту тона, долготу – краткость и некоторые другие характеристики. Так, БАХ определяется в (Ожегов, Шведова 1995) как низкий и сильный звук, БАЦ – как короткий сильный и резкий звук, ХЛОП – как резкий звук и т. д.

Как можно видеть в приведенных примерах, никаких акустических эффектов в описываемых событиях нет. Звукоподражательные слова служат здесь для передачи психологического эффекта, состояния изумления, пораженности или испуга повествователя в момент восприятия информации, который, очевидно, до некоторой степени аналогичен легкому испугу при восприятии неожиданного резкого звука. Кроме того, они могут нести и воздействующую функцию, вызывая у слушателя или читателя то же самое эмоциональное состояние, которое испытал повествователь в момент воздействия на него.

Приведу пример из собственного опыта. Однажды в одном из московских театров режиссер на репетиции «Женитьбы» Н. Гоголя сделал небольшое изменение в диалоге Феклы и Подколесина. Вот этот диалог:

Фекла. Вот прикажи-тка подать кафтан да теперь же, благо утреннее время, и поезжай.

Подколесин. Теперь? а вон видишь, как пасмурно. Выеду, а вдруг хватит дождем.

Режиссер заменяет глагол **ХВАТИТ** на **ХВАТЬ** и при этом неожиданно ударяет рукой по столу, да так, что глагол и не слышен. Зритель невольно содрогается от громкого звука, эмпатически входя в состояние персонажа, вдруг обнаружившего себя попавшим под дождь.

Итак, звукоподражательное слово не обязательно передает на письме какие-либо реальные звуки. Оно, подобно эмоциональным междометиям, может служить для выражения эмоционального состояния субъекта. Нельзя ли из этого сделать вывод, что в некоторых случаях и междометие в тексте не обязательно передает вокальный жест, произвольный выкрик, как бы услышанный повествователем и заботливо отраженный на письме, а выражает связанную с этим вокальным жестом эмоциональную реакцию? Да, такая интерпретация вполне приемлема для описания междометий во внутренней речи персонажей.

– Вы плохо использовали Будаха, – сказал Румата. – Это отличный специалист. Был... – добавил он значительно.

В выцветших глазах что-то мигнуло.

«Ага, – подумал Румата, – а ведь Будах-то еще жив...»

(А. и Б. Стругацкие. «Трудно быть богом»).

«Эге! – подумал я, – да это я совсем не туда попал: я слишком забрал вправо», – и, сам дивясь своей ошибке, проворно спустился с холма

(И. Тургенев. «Бежин луг»).

– Андрюша! Солнышко! Ты когда-нибудь слышал, какие звуки издает фагот?

Оп-па, – подумал я. – а ведь я действительно не представляю себе, как звучит фагот (ast. Запись LiveJournal. 2004).

У-у... гусь! – подумала она с ненавистью о Сережке и родителях его, солидных, богатых, машина «Нива» во дворе, домина огромный, сад...

(Д. Рубина. «День уборки»).

Он думал долго, мучительно, до боли в висках. «Ба! – вспомнил он наконец. – Недалеко от берега в кустах есть мостик... Пока настанет темнота, я могу посидеть под этим мостиком...»

(А. Чехов. «Роман с контрабасом»).

Понятно, что во всех приведенных случаях происходит эмоциональная реакция, которая может быть «озвучена» соответствующим вокальным жестом. Однако утверждение о том, что междометие непременно передает реальное звучание, для данных примеров было бы слишком категоричным.

Литература

ГРЯ 1952: Грамматика русского языка. АН СССР / Под ред. В.В. Виноградова. – М., 1952. Т. 1., § 1014.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 2-е изд. – М., 1995.

Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика нарратива. – М., 1996.

Петрова К. Междометия в русском и болгарском чате // Text Processing and Cognitive Technologies. The VIIIth International Conference "Cognitive Modeling in Linguistics", September 4–11, 2004. – Moscow, Varna, 2004. – С. 245–255.

Шаронов И.А. Междометия в речи, тексте и словаре. – М., 2008.

А. В. Козьмин

(Москва)

**ЗАКРЫВАЮЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ
В ПОЛИНЕЗИЙСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ**

Полинезия – группа островов в центральной части Тихого океана, приблизительно в треугольнике, в углах которого находятся Новая Зеландия, Гавайские острова и остров Пасхи. Острова, находящиеся в этой географической области, заселены группой народов, говорящих на полинезийских языках (входящих, в свою очередь, в австронезийскую семью). Полинезийские языки находятся в довольно близком родстве, а культуры полинезийцев восходят к общности, которая существовала в конце первого тысячелетия до н.э. в районе архипелагов Фиджи, Тонга и Самоа. Именно из этого района полинезийцы заселили к первым векам второго тысячелетия н.э. Таити, Гавайи, Новую Зеландию, остров Пасхи, некоторые острова в Микронезии и Меланезии (так называемые аутлайеры – острова, заселенные полинезийцами, но находящиеся за пределами собственно Полинезии). Полинезийцы – тропические земледельцы, с очень развитыми технологиями мореплавания. Традиционные социальные структуры довольно сильно различаются, от эгалитарных обществ до предгосударственных образований. С языковой и этнографической точки зрения существенно деление на Восточную и Западную Полинезию (аутлайеры также относятся к западнополинезийскому региону), контакты между этими регионами были весьма незначительными с конца первого тыс. н.э. (Kirch, Green 2001).

Полинезийские культурные, в частности, фольклорные, традиции достаточно близки между собой, но отсутствие контактов между островами, длительное независимое развитие разных полинезийских обществ привело к возникновению различных жанров и поэтических средств, специфичных для отдельных островов и архипелагов.

Одной из характерных особенностей различных (возможно, большинства) песенных традиций этого региона является маркированность конца текста. Типологически эта особенность нетривиальна, например, она отсутствует в русской традиции.

Замкнутость текста, его завершенность хорошо осознается. Например, на Тикопии перед исполнением песни задается вопрос, который может быть переведен как «Сколько будет строк?» (Firth 1990, p. 16), чтобы певцы могли бы слаженно закончить песню.

Полинезийские традиции отличаются подробной разработанностью метапоэтической терминологии. Например, на островах Беллона и Реннел насчитывается около 60 терминов, обозначающих жанры, не считая терминологии, описывающей процесс сочинения, элементы композиции и манеру исполнения (Rossen 1987).

Есть особые термины, обозначающие заключительные композиционные элементы, «коду». Приведем два примера. Гавайский термин *puana* обозначает заключительные слова песни, часто обозначающие ее тему, например, «песня в честь X». При этом само слово *puana* включено в текст, то песня содержит элементы описания собственной структуры: «говорится *puana*». В тикопии есть специальное обозначение заключительной строфы песни – *te safe*.

Сравнение этих двух терминов двух полинезийских традиций, находящихся на значительном расстоянии друг от друга, не имеющих контактов на протяжении тысячи лет, с различными социо-политическими структурами (Гавайи – раннее государство, Тикопия – простое вожжество) позволяет обнаружить любопытное сходство. Сегмент *safe* имеет

следующие значения: 1) висеть; 2) гроздь (например, бананов, видимо, через «висящее на дереве»); 3) последняя строфа (Firth 1985, p. 417). Эта семантика, как можно видеть, имеет «растительные» коннотации. В свою очередь, гавайское *puana* может рассматриваться как производное от *pu*, которое имеет значение «плод» и «появляться» (второе значение, судя по данным других полинезийских языков, вторично). Таким образом, заключающий композиционный элемент имеет коннотации плода.

Для образности полинезийских песенных текстов очень характерна растительная символика, упоминания цветов, растений, плодов очень часты. С одной стороны, реальные цветы и плоды – обычный объект жертвоприношений. С другой, исполнение песен и танцев есть сама по себе жертва сверхъестественным персонажам, привлекающая их в мир людей (Sahlins, p. 9–26). Это, как кажется, проливает дополнительный свет на семантику названий заключительных элементов, они как бы превращают песню в объект для жертвоприношения.

Можно поставить вопрос: почему маркируются именно заключительные элементы, почему для рассматриваемых традиций так важна завершенность текста? Рассмотрение жертвоприношений, возможно, позволяет предложить некоторую интерпретацию (в данном случае я опираюсь на идеи Валерио Валери). Дело в том, что сакральные объекты в Полинезии мыслятся как замкнутые, завершенные, самодостаточные. Самоанский вождь не может есть в чужом доме, он самодостаточен (Shore 1982, p. 242). Использование поэтического, темного языка гавайскими вождями связано также с их самодостаточностью, отграниченностью от простых смертных. Европейские часы, которые ходят сами по себе, получали название *aku*, бог (Valeri 1985, p. 88). Человек, которого приносили в жертву богам на Таити, должен был быть убит так, чтобы его кости остались целы (Henry 1928, p. 197). Таким образом, предлагается следующая интерпретация: поэтический текст мыслится как сакральный объект, потенциально предлагаемый иному миру (например, в ритуале) и как таковой, он должен быть цельным, замкнутым, подобно другим сакральным объектам. Это хорошо согласуется с растительными коннотациями метапоэтической терминологии, поскольку существенную часть ритуалов составляют ритуалы жертвоприношений первых плодов урожая.

Литература

- Firth R. Tikopia–English dictionary / Taranga Fakatikopia ma Taranga Fakainglisi. – Oxford: Oxford University Press; Auckland: Auckland University Press, 1985.
Firth R., McLean M. Tikopia songs: poetic and musical art of a Polynesian people of the Solomon Islands. – New York: Cambridge University Press, 1990.
Henry T. Ancient Tahiti. Honolulu: Bernice P. Bishop Museum, 1928.
Kirch P., Green R. Hawaiki, Ancestral Polynesia. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
Rossen J. Songs of Bellona Island. – Copenhagen: Forlaget Krage, 1987. Vol. 1–2.
Sahlins M. Islands of History. – Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
Shore B. Sala'ilua: A Samoan Mystery. – New York: Columbia University Press, 1982.
Valeri V. Kingship and Sacrifice: Ritual and Society in Ancient Hawaii. – Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

Ружица Байич

(Белград, Институт сербского языка Сербской академии наук и искусств)

СЛОВА-ПОВТОРЫ В БОГОСЛУЖЕБНЫХ ТЕКСТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АКАФИСТА СВ. ИУСТИНУ ЧЕЛИЙСКОМУ)

Лингвистические исследования богослужебной поэзии и вообще богослужебных текстов сравнительно редки. Причиной тому является, в большой степени, кроме общественно-исторических обстоятельств, необходимость применять в исследовании данные разных наук: не только лингвистики, но и истории, литургики, догматики, патрологии, музыковедения и других. Особенно «гимнография святым — иначе можно сказать, агиографическая гимнография, содержит наибольшее количество неисследованных научных проблем» (Евдокимова 2009). В настоящей статье рассмотрим одну из таких проблем.

Акафист — это один из жанров богослужебной поэзии, хвалебно-благодарственная песнь, существующая в истории Православной Церкви и ее богослужебной практике с тех пор, когда на греческом языке был написан первый акафист, в честь Пресвятой Богородицы (исследователи не едины в определении как его автора, так и времени создания: от IV до IX века; подробнее см. Аверинцев 1997, с. 244–246). Сегодня это очень популярный и быстро развивающийся жанр. Число акафистов увеличивается особенно в последнее время и, по свидетельству известного исследователя этого жанра, «еще несколько лет, и большинство акафистов окажутся написанными в XXI веке. Акафист — жанр XXI века!» (Людоговский 2005). Но превращение акафиста в массовый жанр началось еще в XIX веке (Чуркин 2007).

По своей структуре акафист состоит из двадцати четырех чередующихся строф, по числу букв греческого алфавита, в форме алфавитного *акростиха*, который в переводах, естественно, не сохранился. Строфы короткие (название короткой строфы — *кондак*) чередуются с длинными (название длинной строфы — *икос*). В каждой из строф две части: «повествовательная» и «прославительная». В икосах прославительную часть составляют так называемые *хайретизмы*, приветствия, которые начинаются, в большинстве случаев, со слова *радуясь* (в сербском языке это по форме два слова: *радуј се*). Хайретизмов изначально было 12 в каждом икосе, но теперь их количество в акафистах варьируется, и даже в разных икосах одного акафиста иногда встречается разное количество хайретизмов. Кондаки заканчиваются словом *Аллилуя* (серб. *Алилуја*) — гебраизм со значением *восхваляйте Господа*. Каждый икос заканчивается рефреном — хвалебным припевом, восклицательным предложением-хайретизмом. Тем же припевом заканчивается и первый кондак, который является зачином акафиста и называется «проимион» (греч. *проимион* — вступление) или «кукулий» (греч. *кукулион* — «капюшон», то есть накрывающий строфы). Проимион не включается в акростих. Греки, для которых очевиден алфавитный акростих акафиста, *кондаком* именуют только проимион. Но в русских и сербских книгах представление о проимиионе-кондаке как малой строфе, в отличие от большой строфы — икоса, породило ошибку в нумерации строф в акафистах, в результате которой мы имеем 12 икосов и 13 кондаков. Первый по времени возникновения акафист, называемый *Великим акафистом*, имеет регулярную поэтическую структуру, замеченную и описанную исследователями (см. например, Аверинцев 1997, с. 246–249; Десницкий 2007, с. 519–523).

Повторы являются темой исследования многих авторов (напр. Гальперин 1958; Ризель 1959; Головкина 1964; Тураева 1986; Кухаренко 1988; Арнольд 1990; Чаркић

2006; Ковтунова 2006; Бушенев 2008; Векшин 2008). Эти исследования — в основном функционально-стилистического и стиховедческого направлений. Изучены различные виды повторов не только в поэзии, но и в художественных, публицистических и других текстах и в бытовой речи. Но границы данного феномена не очерчены. Также не существует единой классификации повторов.

В некоторых работах (например, Чаркић 2006, с. 72, 88; Прохвятилова) тексты акафистов приводятся в качестве примеров. Также акафисты интересны как материал для изучения в связи с параллелизмами (см. например, Лепяхин 2002). Но повторы слов в богослужебной поэзии, и собственно в акафистах, насколько нам известно, до сих пор систематически не рассматривались. Что касается других богослужебных и вообще богословских литературных жанров, отмечены и исследованы повторы, например, в посланиях (Ярмольская 2006, с. 16–17), молитвах (Прохвятилова), проповедях (Сибирева 2008), в библейских текстах (Десницкий 2007).

В богослужебных текстах встречается много повторов, в том числе лексических и вообще повторяющихся слов. Основной причиной этого является укорененность содержания богослужения в текстах Священного Писания и в Священном Предании. Если смотреть хронологически, то повторяются каждый год, даже каждый день, почти одни и те же богослужения, и в них, разумеется, одни и те же догматы Православия, события Священной истории, важнейшие положения христианского вероучения и пр., высказанные примерно одними и теми же словами. Одни и те же молитвы большинство верующих читает каждый день. И все это — тоже *повторы*.

Поскольку акафист, с одной стороны, является популярным и быстро развивающимся жанром (а сербы пишут и читают акафисты почти исключительно на современном языке), а с другой — он не становится обязательной частью регулярных богослужений (кроме первого в истории акафиста, который читается на богослужении пятой седмицы Великого поста), ему присуще наличие разнообразных лексических единиц, в том числе и новых. Именно таким является акафист, на материале которого здесь проводится анализ слов-повторов — *Акафист Иустину Челийскому*. Этот акафист написан в 90-х годах XX века и первый раз прочитан в 1995 году на праздник Благовещения, в день рождения — и в день кончины — преподобного Иустина (Поповича) Челийского.

Преподобный Иустин Попович — выдающийся богослов Православной Церкви XX века. Он был образованным и истинно верующим человеком во времена коммунистической власти в Сербии, из-за чего на его долю выпало много страданий. Несмотря на образование, докторскую степень, был изгнан из академии, в которой преподавал, а власти внесли его имя в списки приговоренных к смерти. Но его не убили, а выслали в монастырь Челие недалеко от города Валево, где он 30 лет жил подвижнической жизнью. Писал и переводил очень много, обогащая как сербское (и вообще православное) богословие, так и сербский язык. Недавно причислен к лику Святых Сербской Православной Церкви, но в сербском народе и во всем православном мире этот подвижник благочестия давно уже почитается как святой, о чем свидетельствует и данный *Акафист*. Автор *Акафиста* — преподаватель философии на Православном богословском факультете Белградского университета, Богдан Лубардић. Он автор и книги о св. Иустине и России (в связи с русской философией и теологией, см. Лубардић, 2009).

Рассматривая сначала *Акафист* в целом, начнем анализ со слов св. Иустина: «Ни во Св. Евангелии, ни во Св. Литургии нет ни одного слова, которое истинно-православному христианину может стать лишним или скучным, даже если бы повторял его каждую секунду» (Поповић 1978, с. 218). Есть слова Ветхого и Нового Завета, Священ-

ного Предания, а следовательно и каждого богослужения, которые повторяются во всех богослужебных и вообще молитвенных текстах, в том числе и в акафистах. На материале Акафиста Иустину Челийскому распределим такие слова в 3 группы: универсальные слова, интертекстуальные и семантические слова-повторы.

Универсальные слова – это слова, встречающиеся в тексте любого богослужебного жанра: Бог (этот корень повторяется в разных словах — богочовечански, богомпронађен, богословље, богообразност, богомдан, богомислије, богопознање, Богочовек, богочовечно, богоносан, бож(и)ји, богослужење, богословство, Богородица, Богомајчин, богоотпали, богомудри, боголик, богоосијан, богоостављен, богообразан, богоружитель, богозаборав, божански, богомудар, побожност – всего 86 раз); свет (повторяется в Акафисте 45 раз, в том числе и как составляющая часть слов: светитель, светиња, свети, Трисвети, светоотачки, светосавски, просветљење, свештенство, свештен); Христос (повторяется 35 раз, в том числе и в словах: охристовљење, христоран, христоносан, хришћанин, хришћански). Слово Дух (Святой) встречается всего 8 раз, включая слова духован, духоносац, одуховљен, духовништво. Слова небо, небеса (с дериватами небески/небесни, небесник, поднебесни) повторяются 18 раз. Корень слова любовь (серб. љуб) повторяется 14 раз, в том числе и в составе сложных слов: мудрољубље, добро-тољубље, себелљубив, славољубље, себелљубље, сластољубље, љубљен, трудољубив. Слово вера (с дериватами маловерје и верни) повторяется 7 раз. Слово крест (серб. крст), включая слова Крстоносац, крстолик, некрст повторяется 5 раз, а слово надежда (серб. нада) – 2 раза. Слово ангел (серб. анђео) повторяется 5 раз, в том числе в словах: анђеоски, равноанђеоски, анђелообразни. Слово Церковь (серб. Црква) – 3 раза.

Интертекстуальные повторы (слова из Священного Писания): 1. Ономастика: Јордан, Јерусалим, Ареопег, Јона, Ниневија, Јеремија, Мојсеј, Голгота, Павле. 2. Аппеллятивы: апостол(и), Пасха, лоза, чокот, страдање, оваплоћење, брат, рај(ски), мач, јагње, легион, ад, плач, преображење, кит.

Повторяющиеся слова Священного Писания в Акафисте также и в группе семантических повторов (повторение одного смысла в другой форме): о Боге (Тројица – 8 раз, Господ – 4 раза, Отац, Тросунчано Божанство, Сведржитель); о Христе (Вино, Истина, Живот, Слово, Бог Син, Љубав, Син Божији, Богочовек, Господ, Вскрситељ, Спаситељ); о Богородице (Мајка Божија – 3 раза, Владичица).

Анализ Акафиста и присущих ему особенностей позволяют выделить группу слов-повторов, которые не встречаются в канонических христианских текстах. Одни из них житийные, другие – исторические, третьи – национальные.

Поскольку акафист вообще имеет и агиографическую подоснову, даже «по сути дела заменяет собой житие» (Людоговский 2005), в материале нашего акафиста находим и слова-повторы, обозначающие фрагменты и элементы жизни св. Иустина. В группе таких, житийных (агиографических) слов-повторов, которые встречаются в повествовательных частях Акафиста, большинство – ономастика: до-монашеское имя Св. Иустина – Благоје; названия монастырей, куда ходил Святой в детстве и юношестве: Прохор Пчиње, Стефан Свети; праздник и место его пострига: Свети Василије, Скадар; города, в которых жил и преподавал: Карловци, Призрен; близкие его сердцу Святые: Свети Исак, Свети Марко, Св. Јован Златоусти, св. Серафим Саровски, название места и монастыря, в котором жил и храма, который построил: Градац, Ћелије, манастир Златоутом Јовану; имя близкого ему Святого и название монастыря, в котором сегодня почивают его мощи: Николај Охридски, Лелић. В этой группе также слова (в различных морфологических формах), через которые описываются деятельность св. Иустина и его страдания:

превести, Литургија, тумачење, беседити, задужбинарство, догмати, наставник, арбанашка Голгота, прогонители, исповедништво. Интересный факт: словосочетание словенски духоносац относится к Ф.М. Достоевскому, поскольку тема одной из диссертаций св. Иустина, а позже – и название его книги (в переводе на русский язык) – Достоевский о Европе и славянстве. Уменьшительно-ласкательным словом гробић (рус. могилка) упоминается сегодняшнее место поклонения, где почивают останки Св. Иустина Нового Челийского.

К группе житийных слов-повторов следует отнести и слова, которые использовал Святой в своих произведениях, являющиеся в современном сербском языке неологизмами (о языке вообще и о сложных словах в некоторых из его произведений см. Кончаревіћ 2006 и Никитовић 2009). Это сложные слова: спадчајши, сведрагоцени, свеодговорност, преогњевити, прекротки, богообразност, охристовљење.

Некоторые фрагменты (следовательно, и слова в них) Акафиста воспроизводят (повторяют!) элементы сербской истории. Здесь тоже, в основном, повторяются онимы. Имя первого архиепископа сербского и основоположника Сербской Церкви упоминается 6 раз, включая дериват светосавски. Даже есть производное слово от его крестильного имени Растко (растковски). Из других знаменательных личностей сербской народной истории упоминается св. Симеон Мироточиви, св. Милутин Краљ, Стефан високи, (мајка) Јевросима, Јефимија. Встречается и фамилия святых сербских правителей – Немањићи (и имя прилагательное немањићи). Название народа и государства, с производными лексемами (Србија, Срби, српски, српство, све(то)српски) – упоминается 18 раз.

Слова, относящиеся к сербскому народу, государству, наследию, пожелания Святого Иустина сербскому народу; слова, выражающие его отношение к народу, попечение о нем, – мы называем их национальными словами-повторами: отачаство, преци, душа (народна, српска), свенародно покајање, чедо, прокушавати, чемер, новорођени, матерњи језик, помраченици, светосавска просвета, дом, село, породица (српска), деца (у Христу) и др. Принадлежность подобных слов к этой группе следует определять, в большинстве случаев, через контекст.

Если рассмотреть поэтическую организацию произведения, заметно, что большая часть Акафиста написана рифмой, и даже многие повествовательные его части. В кондаках (и это естественно) гораздо меньше лексических повторов, чем в икосах, особенно в их прославительных частях – хайретизмах. Число хайретизмов в одном икосе – 9, включая рефрен. Кроме уже упомянутого регулярно повторяющегося слова Алилуја на конце 12 кондаков и анафоры в начале каждого из хайретизмов – возвратного глагола в повелительной форме (Радуј се), в Акафисте есть и другие лексические повторы. Рассмотрим некоторые из них.

Пример анафоры находим в хайретизмах 7-го икоса, где в качестве анафоры используются слова кажу да си в семи хайретизмах: Радуј се, кажу да си неустрашиви продубитељ тајне свемира! / Радуј се, кажу да си божански светилник Тросунчаног Божанства! / Радуј се, кажу да си високоврхни храст Православља! / Радуј се, кажу да си Цркве Православне скривена савест! / Радуј се, кажу да си новомученика свесловенских похвалитељ! / Радуј се, кажу да си вазноситељ језика матерњег у свештено слово! Радуј се, кажу да си богословља река са ушћем у Светлу! В кондаке 13, который при молитвенном чтении необходимо повторить 3 раза подряд, находим восклицание в качестве анафоры: о прекротки небесниче Христов, о љубљено радовање Мајке Божије, о новостечени сабрате светитеља, преподобни оче Јустине. 13-й кондак должен всегда начинаться с восклицания О, но анафора

появляется не регулярно. Еще пример повтора в том же кондаке: ... изнад свега нам помози да се вером у Господа Исуса Христа, сина Божијег у свима световима, покренемо ка спасењу! Да следујемо и слушамо Спаса у свему јеванђељском и богоугодном, и да понесемо Крст свој из љубави према Њему који је сушта љубав! Да постанемо истинити и праведни удови Тела Христовог — Цркве наше... Также анафора Радуж се распространена словом Светим в пяти хайретизмах 3-го икоса: Радуж се, Светим Макаријем чула просветио јеси! / Радуж се, Светим Антонијем ум од сујете очистио јеси! / Радуж се, Светим Златоустом срце омотитио јеси! / Радуж се, Светим Теодосијем пут Истине угледао јеси! / Радуж се, Светим Савом монашку утврду обезбедио јеси!

В последнем икосе находим и пример эпифоры. Приведем 3 первые строки: Радуж се, непојамном лепотом образа Христовог бљеснуо јеси! / Радуж се, Бога бесмрћем осетио јеси! / Радуж се, узраст обнове ума достигао јеси! Эпифора встречается также и в 12-м икосе – повторение формы вспомогательного глагола бити – јесам (си): Радуж се, Откуд туга, браћо мила, када Литургију божанску неотуђиво имамо – казивао си! / Радуж се, Ни једном стазом путог света ни крочити осим Христом – поучавао си! / Радуж се, на голубијим ногама молитве ући У душу сваку благодати мелем привијајући – позивао си! / Радуж се, Хришћанин нека само Светлошћу Живота живи – преклињао си! / Радуж се, у стубове народног богопросвећења ти иза Николаја Охридског Ћелијама до Лелића стао си!

Равноконечность встречается не только в виде совсем одинаковых слов. Много примеров одинаковых звуко сочетаний по концам хайретизмов, которые в основном образуют рифму (рифма-эпифора).

Повторение имен существительных с одинаковым суффиксом в звательном падеже встречается во многих прославительных частях икосов: а) в 1-м икосе, в 4-х последних хайретизмах: Радуж се, смрти преваре изобличитељу! / Радуж се, идолишта човекобоштва разрушитељу! / Радуж се, богообразности српске убелитељу! / Радуж се, сабора све(то)српског у векове дотемелитељу! б) в 2-х хайретизмах 5-го икоса: Радуж се, иловачне сабраће добродетельима утешитељу! / Радуж се, душе и тела васкрсењем Причешћа обновитељу! в) в шести хайретизмах 8-го икоса (2+4): Радуж се, прегрешења наших расветлитељу! Радуж се, савести Духом Светим премеритељу! / ... / Радуж се, малодушних охрабритељу! / Радуж се, заплашених смиритељу! / Радуж се, поштоватеља својих верни походитељу! / Радуж се, Завета српског из будућности објавитељу! г) в 7-и хайретизмах 9-го икоса; примеры здесь не только слова с суффиксом –тељ, но и со суффиксом –ик (форма звательного падежа последних, вследствие фонетической альтернции, заканчивается на –че): Радуж се, Светога Саве анђелообразни утешитељу! / Радуж се, охристовљења народног заступниче! / Радуж се, просвете светосавске надахнитељу! / Радуж се, лажних пророка онемитељу! / Радуж се, јереси кухних пожара угаситељу! / Радуж се, немањийке кадионице прапорче! / Радуж се, високе слободе заставниче! д) в 2-х хайретизмах 10-го икоса: Радуж се, дома и села народног посветитељу и Тројици Пресветој узноситељу! / Радуж се, српске породице свезом савршенства љубави превезитељу!

Повторяются и отглагольные существительные: а) в 3-х хайретизмах 6-го икоса: Радуж се, благодаћу нетварном заблуделих просветљење! / Радуж се, философије мучеништва крсног прослављење! / Радуж се, препирки и мудролија посрамљење! б) в 2-х хайретизмах 10-го икоса: Радуж се, Богом нас учиш света одгонетање! / Радуж се, Духом Светим сваке душе поуком прелетање!

Рифму-эпифору образуют и различные морфологические формы глаголов, как например в 4-м икосе: Радуж се, богочовечно си твар на Небо узнео! / Радуж се, у блатњавом човеку ти Бога по благодати си сагледао! / Радуж се, ти искру Божију у човеку вером вишњом си окрилио! / Радуж се, тајни двојединства Христовог сав ум свој си предао! / Радуж се, Личност Богочовека Христа као Тајну тајни ти си проповедао! / Радуж се, беседе твоје Јерусалим Вишњи Ћелијама озвонише! / Радуж се, сузе твоје Градац у Јордан поплавише! / Радуж се, у језеро твоје душе камен вечног живота анђели Божији трепетно положише!

В кондаках и в повествовательных частях икосов имеются также слова-повторы. Есть множество примеров гомеотелевтона, например, в икосе 4: поучени и над бильчицом молитвеном пажњом гнездо свити, не престајемо те љубити; в кондаке 6: уз скуте твоје дајемо Богу и ми све своје; в икосе 8: Ридање твоје над уснулим у греху помраченицима, огласило се и твојим ученицима; в икосе 9: Стога тражећи од тебе савет, нека ти песме наше буду завет и т. д. Приведем еще примеры этимологической фигуры: «светосавски нас заступи и подвижничким подвига пламом ка Истини и Животу преупути» (кондак 1); «обзнањивати си стао: да брат брата ради спасење само свеодговорношћу у градину рајску сади» (икос 2); «пишући Житија свештена светих, и своје невидиво уписао јеси» (кондак 6) и т. д.

Итак, анализ слов-повторов в Акафисте Иустину Челийскому показал, что исследование любого богослужебного текста предполагает сопоставление его с элементами Священного Писания и Предания. Поэтому в Акафисте в целом – как в художественном и как в богослужебном тексте – мы рассмотрели слова, присущие всем богослужебным текстам (универсальные слова-повторы) и интертекстуальные слова-повторы (ономастика, апеллятивы и семантические повторы).

Акафист как жанр вообще имеет и агиографическую основу, что позволило перечислить также житийные слова-повторы, встречающиеся в Акафисте. Кроме того, нами были выделены в тексте специфические – исторические и национальные слова-повторы. Последние, вместе с житийными, считаем внетекстовыми словами-повторами.

Рассматривая Акафист как поэтический текст с определенной структурой, присущей ему в целом, а также и в его отдельных частях – икосах и кондаках – мы привели примеры анафоры, эпифоры, рифмы-эпифоры, гомеотелевтона и этимологической фигуры.

Литература

- Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997.
 Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М., 1990.
 Бушенев Н. Лексические и грамматические повторы в поэтических текстах Николая Рубцова. // Рубцовский сборник. – Череповец, 2008. – С. 40–50.
 Векшин Г. Звуковой повтор в процессе становления стихотворного текста: «Осень» А. Пушкина // Язык. – Сознание. – Культура. – Социум: Сб. докл. и сообщ. междунар. научн. конф. памяти проф. И.Н. Горелова. – Саратов, 2008. – С. 489–499.
 Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1958.
 Головкина Н.Т. Повтор как стилистическое средство в различных видах и жанрах речи [на материале немецкого языка]: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1964. – С. 121–122.
 Десницкий А.С. Поэтика библейского параллелизма. – М., 2007.
 Евдокимова Ю.К. Гимнография – «цвет древа жизни Церкви Христовой» [Электронный ресурс] // Портал Богослов.Ru. – URL: <http://www.bogoslov.ru/text/370167.html>
 Ковтунова И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока. // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. – М., 2006. – С. 348–355.

- Кончаревић, К. Језик и стил дневничких записа оца Јустина Поповића // Језик и православна духовност. – Крагујевац, 2006. – С. 265–274.
- Кухаренко В.А. Интерпретација текста. – М., 1988.
- Людоговский Ф. О причинах популярности акафистов [Электронный ресурс] // Акафистоведение и акафистография. – URL: http://akathistos/auto_articles/ludogovsky_2009
- Лепаксин В. Иконичность акафиста. // Икона и иконичность. – СПб., 2002. – С. 231–241.
- Лубардић, Б. Јустин Ћелијски и Русија, путеви рецепције руске философије и теологије. – Нови Сад, 2009.
- Никитовић, З. Сложенице у „Философским урвинама“ оца Јустина (Поповића) // Српски језик XIV / 1–2. – Београд, 2009. – С. 557–583.
- Поповић, Ј., Догматика Православне Цркве. Том III. – Београд, 1978.
- Прохватилова О.А. Православная проповедь и молитва как феномен современной звучащей речи [Электронный ресурс] // Православный образовательный Портал «Слово». – URL: http://www.poral-slovo.ru/philology/37453.php?ELEMENT_ID=37453&PAGEN_2=9
- Ризель Э. Г. Стилистика немецкого языка. – М., 1959.
- Сибирева М.В. Проповедь митрополита Филарета (Дроздова) в русской литературе: особенности жанра и стиля: автореферат кандидата филологических наук. – Тамбов, 2008.
- Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М., 1986.
- Чаркић, М. Стилистика стиха. – Белград, 2006.
- Чуркин А.А. Русский акафист середины XIX – начала XX века как жанр массовой литературы [Электронный ресурс] // Акафистоведение и акафистография. – URL: http://akathistos/auto_articles/churkin
- Ярмульская И.Ю. Духовное послание в документоведческом и стилистическом освещении. – Волгоград, 2006.

Источники

- Лубардић, Б. Акатист преподобном оцу Јустину Ћелијском. – Манастир Ћелије, 2006.

А. А. Гриневич

(Новосибирск, Институт филологии со РАН)

РИТМ В ОБРЯДОВОМ ИСКУССТВЕ ХАНТОВ

Медвежий праздник. Предметом данного исследования является медвежий праздник хантов. Это событие – пожалуй, главное в обрядовой жизни этого народа, – объединяет людей;

Медвежий праздник – средоточие мифологических, религиозных верований – представляет все многообразие видов искусств хантов.

Действительно, мы имеем уникальную возможность увидеть на празднике все виды искусства, распространенные у хантов, причем не обособленно друг от друга, а в комплексе. Такое взаимодействие искусств возможно благодаря тому, что они объединяются в рамках обряда. Еще Веселовский отмечал, что обряд – это сложное синкретичное целое. Под синкретизмом он понимал «сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова» (Веселовский 1989). Ведущая роль в древнейшем обряде, по мнению Веселовского, принадлежала ритму: «В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст» (там же). Эту особенность обряда важно учитывать при анализе обрядовых песен.

Ритм в обрядовых песнях хантов. Анализируя обрядовые песни хантов, исполняющиеся на медвежьем празднике, мы пришли к выводу, что принципы ритмизации песен имеют *внеязыковую природу*, общую для тех видов искусств, которые задействованы в ритуале.

Тексты обрядовых песен хантов состоят из повторяющихся элементов. Эти элементы – поэтические строфы, которые являются константами, они имеют одинаковое синтаксическое строение и лексическое наполнение, а также ритм. Повторяясь на протяжении всей песни или даже разных песен, они допускают незначительные вариации, такие как синонимы или антонимы, вставка или отсутствие слова и т. п. Основным приемом варьирования в хантыйских обрядовых текстах является параллелизм. Чередование таких типических мест задает определенный ритм обрядовой песни. Этот способ ритмизации, как будет показано дальше, является общим для всех видов искусств, объединенных в рамках обряда медвежьего праздника.

Впервые о формульных выражениях, из которых «выстраивается» эпос, заговорил М. Пэрри. Именно его идеи стали наиболее перспективными в изучении поэтики эпоса. Под формулой он понимал «группу слов, регулярно встречающихся в одних и тех же метрических условиях и служащих для выражения того или иного смысла» (Parry 1930, Р. 80). Отметим, что Пэрри подчеркивал именно метрическую обусловленность формулы. В российской фольклористике о формульных выражениях в эпосе впервые заговорил П.Д. Ухов (см. Ухов 1957). Он ввел новый термин для обозначения формул – типические места. На сибирском материале эти идеи развивали такие ученые, как В.М. Гацак и Е.Н. Кузьмина (см. Гацак 1990, 1999, 2000, 2002; Кузьмина 2005).

Приведем пример типических мест из обрядовой песни. Этот текст представляет собой танцевальную песню медвежьего праздника (Якты ар).

Икил'ан, икил'ан, икил'ан,
Нын са якил'яты, нын саякил'яты.
Тэл'ыл л'оңам нэңэң хот,
Тэл'ыл л'оңам хуи(е)хот.
Вел'пасл'аман ар хатап'
Унта яхман ям порайн,
Хоты ки хул'велилиман,
Иситы л'арияты.
(Хоты ки унта яхман),
Хоты ки вой вел'ман,
Хоты ки шушилиман,
Иситы менл'аты.
Икил'ам, икел'ам,
Куншаң вой л'оңам хот,
Текаң вой л'оңам хот,
Ол'ман лукие опсам
Хот тэл'ар мирые,
Ол'маң лук иты нын са,
Ол'митыял'ан.
Хул'маң сохал'ёттал'хот,
Нёл'маң сохал'ёттал'хот,
Икел'ам, икел'ам,
Лэрең соңхеп кат ям ёш
Хоты ки шашилитан,
Сюңаң хот сюңнан хол'шашисиятл',
Хот курамаң кат ям кур,
Сюңаң хот сюңнан хол'
Лонсисыял'ан.

Исп. Лонгоров М. В. (Сынские ханты 2005, с. 306).

Так, строки под номерами 14–15 строятся по одной модели: Adj+N+Part+N, где второе существительное (синтаксическая позиция подлежащее) является «ядром» типического места, а все остальные части – его определение. Таким образом, создается устойчивый развернутый эпитет, характеризующий дом, в котором проходят игрища: (букв.) дом приходящих когтистых / тегинских зверей. Ядром типического места мы называем инвариантную часть формулы, которая не подвергается варьированию. В свете теории актуального членения предложения можно сказать, что ядро типического места является темой, т. е. отправной точкой сообщения, а его определение – ремой, сообщаемой частью. Для того чтобы понять структуру типических мест, удобно создавать таблицы, которые бы учитывали максимально возможное число вариантов каждой конкретной формулы.

Национальный текст

Куншаң	→		→		→	
	→	вой	→	л'оңам	→	хот

Мужчины, мужчины, мужчины,
Вы потанцуйте-ка, вы потанцуйте-ка,
В доме, полном вошедших женщин,
В доме, полном вошедших мужчин.
[Как если бы] много дней промышляли,
[Как если бы] в те времена в лес ходили,
Как если бы рыбу добывали,
Так же покружитесь.
(Как если бы в лес ходили),
Как если бы зверя добывали,
Как если бы ходили,
Так же изгибайтесь.
Мужчины [мои], мужчины [мои],
В доме, [куда] когтистые звери приходят,
В доме, [куда] тегинские звери приходят,
[Где как] сонные глухари сидят,
В доме, полном народу,
Как сонные глухари,
Вы уставьтесь-ка.
В доме, [где] звучащие доски играют,
В доме, [где] носатые доски играют,
Мужчины [мои], мужчины [мои],
Две хорошие руки, как посохи из корней,
Как если бы показывали,
В углу дома с углами покажите,
Две ноги, как ноги дома,
В углу дома с углами
Везде поставьте-ка¹

¹Перевод уточнен нами.

Текаң	→		→		→	
перевод на русский язык						
Когтистых	→		→		→	
	→	зверей	→	приходящих	→	дом
Тегинских	→		→		→	

Под вопросом находятся также границы варьирования. Часто типические места, хотя и строятся по одной синтактико-грамматической модели, как например, строки 14–15, 20–21 и 3–4, но считать их вариантами нельзя, поскольку важно учитывать также лексическое наполнение.

Как видно из этого примера, поэтические строки могут быть разной длины, иметь неодинаковое количество слогов, рифма отсутствует. Ритм возникает из последовательного соединения формул или типических мест, он более ощутим в случае повтора типического места с варьированием или без него, как, например, в строках 20–21. Иными словами, собственной метрикой поэтический текст не обладает. Но при пропевании его возникает новый ритм, который диктуется музыкальным метром. Этот метр задает и ритм движениям, исполняемым под эту песню. Причем для того, чтобы поэтический текст прозвучал ритмично, некоторые слоги при пении растягиваются.

Чтобы лучше понять, каким принципам подчиняется ритмика обрядовых песен, необходимо обратиться, прежде всего, к изобразительному искусству хантов.

Хантыйский орнамент композиционно представляет собой стилизованное изображение, «украшенное» дополнительными элементами, так называемыми веточками – нув. Такой сучок-веточка – это и есть элемент орнамента, из них складывается сложное изображение, которое многократно повторяется, чем и задается ритм орнамента. Семантика орнамента или даже отдельной веточки чрезвычайно важна: зигзагообразный орнамент (основной составной элемент) у казымских хантов отождествляется с ветвистым деревом, а через этот символ и с идеей наполненности жизненной силой, с его охранной ролью. Чем ветвистее орнамент, тем сильнее его оберегающие и приносящие удачу качества (Молданова 1999, с. 75).

Рассмотрим примеры хантыйского орнамента:



рис. 1
(Шешкин 2001, с. 51)



рис. 2

Элементы орнамента представляют собой стилизованное изображение оленьих рогов. На этих двух примерах видно, как происходит усложнение изображения: добавлением «веточек» (рис. 2).

Хореографическое искусство. Орнамент по способу ритмизации наиболее близок обрядовым танцам в хантыйской культуре. Действительно, танец – это практически тот же орнамент, только в четырехмерном пространстве (если учитывать время). Если же рас-

сма­три­вать эле­мент тан­ца ста­тично, то он бу­дет пред­став­лять со­бой за­вер­шен­ную по­зу (см. рис. 3, 4, 5).

Приве­дем при­мер тан­ца, ко­торый приз­ван охра­нить, за­щи­тить лю­дей, уча­ст­вую­щих в об­ряде, так на­зы­вае­мый «за­сло­няю­щий танец»:



рис. 3



рис. 4



рис. 5

Эти позы поочередно воспроизводятся симметрично то в одну, то в другую сторону. Рассматривая «заслоняющий» танец динамично, можно описать его следующим образом: на счет «раз» согнутые в локтях руки выносятся на уровень лица ладонями наружу. Все движения острые и резкие. Корпус поворачивается вправо. На счет «и» делается резкое движение ладонями вперед. На счет «два» корпус поворачивает влево, руки остаются на уровне лица, кисти переворачиваются тыльной стороной вперед. На счет «и» резкое движение руками вперед (рис. 3, 4). Существует вариант этого движения, он отличается дополнительной координацией корпуса: на счет «раз», когда руки выносятся вперед, корпус отклоняется назад, на счет «и» вместе с руками корпус подается вперед (рис. 5). Такая координация рук и корпуса сочетается с «двухфазным» типом шагов. Ноги согнуты в коленях, на счет «раз» делается шаг вперед, на счет «и» стопа этой же ноги отрывается от пола, после чего вес полностью переносится на ногу, оказавшуюся впереди, либо на счет «и» на ногу, на которую делается шаг, осуществляется пружинистое движение вверх и вниз. На счет «два» делается шаг вперед с другой ноги, на «и» нога приподнимается над полом, переносится вес (то есть шаги осуществляются в две фазы).

На рукавицах танцоров вышито сакральное орнаментированное изображение. Делая описанные движения, танцор как бы проецирует священное изображение в разные стороны. Описывая в танце круг, танцор движениями и изображениями создает вокруг себя и участников действия магическое защитное поле.

Таким образом, мы видим, что и орнамент, и танец имеют схожие сакральные функции, они строятся по одинаковым принципам и ритмически организуются схожим образом.

Типические места в обрядовых песнях можно рассматривать как еще один вариант веточки нув, поскольку они являются мельчайшим элементом песни, так же как нув – элемент орнамента или танца. Повторяясь на протяжении всей песни, они создают своеобразный узор. Это хорошо можно представить, если в качестве эксперимента мы «присвоим» каждому типическому месту свой цвет. Это возможно благодаря

тому, что типическое место представляет собой единицу смысла в обрядовой песне. Тогда песня в визуальном изображении будет выглядеть как лента, состоящая из полосок разного цвета, повторяющихся с разной периодичностью. Это и будет визуализация ритма обрядовой песни.

О.М. Брик, исследуя природу ритма, говорил о ритмическом импульсе. По его мнению, «ритмический импульс, ритмическая установка движения существует в сознании еще до всякой ее материализации. Ямбический ритм, например, существует еще до ямбического стихотворения» (Брик 1927). Хотя его рассуждения касаются только поэтической речи, мне представляется возможным применить этот термин в более широком смысле. Ритмический импульс в таком понимании – это в некотором смысле ритмические законы, «ритмические установки», по которым строится текст (в широком смысле). Причем не важно, о какой области искусства идет речь.

Традиционная культура представляет собой достаточно целостную устойчивую систему, которая сохранилась до сих пор. Эта целостность дает возможность сравнивать различные виды искусств и выявлять в них универсальные принципы. Сравнивая ритмы, мы можем прийти к общим представлениям о времени и пространстве. Ритмы и восприятие пространства-времени можно отнести к культурным универсалиям. Анализируя принципы симметрии, применяющихся в искусстве хантов, можно прийти к пониманию свойств пространства и времени, ведь именно принципы симметрии отличают разные виды пространств и геометрии (Ритм, пространство и время 1974, с. 276). Выявление подобного уровня универсалий может быть очень перспективно для понимания культуры и устройства человеческого сознания². Это позволит реконструировать традиционную культуру в ее целостности. Так, Н.В. Исакова считает, что «... выделение в традиционной культуре архетипического (по определению, исходный, начальный образ) – обозначающего глубинные слои сознания человека, без которых невозможна ее целостность – уже само по себе эвристично» (Исакова 2001, с. 19).

Литература

- Брик 1927: Брик О.М. Ритм и синтаксис [Электронный ресурс] // Литературно-художественная антология культурной жизни Сибири. – URL: http://littera.websib.ru/volsky/text_article.htm?1
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова. – URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml.
- Гацак В.М. Пространства этнопоэтических констант // Народная культура Сибири: Мат-лы VIII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. – Омск, 1999. – С.109–112.
- Гацак В.М. Фольклор – память традиции (Уровни и формы этнопоэтической константности) // Вестник Дагестанского научного центра. – Махачкала. – 2000. – № 8. – С. 94–103.
- Гацак В.М. Художественные константы в поэтических традициях народов // Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции «Устные и письменные традиции в духовной культуре народа». – Сыктывкар, 1990. – Ч. I – С. 26–27.
- Гацак В.М. Этнопоэтические константы в фольклоре: Уровни, изоглоссы, «мультимедийные» формы (на славянском и неславянском материале) // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Международный съезд славистов. – Любляна, август 2003. Доклады российской делегации. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 311–324.

² Поиском содержательной стороны сознания человека традиционного общества занимался, например, М. Элиаде.

Исакова Н.В. Культура и человек в этническом пространстве: этнокультурологический подход к исследованию социальных процессов. – Новосибирск, 2001.

Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). – Новосибирск, 2005.

Молданова Т.А. Орнамент хантов Казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. – Томск, 1999.

Ритм, пространство и время 1974: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. статей / Под ред. Б. Ф. Егорова – Ленинград, 1974.

Сынские ханты / Аксянова Г.А., Бауло А.В., Перевалова Е.В., Руткаи-Миклиан Э., Соколова З.П., Солдатова Г.Е., Талигина Н.М., Тыликова Е. И., Федорова Н.В. – Новосибирск, 2005.

Ухов П.Д. Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин // Русский фольклор. Т. 2. – М.–Л., 1957. – С. 129–154.

Шешкин П.Е., Шабалина И.Д. Мансийские орнаменты / Отв. ред. Е.И. Ромбандеева. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 2001.

Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style // Harvard Studies in Classical Philology. 1930, vol. 41.

звуковая организация художественного текста и методы ее изучения

Л. В. Златоустова

(Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

ЛЕСЕНКА В. МАЯКОВСКОГО

Замечательный отечественный ученый М.Л. Гаспаров большое значение в стиховом произведении придавал строке, ее структурированию средствами лексики, грамматики, просодии при озвучивании текста. Безусловно, он прав. Если мы обращаемся к творчеству В. Маяковского, то неизбежно встает вопрос, является ли «лесенка» специальной разрядкой стиховой строки, или это новаторство поэта, в котором исходно отрабатывалась модель однословных и двусловных строк? Представляется, что последнее – вполне справедливо. Поэт прошел не один этап формирования новой модели строки.

Для В. Маяковского, как он сам неоднократно писал, поэтический труд – тяжелый, кропотливый труд, в котором необходимо совершенствоваться. Его отношение к поэзии – создание стиховых форм для озвучивания, где каждое слово «весомо... зримо». И эти «весомые» слова составляют строку. Целевая установка поэта на облегчение восприятия звучащего слова поддерживается введением в текст слов и словосочетаний, квалифицируемых толковыми словарями как разговорные. Возможно, что это частично связано с социальным заданием, – расчет на массового слушателя и читателя.

Материалом данной заметки послужили произведения, написанные В. Маяковским с 1918 по 1929 годы. Исследовались записи авторского чтения, рассматриваемые как наиболее полно отражающие замысел поэта. Эксперимент проводился с помощью компьютерной программы Speech Analyzer 3.01, определялись количественные значения следующих параметров: длительность аллофонов и среднезвуковая длительность, интенсивность, частота основного тона и формантный состав аллофонов, находящихся под фразовым выделительным ударением. Особенностью акцентного выделения В. Маяковским является достаточно однотипно представленная модель контрастивного класса. В известной мере это понятно. В. Маяковский – поэт трибун. И его манера чтения стихового текста носит черты публичных речей перед большой аудиторией, т.е. имеет сходство с ораторскими речами, направленными на воздействие на слушателей, где также частотны однословные акцентно выделенные синтагмы. В стиховом тексте это строка, где слово равно высказыванию и оформлено просодически как высказывание, а именно: имеет большое время, специфические контуры частоты основного тона и интенсивности. Такой прием концентрирует внимание читателя и слушающего на семантике строки, усиливая ее воздействие совокупностью просодических средств, соответствующих семантике слова.

Обратимся к рассмотренным текстам.

Табл. 1

«Хорошее отношение к лошадям», 1918 г.			«Необыкновенное приключение...», 1920 г.		
Общее количество строк	Однословные	Двусловные	Общее количество строк	Однословные	Двусловные
58	16	24	132	35	36

«Стихи о советском паспорте», 1929 г.		
Общее количество строк	Однословные	Двусловные
120	75	26

Приведенная табл.1 показывает распределение однословных и двусловных строк в следующих стиховых произведениях В. Маяковского: «Необыкновенное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Хорошее отношение к лошадям», «Стихи о советском паспорте».

На приведенных ниже спектрограммах показаны: огибающая интенсивности в условных обозначениях магнитуды, огибающая частоты основного тона и динамическая широкополосная спектрограмма, позволяющая исчислять средние значения формант аллофонов, составляющих фонетическое слово.

Так, фрагмент текста «Необыкновенное приключение...»:

А за деревню –
дыра...

показывает резкий подъем интенсивности (40 магн.), максимум которой отражает ударный гласный, значительное увеличение длительности всей строки, особенно гласного [а], составляющего 270 мс, что значительно превышает значение среднезвукового времени стихового текста.

Частота основного тона дает узкий диапазон – 4 п/т¹, хотя и локализуется в более высоком регистре. В высшей степени характерны средние значения формант: для ударного гласного [а] они выше нормативных, особенно значение второй форманты. Итак, F1 = 800 Гц, F2 = 1500 Гц, F3 = 2500 Гц, F4 = 3400 Гц. Общая полоса реализации [а] – 5 кГц.

Таким образом, музыка стиха создается временной составляющей, шириной полосы спектра, высокой интенсивностью, локализацией частоты основного тона при незначительном диапазоне.

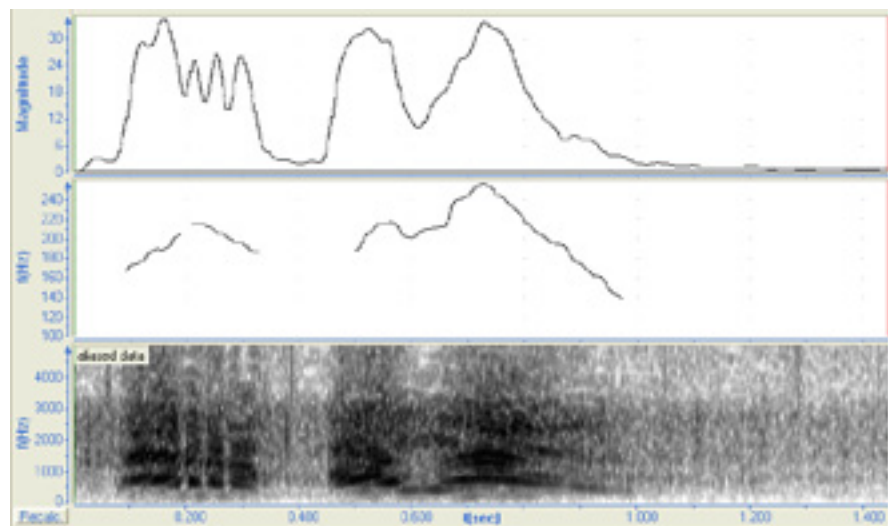


Рис. 1

На рис. 1 показана спектрограмма однословной синтагмы.

Характерна просодическая организация ярко выраженных разговорных однословных строк, представленных разговорными лексемами и включенных в диалог автора с Солнцем (из «Необыкновенного приключения...»).

Строка «Дармоед!» эмоционально насыщена, характеризуется высокой интенсивностью всей строки, более широким диапазоном – 9 п/т частоты основного тона, но, как и в предшествующем случае, реализуемом в относительно высоком регистре, где нижнее

значение 140 Гц, а это нетипично для баритонального голоса В. Маяковского. Специфику составляет аллофон [р], он трехударный, что не наблюдается в стандартной речи. Формантный состав также обнаруживает более высокие значения: F1 = 600 Гц, F2 = 2000 Гц, т.е. звук явно имеет более переднее и высокое положение артикуляторов и по своему спектральному значению приближается к показателям аллофона [и]. Общая спектральная полоса гласных строки – 5 кГц. Это значение будет повторяться и в последующих фрагментах стихового текста, – это особый настрой артикуляционной базы ротовой полости составляющий один из компонентов музыки звучащего стиха.

На рис. 2. представлена спектрограмма строки «Дармоед!».

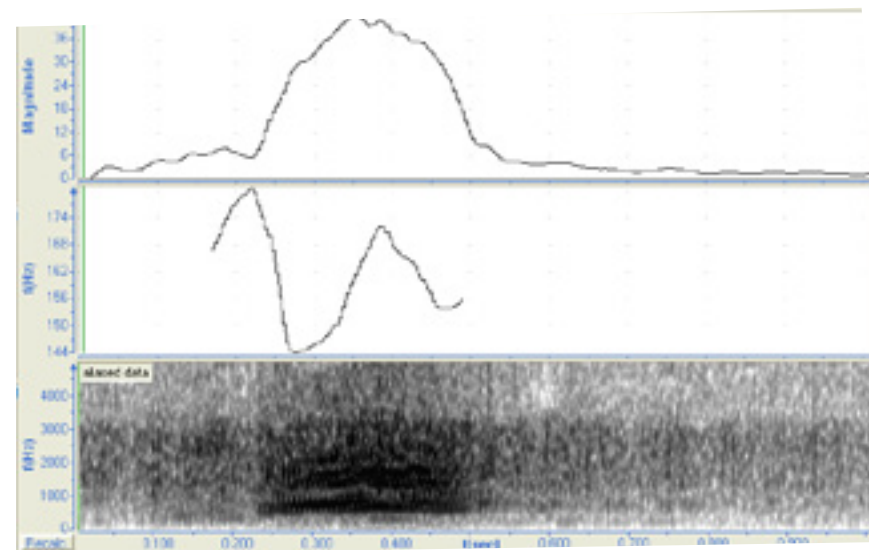


Рис. 2

Подчеркнем, что однословные строки стиховых произведений В. Маяковского просодически оформлены именно как полноценные строки в отличие от стиховых переносов, что заключается в типичной «растянутости» конечных гласных аллофонов открытых слогов и стандартных паузах на границе синтагм.

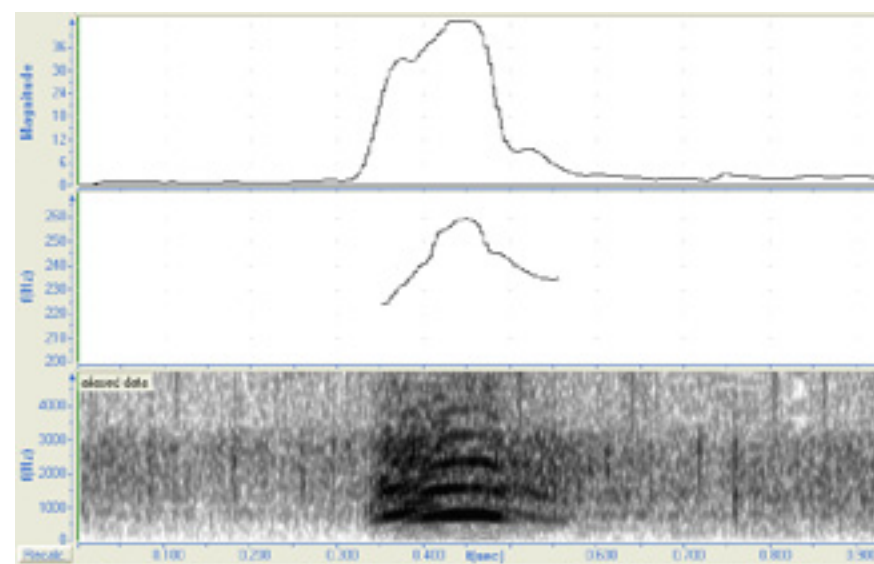


Рис. 3

На рис. 3 дана однословная строка «Слазы!» с длительностью ударного гласного в 225 мс и большим динамическим диапазоном 40 мб. Частота основного тона реализована в высоком диапазоне – 225–255 Гц (2,5 п/т). Фразовый акцент, характеризующий рассматриваемую строку, можно рассматривать как контрастно-негативную эмоцию. Эмоциональные особенности формантного состава, где увеличена ширина формант и резко завышены первая и вторая форманты: F1 – 900 Гц, F2 – 1500 Гц.

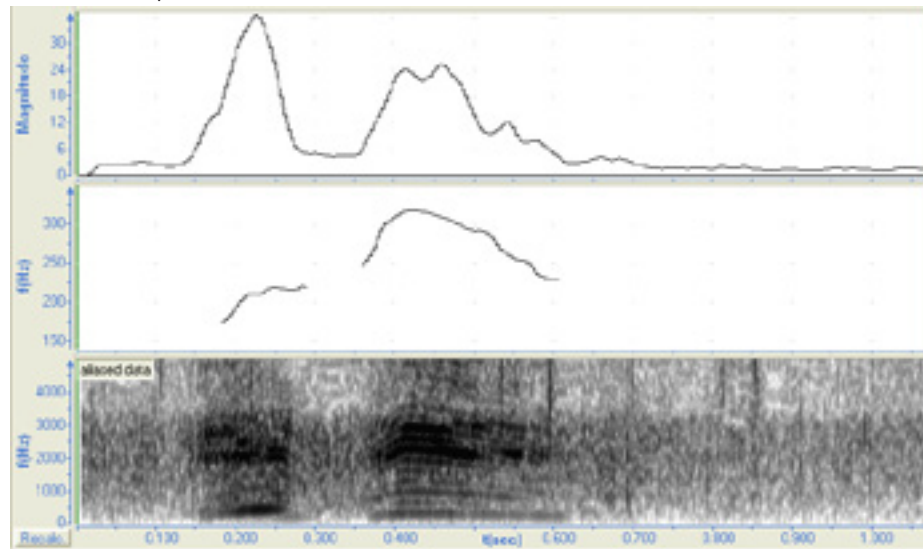


Рис. 4

Рис. 4. демонстрирует также однословную синтагму «Светить», которая произносится чтецом с выделительным акцентом и стандартной паузой. Начало синтагмы отмечено максимальной интенсивностью, частота основного тона реализована в диапазоне 175–300 Гц (9 п/т). Формантный состав типичен для характера чтения автора: увеличение времени всего слова-строки, большая энергия.

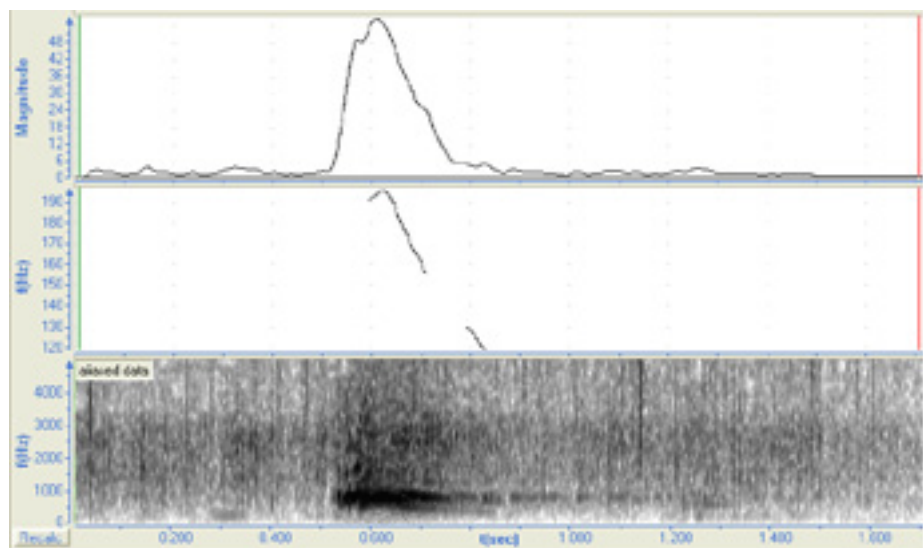


Рис. 5

На рис. 5 дается спектрограмма последней строки стихотворения «Необыкновенное приключение...». Конечная строка показывает падение частоты основного тона в диапазоне от 180 до 120 (7 п/т), сохранение высокой энергии, характерное увеличение конечного гласного, где имеет место длительный фрагмент (150 мс). для спектра [о'] сохраняется общая тенденция повышения второй форманты, имеющей значение выше 1000 Гц.

Сказанное о просодической организации однословной строки В. Маяковского свидетельствует о том, что это цельноформленная строка, характеризующаяся совокупностью признаков, которые соотносимы с трехсловными строками, но она имеет сильный фразовый выделительный акцент, подчеркивающий семантику слова.

Литература

- Антология сатиры и юмора России XX века: Владимир Маяковский. — М., 2005.
 Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. — СПб., 2001.
 Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — М., 1974.
 Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. — М., 1981. — С. 149–168.
 Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. — М., 2001.
 Златоустова Л.В. Роль фразовых акцентов в организации звучащего стиха // Русское стихосложение. — М., 1985.
 Тимофеев Л.И. Слово в стихе. — М., 1987.

Ф. Б. Успенский

(Москва, Институт славяноведения РАН)

**«КАЩЕЕВ КОТ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА
В ЭПИСТОЛЯРНОМ КОНТЕКСТЕ****Памяти Ю.И. Левина*

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи
всегда воняют тухлой рыбой. Лучше злобное и веселое
шипенье хороших русских стихов.
О. Мандельштам. Шум времени

Любое высказывание поэта о собственном стихотворении обладает для исследователя ценностью несомненной, превышающей, на наш взгляд, все возможные комментарии современников и потомков. Однако когда речь заходит о наследии О.Э. Мандельштама, такая пара — стихотворение + авторская ремарка — в совокупности дает нередко не меньший простор для догадок, чем произведение, никак автором не объясненное. В настоящей заметке мы хотели бы проиллюстрировать на конкретном примере если не оба эти утверждения, то хотя бы последнее из них, и предложить возможный ответ на вопрос, чем именно обусловлена непрозрачность мандельштамовский характеристики своего текста, характеристики, призванной, казалось бы, раскрыть, а отнюдь не затемнить его замысел.

На исходе 1936 г. Осип Эмильевич Мандельштам написал стихотворение «Оттого все неудачи...», известное также под названием «Кашеев кот» или «Кашей»:

Оттого все неудачи,
Что я вижу пред собой
Ростовщичий глаз кошачий —
Внук он зелени стоячей
И купец воды морской.

Там, где огненными щами
Угощается Кашей,
С говорящими камнями
Он на счастье ждет гостей —
Камни трогает клещами,
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих
Кот живет не для игры —
У того в зрачках горящих
Клад зажмуренной горы,

* Автор признателен за критические замечания и плодотворное обсуждение работы К.В. Елисееву, А.К. Жолковскому, А.Ф. Литвиной, Б.А. Успенскому, Ю.Л. Фрейдину.

И в зрачках тех ледящих,
Умоляющих, просящих,
Шароватых искр пиры
(Мандельштам О. Т. III. 1993, с. 106)¹.

Поэт незамедлительно отправил эти стихи Н.С. Тихонову, сопроводив их письмом следующего содержания:

31. XII. 36 г. С Новым годом! Уважаемый Николай Семенович!

Посылаю Вам еще две новых пьесы. Одна из них Кашеев Кот². В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы «щ» и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся.

Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение! Стишок мой в числе других когда-нибудь напечатают, и он будет принадлежать народу советской страны, перед которым я в бесконечном долгу. Вам, делегату VIII-го съезда (я слышал по радио Ваше прекрасное мужественное приветствие съезду) я сообщаю: я тяжело болен, заброшен всеми и нищ. На днях я еще раз сообщу об этом в наше НКВД и сообщу, если понадобится, правительству. Здесь, в Воронеже, я живу как в лесу, что люди, что деревья — толк один. Я буквально физически погибаю. Чего я жду от Вас? Добейтесь до разрешения общего вопроса, что может затянуться, — немедленной конкретной помощи — не частной — ну ее к черту — но скромной организованной советской поддержки. Имейте в виду, что служить я не могу, потому что стал не в шутку инвалидом. Не могу также переводить, потому что очень ослабел, и даже работа над своим стихом, которую я не могу отложить, стоит мне многих припадков.

Избавьте меня от бродяжничества (я еле держусь на ногах), избавьте от неприкрытого нищенства. Телеграфируйте мне о получении этого письма, примите самые решительные меры, потому что нет имени тому, что происходит со мной в Воронеже. Дальше так продолжаться не может³ (Мандельштам О. Т. IV. 1999, с. 173).

Это краткое послание сразу по нескольким причинам важно не только биографу Мандельштама, но и тому, кто занимается поэтикой его произведений. Перед нами как будто бы своеобразная декларация скрытого изобразительного потенциала стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты («В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы «щ» и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота»), способность, которую можно обозначить как поэтическую иконичность⁴.

В самом деле, у Мандельштама мы обнаруживаем целый ряд примеров, когда в описание зрительного или акустического явления интегрированы элементы, позволяющие ощутить

¹ Вдова поэта вспоминала, что в авторском исполнении финал первой строфы иногда звучал иначе: не купец воды морской, но купец травы морской (Мандельштам Н. 2006, с. 387). Ниже мы еще обратимся к этому важному для нас варианту (см. примеч. 7).

² Наряду с «Кашеевым котом» Н.С. Тихонову было послано стихотворение «Как подарок запоздалый / Ощутима мной зима...», анализ которого не входит в задачи нашего исследования.

³ Письмо Мандельштама Тихонову стало известно лишь в 1981 г., после публикации в альманахе «Глаголь» Серафимой Поляниной (псевдоним филолога-классика С.В. Поляковой, отсылающий читателя к псевдониму Андрей Полянин, которым подписывалась иногда поэтесса София Парнок).

⁴ См. подробнее: Успенский 2009, с. 508–517. См. также мою работу «Об отдельных случаях неявной иконичности в русской литературе» в сб. в честь Вяч. Вс. Иванова (в печати). Об иконичности в структуре поэтического текста см. Жолковский, Щеглов 1996, с. 77–92.

называемое почти физически. Такого рода явления, не сводимые, как правило, к простой звукописи или ритмическим изменениям стиха, принадлежат к числу нестандартных, штучных или окказиональных поэтических событий, которые не разрастаются до масштабов тиражируемого литературного приема, они лежат на грани сознательного и бессознательного восприятия, читательского и исследовательского подхода к тексту. Их не всегда легко выследить, и при этом всегда есть риск разглядеть это окказиональное средство там, где его нет. Поэтому-то особенно важны, как кажется, те случаи, когда автор напрямую признается в способности добиваться невербального эффекта вербальными средствами.

Сложность, однако, заключается в том, что высказывание Мандельштама о созданном им материальном предмете допускает разные возможности прочтения. Мы вынуждены признать свое комментаторское бессилие в попытках объяснить, почему именно буква «щ» и еще кое-что могут явить нам кусок золота, как эти средства связаны с его физическим воплощением. Действительно ли мы имеем дело с гимном иконичности или перед нами попросту оценка посылаемого произведения, как бы приравнивающая его к золотому слитку? Или же поэт имел в виду здесь нечто совсем иное?

Быть может, столь мощная суггестивность, которую Мандельштам приписывает букве «щ», связана с еще одной особенностью этого краткого послания. Содержание записки, ее стиль, графико-фонетический и синтаксический строй позволяют думать, что она в определенной своей части адресована не только и не столько Тихонову, но является не чем иным как репликой в многовековой полемике русских поэтов о звуковых и изобразительных возможностях русского языка.

Именно так следует понимать, по-видимому, внезапную смену стилистических регистров в письме, неожиданное обращение автора деловой записки к торжественному языку и риторике трактата. Обратим внимание, к примеру, на характерное оттягивание сказуемых на последнюю позицию во фразе и постпозитивность прилагательного в предложении «Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся». Порядок слов — одно из скромных, но безотказно действующих средств архаизирующей стилизации, приобщающее это высказывание к старинным литературным сентенциям и отсылающее к эпохе начала лингвистических споров, середине XVIII столетия⁵.

При этом складывается впечатление, что апелляция Мандельштама к ранним пластам истории русского литературного языка, если она и в самом деле имеет место, это скорее контраргумент в полемике с более традиционными для него оппонентами и союзниками, стихотворцами XIX в. С кем же спорит поэт, чье мнение и оценки побудили его высказаться в столь торжественном и риторически выстроенном ключе в письме, основное содержание которого составляют просьбы о заступничестве, сегоования на быт и невыносимость воронежского существования?

Едва ли мы ошибемся, предположив, что за высказыванием Мандельштама о своем стихотворении и о богатых возможностях русского языка просматривается

⁵ Ср., например, хрестоматийные рассуждения М. В. Ломоносова: «Карль пятый Римскій Императоръ говариваль, что Ишпанскимъ языкомъ съ Богомъ, Францускимъ съ друзьями, Нѣмецкимъ съ непріятельми, Италіянскимъ съ женскимъ поломъ говорить прилично. Но естли бы онъ Россійскому языку былъ искусенъ; то конечно къ тому присовокупилъ бы, что имъ со всѣми оными говорить пристойно. Ибо нашель бы въ немъ: великолѣліе Ишпанскаго, живость Французскаго, крѣпость Нѣмецкаго, нѣжность Италіянскаго сверхъ того богатство и сильную въ изображеніяхъ краткость Греческаго и Латинскаго языка» [Ломоносов 1755, с. 6–7]; «Язык, которымъ Россійская держава великой части света повелевает, по ея могуществу имеет природное изобилие, красоту и силу, чемъ ни единому европейскому языку не уступает. И для того нетъ сумнения, чтобы Россійское слово не могло быть приведено в такое совершенство, каковому в другихъ удивляемся» [Ломоносов 1952, с. 92].

знаменитая жалоба К. Н. Батюшкова из письма Н. И. Гнедичу на фонетическую грубость родной речи:

Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский языкъ и на нашихъ писателей, которые съ нимъ немилосердно поступаютъ. И языкъ-то по себѣ плоховать, грубенекъ, пахнеть татарщиной. Что за ы? что за щ? что за ш, шій, шій, при, тры? О варвары! А писатели? Но Богъ съ ними! Извини, что я сержусь на русскій народъ и на его нарѣчіе. Я сію минуту читаль Аріоста, дышаль чистымъ воздухомъ Флоренціи, наслаждался музыкальными звуками авзонійскаго языка и говорилъ съ тѣнями Данта, Тасса и сладостнаго Петрарка, изъ устъ котораго что слово, то блаженство [Батюшков 1886, с. 164–165].

Это письмо от 27 ноября — 5 декабря 1811 г. в том или ином виде могло быть известно Мандельштаму из разных источников: во-первых, он мог знать его непосредственно по публикации П. Н. Батюшкова, Л. Н. Майкова и В. И. Саитова; во-вторых, как отмечают М. Котова и О. Лекманов, фрагмент батюшковского высказывания с большой вероятностью должен был попасться ему на глаза в книге К. И. Чуковского «Некрасов» (Котова, Лекманов). Так или иначе, но Мандельштаму, по наблюдениям исследователей, случалось и прежде обыгрывать батюшковское противопоставление итальянской нежности и русской грубости, причем символом последней оказываются звуки *–ы* и *–щ*. В «Египетской марке» (1927), говоря о визите итальянской оперной певицы Анджолины Бозио в Петербург (где ей суждено было умереть), он писал:

Защечкочут ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы» [Мандельштам О. Т. I. 1993, с. 467]⁶.

Совпадение в поэтических пристрастиях (Данте, Тассо, Ариост, Петрарка) и восхищение, которое вызывал у Мандельштама Батюшков, очевидны и несомненны, но отчего же тогда появляется в записке Тихонову архаическая тяжеловесность стиля, апеллирующая к совсем иному звуковому строю?

Как кажется, не будет преувеличением сказать, что Осип Мандельштам воспринял строки из письма Гнедичу как вызов (да они, по сути своей, и были вызовом, упрекающим русских писателей в недостаточно искусном обращении с языком — «Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с нимъ немилосердно поступаютъ» [Батюшков 1886, с. 164]). В такой перспективе стихотворение «Кощеев кот» — это виртуозная демонстрация языковых возможностей именно с помощью тех самых средств, которые Батюшков объявил языковым изъяном⁷.

Замечательно при этом, что оба стихотворца мыслят, в сущности, в одних и тех же категориях: для Мандельштама, как и для Батюшкова, звук *–щ* исключительно выразителен и олицетворяет собой «неблагоразумие русской речи», он — воплощение

⁶ В ранней редакции «Египетской марки» было сказано лишь, что, «услышав впервые русскую речь, она <Бозио. — Ф. У. > заткнула свои маленькие уши [и рассмеялась]» [Мандельштам О. — Т. II. 1993, с. 562].

Связь этого фрагмента «Египетской марки» с письмом Гнедичу отмечена М. Л. Гаспаровым и О. Роненом в статье «Похороны солнца: О двух театральных стихотворениях Мандельштама» [Гаспаров, Ронен 2003. Ср.: Котова, Лекманов].

⁷ Шипящие (и звук *–щ* прежде всего) наиболее яркое из этих средств, но Мандельштам в своем стихотворении отчасти коллекционирует и другие фонетические приметы, ненавидимые Батюшкову (*–ы*, *–пре*, *–тр*, а заодно и родственные им *–гры*, *–зра* и тому подобные). Любопытно, что в одном из авторских вариантов стихотворения таких неблагозвучных сочетаний больше — вместо «купец воды морской» возможно чтение «купец **т**равы морской». См. выше, примеч. 2 к настоящей работе.

патриархального начала, более того, признак дикости, агрессии, причем не только человеческой, но и звериной⁸. Контroversа же этого литературного диалога состоит в том, что для Мандельштама в этой дикости и «татарщине»⁹ кроется огромный ресурс языковой энергии, которую поэту следует отнюдь не избегать, а понимать, укрощать и использовать. Как кажется, именно такое обуздание языка он и имел в виду в своем письме и именно победу над ним с гордостью демонстрировал Тихонову («Язык

⁸ Достаточно вспомнить, например, весь богатый ассоциативный ряд, который возникает у Мандельштама в связи с фигурой его учителя, В.В. Гиппиуса, чим фонетическим атрибутом он провозглашает в «Шуме времени» (1923–1924 гг.) именно шипящие и свистящие: «Рывнувший извозчика был В.В. Гиппиус, учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку — литературную злость. Чего он топорщился перед детьми? Детям ли нужен шип самолюбия, змеинный свист литературного анекдота? <...> У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью, рыжей щетиной волос и небритых щек. Он был Ромулом, ненавидящим свою волчицу, и, ненавидя, учил других ее любить. Прийти к В.В. домой почти всегда значило его разбудить. Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку “Весов” или “Северные цветы” “Скорпиона”, отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым и во сне помнящий дикие стихи Случевского “Казнь в Женеве”, товарищ Коневского и Добролюбова — воинственных молодых монахов раннего символизма. <...> Между тем вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи. У него было бессознательное влечение к шипящим и свистящим звукам и “т” в окончаниях слов. Выражаясь по-ученому, пристрастие к дентальным и небным. С легкой руки В.В. и поныне я мыслю ранний символизм как густые заросли этих “щ”. “Надо мной орлы, орлы говорящие” <неточная цитата из стихотворения А.М. Добролюбова «Бог Отец». — Ф.У.>. И так, мой учитель отдавал предпочтение патриархальным и воинственным согласным звукам боли и нападения, обиды и самозащиты. Впервые я почувствовал радость внешнего неблагоразумия русской речи, когда В.В. вздумалось прочесть детям “Жар-птицу” Фета — “На суку извилистом и чудном”: словно змеи повисли над партами, целый лес шелестящий змеей. (Здесь уместно будет вспомнить о другом домочадце литературы и чтеце стихов, чья личность с необычайной силой сказывалась в особенностях произношения, — о Н.В. Недоброво. Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символических салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы предстательствовать за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми глазами, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивление, когда доходило до Тютчева, особенно до альпийских стихов: «А который год белеет» и — «А заря и ныне сеет». Тогда начинался настоящий разлив открытых «а»: казалось, чтец только что прополоскал горло холодной альпийской водой <примечание О.Э. Мандельштама. — Ф.У.> <...> Неужели литература — медведь, сосущий свою лапу, — тяжелый сон после службы на кабинетной тахте? Я приходил к нему разбудить зверя литературы. Послушать, как он рычит, посмотреть, как он ворочается: приходил на дом к учителю “русского языка”. <...> Начиная от Радищева и Новикова, у В.В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье. <...> В.В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры. Как хорошо, что вместо лампадного жреческого огня я успел полюбить рыжий огонек литературной [В.В.Г.] злости. Власть оценок В.В. длится надо мной и по сейчас. <...> Болтается шнурочек вместо галстука. В цветном некрахмальном воротничке беспокойны движения короткой шеи, подверженной ангине. Из гортани рвутся шипящие, kloкочащие звуки: воинственные “щ”, “и”, “г”. Казалось, этот человек находился постоянно в состоянии воинственной и пламенной агонии. Предсмертие было в самой его природе и мучило его и будоражило, питая усыхающие корни его духовного существа» [Мандельштам О. Т. II, с. 388–391]. На связь этого фрагмента из «Шума времени» с интересующим нас стихотворением «Оттого все неудачи...» обратил внимание и О. Ронен в своей статье «Mandel'stam's Kašcei» (Ронен 1968, см. также: Ронен 2007).

Трудно сказать, насколько Мандельштам статистически объективен, приписывая ранним символистам особую склонность к шипящим, для нас существенно, что он сам слышал их именно так. В качестве иллюстрации, выявляющей у них такую шипящую ноту, можно привести, например, стихотворение И. Коневского «Ведь в куще каждой есть тайник...» (Коневский 1900), в особенности две его финальные строчки: «Но жив нетлеющий Кашей / И живы пращурцы мои!».

⁹ Разумеется, в противопоставлении итальянского и «татарщины» есть немалая доля эмблематичности, причем эмблематичность эта устроена несколько ассиметричным образом. Фонетические особенности татарского языка как таковые едва ли принимались Батюшковым во внимание, ясно, что в его письме речь идет об аллегории варварского, неевропейского начала в русской культуре. Что же касается языка итальянского, то лингвистический взгляд поэта сфокусирован исключительно на его мелодичности, то обстоятельство, что часть варварских звуков, за которые он упрекает русский народ и его наречие, есть и у итальянцев (фрикативные, аффрикаты, свистящие), им попросту игнорируется. Не исключено, кроме того, что предмет его раздражения в русском — это не только фонетика, но отчасти и морфология. По всей видимости, Батюшкова отталкивают, например, причастия на *-ший*, *-щий*, формы, заметим, сугубо книжные, восходящие к церковнославянскому, которыми могли злоупотреблять поэты другого литературного лагеря. Во всяком случае, в своей ответной реплике Мандельштам прибегает к целому нагромождению такого рода эпитетов (ср., например, леденящих, умоляющих, просящих и т.п.).

русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся. Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение!»).

Означает ли сказанное, что упоминание куска золота в мандельштамовском прозаическом комментарии сводится исключительно к самооценке? Поэт принял вызов, брошенный более столетия назад, и отчетливо осознает, что с этой задачей справился. Несомненно, здесь мы сталкиваемся с чем-то вроде аналога знаменитого «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!», однако, на наш взгляд, дело этим отнюдь не ограничивается. По-видимому, не меньший удельный вес имеет и упоминание о способности творить словом материальные объекты, пресловутая иконичность также не обойдена вниманием поэта. Что же изображает буква *-щ*?

Можно следовать буквальному указанию и считать, что подразумеваемый объект — это золото. Выше мы уже признались в своей неспособности догадаться почему. Возможно, правда, Мандельштам расслышал и многократно усилил некую традицию в русской поэзии, позволяющую соотносить золото с глухим звуковым рядом (шипящими, глухими аффрикатами и т.п.) (ср. пушкинское «Царь Кощей над златом чахнет») ¹⁰, и, соответственно, с точки зрения изобразительной, ассоциировать его с чем-то пресмыкающимся, ползучим, драконьим ¹¹. Однако самое наличие такой традиции на русской почве вызывает сомнение, и, что еще более существенно, какие бы то ни было драконы или змеи отсутствуют в стихотворении.

Рискуя впасть в грех сложного обоснования самоочевидного, предположим, что с помощью буквы (звука) *-щ* в стихотворении «Кощеев кот» материализуется и воплощается не кто иной, как кот, который, будучи конечной точкой сложного символического ряда, не перестает быть оттого и вполне конкретным существом, т.е. зримым, слышимым и осязаемым образом, явленным в стихотворении. Вербальный уровень текста, в сущности, позволяет видеть только один-два элемента его облика — прежде всего, конечно, глаза — и притом в характерной для кошачьих замирающей статике. Шипящие же (и «еще кое-что») достраивают все остальное — это средства, позволяющие не только назвать и описать кота, но и дать слушателю возможность услышать его и увидеть ¹².

Возвращаясь на биографический уровень, можно привести рассказ Натальи Штемпель об обстоятельствах сочинения этого стихотворения, где есть довольно детальное описание пресловутого источника неудач ¹³. Разумеется, в нашу задачу никак не входит выявление меры сходства лирического героя и его бытового прототипа, однако наиболее очевидным кажется, что в стихотворении изображено животное с зелеными глазами,

¹⁰ Присутствие в «Кашеевом коте» пушкинских реминисценций как таковых сомнений не вызывает (см. подробнее: Ронен 2007).

¹¹ Такое соображение возникло в ходе обсуждения данной работы у коллег-лингвистов. Очень соблазнительно, разумеется, было бы вспомнить в этой связи дракона Фафнира, охраняющего золото в древнегерманском цикле о Нибелунгах, а заодно и прочих, состоящих при золоте, ползучих хтонических существ. Однако та линия поэтической традиции, которую мы рассматриваем (и, прежде всего само стихотворение Мандельштама), сколько-нибудь явных отсылок к этому кругу образов, вроде бы, не обнаруживает.

¹² Похоже, что всяческие «неблагозвучные» *-пр*, *-тр*, *-зр* (в совокупности с более очевидным *-мур* в «зажмуренной») также обслуживают поэтику иконического, создавая фон кошачьего урчания, которое в данном случае трудно назвать умиротворенным мурлыканьем, поскольку уж слишком легко оно перемежается агрессивным фырканьем и шипением.

¹³ «...Надежда Яковлевна и Осип Эмильевич приходили каждый день... старались развлечь меня, но у самого Осипа Эмильевича, я чувствовала, настроение было плохое. Мы разговаривали, читали, иногда Осип Эмильевич грустно играл с моим котом, хотя играть с ним было мудрено. Кот был злой, дикий, и характер у него, надо сказать, был дьявольский. Он царапался, кусался, даже преследовал осмелившегося его погладить, чтобы вцепиться. Любил он, пожалуй, только меня,

черного (приносящего, по примете, несчастье и неудачи) цвета. Интересующая нас звуковая палитра, в свою очередь, иконически связана с неукротимостью и инфернальностью шипящего зверя, характер и повадки которого должны быть видны сразу, несмотря на то, что он не совершает, казалось бы, никаких активных действий.

Таким образом, в мандельштамовской записке Тихонову происходит, по-видимому, своего рода смысловая компрессия, когда на коротком отрезке текста выражается сразу несколько идей и соображений, причем промежуточные риторические и смысловые конструкции, обеспечивающие прозрачность логических связей, с легкостью утрачиваются. То, что сам Мандельштам называл мышлением опущенными звеньями, как мы знаем, было присуще не только его стихам, но прозе и устной речи.¹⁴ Иными словами, он одновременно говорит о том, что в его стихотворении присутствует нечто большее, чем словесное описание объекта, и дает оценку посылаемому стихотворению как таковому: шипящий кот — это материальный объект, который создан в тексте, упоминание же золота, отчасти мотивированное строкой о «золоте гвоздей», связано со следующей (оценочной) смысловой единицей¹⁵, как бы «наползающей» на первую.

Собственно говоря, встретить подобная компрессия смысла в «полноценном» прозаическом тексте Мандельштама, она бы не вызвала ни удивления, ни особых сомнений. Неожданным может показаться, скорее, ее появление в столь приземленном, на первый взгляд, письме, содержащем отчаянную мольбу о помощи и достаточно подробную инструкцию, что мог бы предпринять адресат. До историко-литературных ли здесь аллюзий и поэтических деклараций? Однако для Мандельштама эти аллюзии и манифестации со всей очевидностью были не культурной игрой, не утонченной маской, но живой тканью существования. Помимо всего прочего, поэту, как кажется, была предельно чужда та стыдливость интеллектуальной респектабельности, которая заставляет последовательно и искусственно разграничивать речь о возвышенном и разговор о материальных нуждах. Напротив, житейское отчаяние ощущается им как часть истории литературы, а многовековая литературная полемика — как элемент бытовой повседневности.

Литература

- Батюшков К.Н. Сочинения. В 3 т. Т. III. — СПб., 1886. — URL: <http://feb-web.ru/feb/batyush/texts/ps0/ps3/ps32155.htm>
 Гаспаров М.Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге: О двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. № 5. 2003. — URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/gaspar.html>
 Герштейн Э. Мемуары. — М., 1998.

остальных, кто бывал у нас, кое-как терпел. Внешность его вполне соответствовала повадкам. Кот был совершенно черный, без единого пятнышка, с огромными изумрудными глазами. Смотрел он на человека всегда пристально, и в глазах был вопрос с оттенком презрения. Мне казалось, что он все понимает, и я не удивилась бы, если бы он заговорил. Было в нем нечто зловещее, ведьмовское, таинственное. Кот очень занимал Осипа Эмильевича, и однажды, придя к нам, Мандельштам прочитал мне стихотворение: "Оттого все неудачи..." ... Видя настроение Осипа Эмильевича, я не восприняла это стихотворение как шуточное, было в нем какое-то тоскливое предчувствие беды, беспокойство» (Штемпель 1987, с. 224).

¹⁴ Сама эта характеристика — «Я мыслю опущенными звеньями» — возникла в связи с упреком в непонятности прозы, а именно — «Египетской марки» (Герштейн 1998, с. 19).

¹⁵ Как кажется, к этой, оценочной, стороне дела имеет отношение и устное высказывание, сохранившееся в памяти Н.Я. Мандельштам: «Посылая Тихонову "Кота", О.М. смеялся: "Ведь это золотой самородок — "щиплет золото гвоздей" — я — нищий — посылаю ему кусок золота"...» (Мандельштам Н. 2006, с. 387).

- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. — М., 1996.
 Коневский 1900: Мечты и думы Ивана Коневского, 1896—1899. — СПб. 1900. — URL: <http://lib.rus.ec/b/139214/read>.
 Котова, Лекманов: Котова М., Лекманов О. Из тотального комментария к «Египетской марке»: Крещатик. — URL: <http://www.ruthenia.ru/document/548135.html>.
 Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоого красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // М.В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. — М.; Л., 1950—1983. Т. VII: Труды по филологии 1739—1758 гг. — М.; Л., 1952. — URL: <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo7/lo7-0892.htm>.
 Мандельштам Н.Я. Третья книга / Сост. Ю.Л. Фрейдин. — М., 2006.
 Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах / Сост.: С. Василенко, П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин. Т. II. — М., 1993; Т. IV. — М., 1999.
 URL: http://www.rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/01versus/01versus/3_133.htm.
 URL: http://www.rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_242.htm.
 URL: http://www.rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_214.htm.
 URL: http://www.rvb.ru/mandelstam/01text/vol_4/01letters/4_209.htm.
 Ронен О. Mandel'stam's Kaščeř // Studies presented to Professor Roman Jakobson. — Cambridge, Mass., 1968.
 Ронен О. Из города Энн: Кашей // Звезда. 2007. № 9. — URL: <http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&npu=839>.
 Российская грамматика Михайла Ломоносова. — СПб., 1755. — URL: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1966>.
 Успенский Ф.Б. Заметки об иконическом у Пастернака и Мандельштама // Универсалии русской литературы: Сборник статей / отв. ред. А.А. Фаустов. — Воронеж, 2009.
 Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. — 1987. — № 10.

А. А. Илюшин

(Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

**ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ В РУССКОМ СТИХЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АНОНИМНОЙ ПОЭЗИИ)**

Вопрос: велика ли разница между анонимом и псевдонимом – представляется не до конца проясненным. Будем исходить из предпосылки: всякий псевдоним есть аноним, будучи сокрытием подлинного авторского имени, понуждаемым чем угодно – страхом ли, стеснительностью, озорством, оригинальничанием и т. п. Если же наукой установлено, что автором данного текста является такой-то имярек, то все равно этот текст позволительно считать анонимным, коль скоро автор не пожелал или не смог открыть свое имя (это его право, посягать на которое у нас нет оснований).

Предметом нашего внимания станет несколько анонимных поэм, написанных или впервые опубликованных в течение первой декады XXI в., а именно (в хронологическом порядке публикаций): «Tragedia», «Leggenda» – в серийных «Дантовских чтений», М., «Наука», 2002 и 2005; «... и моршанские скопцы», – в журнале «Комментарии», 2006, № 26; «Michele Trivolis – Максим Грек», «Добрый вампир», «Центонное» («Варяг», «Эсхин»), «Шекспирофилы» – в журнале «Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке» – Владивосток, 2009 и 2010 – №№ 8, 9 и 10. Первые же опыты публикации анонимных поэм (их обходим стороной) этого ряда относятся еще к 80-м гг. прошлого столетия.

Угол зрения, под которым рассматривается указанный выше материал, вновь возвращает нас к традиционному вопросу о звуковых повторах в стихе, слоговых созвучиях, технике внутреннего рифмования, о аллитерациях и др. Термин «звуковые повторы», как известно, предложен О.М. Бриком (Брик 1917). О том, что этот термин до сих пор не устарел, свидетельствуют многие факты. В их числе хотелось бы особо выделить недавнюю монографию Векшин 2006, о достоинствах которой мне уже доводилось писать (см. Илюшин 2007). Словосочетание «звуковые повторы» вошло в современный русский язык. В Большом академическом Словаре (БАС см. статью «Повтор») сказано, что такие повторы могут быть однократными и многократными. А куда же девать трех- и четырехкратные? Ведь три и четыре – это еще не «много» и даже не «несколько»! Но не будем придираться к этому как к сколько-нибудь серьезной оплошности.

Разумеется, звуковые повторы суть достояния не только литературы, но и речевого повседневного быта. Вспоминается весьма яркий пример из услышанного когда-то на черноморском пляже. Один пляжник другому: «Миша, ты хамишь!», причем звук «ш» полусмягченный, почти «щ» (*Мища, хамищ*). Право же, лучше любого стиха. Это было очень давно и осталось как подарок на всю жизнь. А что сегодня, в день начала «I-х Бриковских чтений»? Брик – кофе-брейк (см. программу нашей конференции, в которой предусмотрены разговоры о Брикe вперемежку с питьем кофея).

Тоже ведь неплохой «Брик-брейк» – образец изысканной, хотя едва ли предусмотренной аллитерации, или же рифмы-диссонанса; пусть это назовут как кому угодно.

И не только поэзия радуется звуковыми повторами, но и проза. Например, из Чехова – шамканье старого гурмана: «Шам... Шам... Шампанского!», а из этого столетием позже выросли стихи:

Кхе-кхе, к хересу склонный!

Шам-шам, шампанское!

Пьяный и влюбленный...

Исступление шаманское...

(Аноним. Поэма «Дедушка и девушка», 1994)

Из прозы Шукшина. Писатель передал мефистофельский смех одного из персонажей не привычным междометием «Ха-ха-ха», неожиданным звукоподражанием «ка! ка! ка!». А в другом произведении («Сураз») персонаж, отведав коньяку, хвалит: «Мечтяк коньячишко!» Контаминация того и этого – сращение в одну строку Я5: *Ха-ха! ха-ха! ха-ха! ка-ка: мечтяк* («Tragedia») с внутренней рифмовкой «ха-ха-ка».

Проза, в сравнении со стихом, значительно реже прислушивается к самой себе, к своим созвучиям. А стих, напротив, словно бы жив ими (разумеется, далеко не всякий), и это его свойство проявлялось с давних времен. Образцы виртуозной звукописи встречаем еще в силлабической поэзии XVII–XVIII вв. – от Симеона Полоцкого до Кантемира. Пример из последнего: *Его же словом в воздушном пространстве, / Как мячик легкий, так Земля катится, / Трав же зеленых и дубрав в убранстве / Тут гора, тамо гордится* (тут мямлящая фоника – мячик, Земля, легкий, в соседстве с раскатистыми ударными *ра* и *убра*, причем в третьей строке *ра* троекратно). В «золотом веке» Пушкин восхищался стихами Батюшкова: «Звуки италианские!» Позже Некрасов обогатил нашу словесность весьма необычными звуко сочетаниями. В Серебряном веке Маяковский пренебрежительно отзывался о созвучиях в стихах Бальмонта и восторженно – о находках Хлебникова. В конце этой пунктирно-прерывистой линии начало третьего тысячелетия.

Стихотворный текст, лишенный своеобразных фонических сцеплений или ограничивающийся чисто случайными и непредумышленными вокально-консонантными совпадениями, представляется лишенным чего-то очень важного, предполагаемое название чему – «поэтическое мастерство». Если же данный текст – анонимный, то есть едва ли претендующий на уровень стихотворческого профессионализма (хотя всякое в этой области бывает), позволительно надеяться на то, что мастерство такого свойства становится доступным для многих стихопишущих.

Не будем специально фиксировать и рассматривать созвучия типа *О море, море, о мой жребий* или *Родная девочка... святая* («Leggenda»). Таковых много, и они малоинтересны ввиду их тавтологичности (дважды повторенное слово), предполагаемой случайности, непреднамеренности, банальности внутренней рифмы прилагательных на «ая». Зато не упустим из виду – в той же поэме – слоговых созвучий: *Отроковицу изловил; К одному городу спиной; Химия благая – Евфимия святая; Никая камера-обскура. Подобные слоговые созвучия имеются и в других поэмах. О скопцах: Пиит зовомый Гавриил (редкое сочетание двух сдвоенных «и»); Повальный блуд и свальный грех; Ца-ца-ца / Процацкала... (вдобавок рифмуется со «скопца»); и в варьете, и ЦДТ (Центральный дом терпимости – А.И.), / и эка в мыслях либерте; Земли греческой, праотеческой; У ней избушка-развалюшка; Тебя не спас, не спас Спасович; И бормотал, и клототал.*

Слоговые созвучия в последующих поэмах (сокращенный перечень). О Максиме Греке. *Авзонии разорванная зона; Затворничества долгого полона; девять девок; телесные томленья; Что возражать? Уж так навозражался!; ...обладаю даром; погано гадит; Икона Богородицы святой; мир милости; это всех презренно и забвенно; поподмога; похлебки похлевать; ...с порога – Бога – подмога; ни...ни...ни / Ничто. Далее, поэма о вампире. Дальные дали; зыки-рыки; Возненавидел возьюневший; какой покой;*

живова вампира; хуже чем худо, гаже чем площица; тумана матовые гущи; ценное це-
 дило; Здесь похоронен Самсон благородный; добра поборник, человек свободный.
 Из поэмы О Варяге. Знатная знать; Цусима, цунами, цур их и цур нас! / Цу с ними, цу
 с нами...; Мгла залегла; Службы не дослужил; буйтур – батыр; Жёлтое – зажёг; мель-
 тешится – мутится; и блики и глюки; смотрели, как море горело. Из поэмы об Эсхине.
 роскошь – Эрот; ближе – Эвклид; гордой и твердой. Из «Шекспирофилов». Инн! Inn!
 ГостИННичное имя; возвратно или невозвратно; мертоман и метроном; Константино-
 поль и Петрополь; Welcome и Falcon; серпасто-молоткастый паспорт; легка – близка
 – мягка – сладка; песням – небесным; стихи – плохие? Много чепухи?

Особые случаи – консонантные тавтограммы в этих текстах. Христу хвала! Христу
 хвала!; Проклятой памяти провал; Пен пузырящихся плевки; Свою судьбу словен-
 скую словесность; Просто прикончить прежнего поильца; Сладкое слово слышалось
 – свобода; мерцающая музыкою моря; сова сгубила соколицу; Пьеро, Пер, Питер, Пьет-
 ро, Педро. А вот случай неполной тавтограммы, когда не принимаются во внимание
 служебные слова (союзы и предлоги): «Стоит и смотрит на солдат». Иногда автор дает
 понять, что он слышит то или иное созвучие и неравнодушно к нему относится: Созвучье,
 черт меня возьми!; Отец и оцет – анаграмма! (ср. отац и оцат в некоторых славянских
 языках – в отличие от неславянских).

Литература

БАС. Словарь современного русского литературного языка в 17 томах / Под ред. В.И. Чернышева. – М.; Л. –
 1950–1965. – Т. 10. – Стб. 136.

Брик О.М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. –
 Пг., 1919. – С. 58–98.

Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.

Илюшин А.А. [Рец.] Г.В. Векшин. Очерк фоностилистики текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования.
 Монография // Вопросы литературы. – 2007. – № 6. – С. 356–359.

Г. В. Векшин

(Москва, МГУП)

ВЗГЛЯДЫ О.М. БРИКА НА ЗВУКОВОЙ ПОВТОР И ФОНОСИЛЛАБИКА СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

1.1

Несомненно, популярность термина «звуковые повторы» (далее также – ЗП) не всегда
 способствовала сохранению даже того буквального содержания, которым его напол-
 нил О.М. Брик: в обороте лингвопоэтики и теории стиха понятие ЗП принято исполь-
 зовать расширительно. Так, в энциклопедической статье «Фоника» М.Л. Гаспаров пи-
 сал: «Осн. элементом фоники (эвфонии) является... звуковой повтор. Среди звуковых
 повторов различаются а) по характеру звуков – аллитерации (повторы согласных)
 и ассонансы (повторы гласных)...» и т.д. (Гаспаров 1987а, с. 470)¹. Между тем Брик
 не причислял к ЗП ни ассонансов, ни аллитераций, ни рифм.

Согласно определению Брика, «сущность повтора заключается в том, что не-
 которые группы согласных повторяются один или несколько раз, в той
 же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих
 гласных» (Брик 1919, с. 60; разрядка моя. – Г. В.). И хотя Брик настойчиво подчеркивал,
 что выделяемые им повторы консонантных групп взаимодействуют с другими видами звуко-
 вых повторений, в частности рифменных (там же, с. 97–98), что-то побуждало его представ-
 лять и наблюдать изолированно именно тот объект, который назвал звуковым повтором он.

Всякое явление в литературе существует постольку, поскольку оно воспринимается,
 интуитивно или сознательно вычленяется читателем. Поскольку феномен звуковых повто-
 ров до сих пор не мог быть предметом объективно доказательного анализа, а его обще-
 признанность во многом опирается на авторитет и интуицию поэтов и ученых, особый
 интерес представляют как теоретические построения, так и своды примеров, иллюстри-
 рующих явление. Бессознательно действующие механизмы звуковой организации стиха,
 очевидные как источник эстетического переживания, далеко не очевидны в деталях своего
 действия и лингвистического проявления. Эта статья – попытка применить тактику «на-
 блюдения за наблюдателем» и понять, что и почему основоположник теории звуковых
 повторов, ценитель и знаток поэзии, замечает в звуковой ткани стиха, выбирает как наи-
 более впечатляющее в звуковом отношении, какими рамками ограничивает наблюдае-
 мый объект, а также попытка лингвистически интерпретировать его идеи и предпочтения,
 сверить с ними свой читательский и исследовательский опыт².

Что же Брик называл звуковыми повторами?

Сначала о том, что он не называл ими.

1.2

Во-первых, Брик говорит о ЗП как одной из разновидностей «инструментовки» стиха, но
 наименее заметной для современного ему стиховедения:

¹ Ср.: «К 3. п. в широком значении относятся аллитерация, рифма, ассонанс, диссонанс» (Квятковский 1966,
 с. 113). В том же расширительном значении (при стремлении автора не потерять из виду Бриков феномен) понятие ЗП
 представлено в работах Векшина 2006 и др.

² Приношу сердечную благодарность моим коллегам Анастасии Ермиловой и Айгуль Шакуровой за помощь в
 обработке материала.

Казенная теория стихосложения, говоря о благозвучии, ограничивается указанием на рифму, стоящую в конце стихотворной строки. <...> из всех возможных созвучий упоминается только рифма, из всех возможных приемов расстановки только концовка. А между тем существуют еще ассонансы, аллитерации, повторы; кроме концовок — стыки, скрепы, кольца и пр. Да и рифмы не всегда стоят в конце строки, есть рифмы строчные, начальные, витые и мн. др. <...> Предпочтение, оказываемое теоретиками словесности концевой рифме, объясняется не только тем, что инструментовка стиха недостаточно еще исследована, но и тем, что казенная теория считает вопрос исчерпанным указанием на законное, сознательно примененное эвфоническое средство (Брик 1919с. 94).

Если отвлечься от выпадов идеологического порядка, легко заметить, что рифма сама по себе не была виновата. Брик был готов присмотреться и к неначальным, к «витым» рифмообразным повторам и даже к ассонансам, готов он был, как видим, наблюдать и рифму во взаимодействии с другими видами повторений и лишь на время отодвинул ее, чтобы не мешала видеть «незаконные» и бессознательно применяемые средства.

Таким образом, Брик не только не отождествляет ЗП с инструментовкой в целом, но, как уже было сказано, отделяет от него как «сознательную» рифму, так и многие другие повторения, в том числе несознаваемые и неканоничные.

Во-вторых, в самом заглавии «Звуковые повторы» не было ничего нового в том смысле, что все в речи повторяется, а тем более звуки. Но Брик не назвал естественную повторяемость звуковым повтором.

Далее: на определенном участке речи частота употребления какого-либо звука может быть ниже нормы, а на других — выше, и в последнем случае образуется что-то вроде скопления одинаковых звуков, о чем, в частности, было писано Якубинским в статье, предшествовавшей Бриковой работе в составе «Поэтики» 1919 года³. Также на некоторых отрезках можно обнаружить преобладание определенных звуковых качеств. Возможно, это даже что-то значит (для объяснения этого «нечто» обычно привлекается идея изобразительного или символического «аккомпанемента» звуков содержанию). Однако Брик не называл предпочтения определенных согласных или определенных фонетических качеств звуковым повтором⁴.

Наконец, Брик не относил к ЗП попарное или групповое объединение одинаковых согласных. Например, в строке Учи~~сь~~, мой ~~сын~~: нау~~ка~~ ~~сок~~ращает... можно обнаружить повторение отдельных согласных, дающих ряд AABAB. Но таких примеров мы не встретим в работе Брика: если повторяемые согласные просто удваиваются, располагаясь попарно, или образуют «скопление», — например, в последовательности AA BB CC, AAA BB и т. п., то как ЗП они не рассматриваются. В рамках проблемы звуковых повторов

³ Якубинский, подметив, что поэзия не боится повторений (Якубинский 1986а), и проницательно связав это явление с детским лепетом (Якубинский 1986б; ср. Винарская 1989, с. 32–38), понимал повторы преимущественно как «скопления», выражающие «эмоциональное отношение» поэта к звукам и создающие «выразительные движения» в артикуляции. В отличие от статей Якубинского, работе Брика была в принципе чужда эстетика «накопления» и фоносемантического «аккомпанемента», зато в ней всячески подчеркивалась организующая функция звуковых повторов, их роль в поэтической композиции.

⁴ Добавлю, что Брик не называл накопления согласных и аллитерацией, очевидно вкладывая в это понятие более конкретный лингвистический смысл. О природе аллитерации см.: Поливанов 1930, 1973; Jakobson 1996; Векшин 2006 с. 177–186 и др. Колебания в определении аллитерации характерны для работ М. Л. Гаспарова, который применительно к европейскому стиху говорит то об «аллитерирующих слогах» (Гаспаров 2003, с. 37), то об аллитерации как «повторении начальных согласных» (там же, с. 20) или «начальной группы согласных», а «узком смысле слова» — как о «повторе начальных звуков», в то время как рифма симметрично определяется как «повтор конечных звуков» (там же, с. 31, 35) — очевидно при этом, что не одних согласных.

Брика интересуют только такие случаи, когда разные согласные «путешествуют» по тексту вместе, в одной упряжке, соединяясь в повторяемые группы, комплексы. Поэтому в строке Живая власть для черни ненавистна звуковым повтором могло бы считаться не скопление [в] и [н] (Живая власть для черни ~~ненавистна~~ – AA BBBBB), а повторяемая группировка разных согласных: Живая власть для черни ненавистна (вст – вст: ABC – ABC⁵), или, возможно, так: Живая власть для черни ненавистна (встн – встн: ABCD – ABCD), или даже так: Живая власть для черни ненавистна (встн – нвст: ABCD – DABC). Но простое повторение и попарное сцепление отдельных согласных типа AA BB CC – это не то, что Брик называл звуковым повтором⁶.

Развивая свою идею применительно к большим отрезкам текста и многозвонным цепочкам повторов, Брик допускал перегруппировку, сокращение и наращение комплексов, когда какому-либо из звеньев позволялось лишь частично повторять предыдущее или повторять «с избытком», предугадывая появление в составе повтора новых согласных: например, звуковым повтором соединяются Делибаш – саблюю – удалю башку – сшиблись (ABCD CB ABCD DCB⁷), где второе и четвертое слова повторяют предыдущий комплекс не полностью, притом что ни предыдущим, ни последующим звеньям не позволено состоять из одного согласного. Так что если повторенные согласные образуют, например, цепочку A AB BA A, то звуковым повтором будет считаться только связка AB BA: один звук в поле не воин⁸.

Итак, звуковой повтор в понимании Брика – это всегда и исключительно повторения консонантных групп. Он обнаружил, что согласные в поэтической речи имеют свойство сплавиваться в звуковые комплексы – двузвучные, трехзвучные и т. д. Метод Брика состоял в регистрации не изолированных звуков, а звуковых единств, где функциональное значение имеют не отдельные звуковые нити сами по себе, а сплетенные дву-, тре- и много- нития, которые совместно прошивают строку и текст, композиционно организуя их.

1.3

Следующий шаг Брика не менее значим: предлагается особый критерий описания ЗП: критерий порядка следования согласных внутри групп – и фиксируется соотношенность этих групп по признаку сходства-различия их внутреннего строения. Обнаруживается, что звуковые нити внутри (но только внутри!) своей «косички» могут быть перепутаны, переплетены — и это становится предметом особого внимания. При этом, что значит порядок, меняются ли композиционные возможности повтора вследствие перестановок внутри групп, что стоит за прямыми и обращенными повторами – это остается непроясненным.

⁵ Поскольку начальная группа у Брика всегда представляется в алфавитном порядке, он отражает в формуле повтора только повторяющее. Мы для наглядности обозначаем и повторяемое, и повторяющее.

⁶ Ср. существенно отличное от бриковского представление «инструментовки» у А. Белого как свободно растягивающей повтор вдоль строки, в частности в кн. «Символизм» (1910), предшествовавшей работе Брика: ПриМАНкой Ласковых Речей / ВаМ Не Лишить МеНя Рассудка... (Белый 1910, с. 183). Ближе к бриковским оказались наблюдения В. Брюсова над «разложением аллитераций» в «Звукописи Пушкина» 1923 г. (Брюсов 1955).

⁷ Очевидно, что [с] в паре саблюю – сшиблись проигнорирован, как и отрезок с плеч, – и, скорее всего, по двум причинам: в слове сшиблись одно [с] «лишнее» и, во-вторых, начальное слово не содержало [с], а оно (особенно, с его анаграмматическим потенциалом как экзотического имени собственного) мыслилось как бы задающим всю последующую цепочку (это подчеркивали и буквенные формулы, представлявшие все звенья цепочки как вариации первого звена).

⁸ В записях об анаграммах Ф. де Соссюр специально подчеркивал, что «слоги представлены в “последовательности” своих элементов» (Старобинский 1989, с. 13). Называя отдельный звук монофоном, а контактное объединение звуков дифоном, Соссюр неустанно повторяет: «Для гипограмм монофона не существует. Это центральный закон, без которого не может быть гипограммы... Инициальное Т (tela) или финальное – Т (habe!) – в изолированном виде ни на что не годны; они приобретают ценность только там, где «могут сформировать ДИФОН вроде -А-Т или Т-А» (Starobinski 1971, p. 47).

Последовательно описывая повторы с учетом форм комбинации элементов, Брик нигде не пытается обосновать значимость изменения этих форм. Зато хорошо показано, что речь во всяком случае должна идти о повторах таких групп, синтагматическое единство которых не только не распадается при перестановках, а, напротив, как бы укрепляется ими – не только допускает, но и предполагает комбинационные изменения.

Повторы могут повторять основные согласные в различном порядке. <...> Так, если «соловей» — основа, то «слава» — её простой трехзвучный повтор типа ABC, «волос» — простой трехзвучный повтор типа CBA (там же, с. 62).

Это описание формальное. Впоследствии оно воспринималось многими и как формалистическое, избыточное, а в результате осталась в стороне и проблема формы повтора, и вопрос о причинах, по которым разные согласные «притягиваются» друг к другу, образуя, вопреки разному расположению, синтагматическое единство, далее действуя уже в составе этих единств как фактор стиховой организации. И не потому ли это случилось, что на фоне убедительных, последовательно отобранных Бриком примеров его теоретическое описание было, напротив, недостаточно «формальным» — не эксплицировало всех значимых речевых свойств ЗП, которые были доступны его глазу и слуху как читателя?

1.4

Можно предположить, что убедительность статьи «Звуковые повторы», ее судьба как работы классической и влияние на последующую традицию были не в последнюю очередь обеспечены убедительностью ее примеров, при подборе которых учитывалось больше параметров, чем те, на которые специально указал автор. В этой связи обратимся к иллюстрациям Брика.

Настаивая на том, что повторы должны классифицироваться в зависимости от их внутреннего порядка и распределения в строке, и создавая такую классификацию, Брик действительно не делает выводов относительно функциональной стороны позиционных и комбинаторных отношений в группах (например, полного или частичного нарушения порядка элементов, их места в составе слова как сегментно-слоговой и просодической структуры). Не оговаривает он и расстояние между элементами внутри группы, которое позволяет удерживать ее как целостное образование, не обсуждается характер расположения повторяемого комплекса в рамках слова, соотнесения повтора с морфемным строением. Тем не менее отбираемые Бриком иллюстрации вполне позволяют, с учетом общих положений работы, судить о том, что делает его примеры столь красноречивыми и впечатляющими⁹.

Начнем с приведенного выше ключевого примера перемещения элементов внутри групп: *соловей – слава – волос* (подчеркнуто мной. – Г.В.) и обратимся к некоторым синтагматическим признакам этого ряда, не акцентированным Бриком:

- отрезки звуковой цепи *соловей – слава – волос*, организуемые повтором, сопоставимы по слоговой длине, вписываясь в двусложную «стопу» (чего не будет, например, в паре *соловей – сорвиголова*);
- на участках звуковой цепи, содержащих группу СЛВ, не возникает других, «вставных» согласных (в отличие, например, от *соловей – сварлив*);

⁹В этой работе учитывались только примеры, отобранные О.М. Бриком для статьи «Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха)». За пределами внимания исследователей пока остаются три тетради Брика с подготовительными материалами по звуковым повторам (РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 1,2,3).

- согласные преимущественно обступают гласную, не образуя кластеров;
- везде согласные располагаются в пределах одного слова, т.е. на участках, охваченных единым просодическим контуром (с единой ударной вершиной), а не разбросаны вдоль нескольких слов (как, например, они были бы распределены в *соловей – вечерний голос*);
- всякий раз в состав группы входит инициальный согласный (чего не было бы в паре *соловей – поговорка*);
- слова не имеют префиксов, и в двух случаях из трех они простые, непродеривные, причем повторяемые комплексы везде умещаются в пределах корневой морфемы (чего не было бы, например, в паре *несогласованно – двигались*);
- варьирование сегментной структуры таково, что второй член дает только преобразование сегментно-слогового строения, при сохранении порядка согласных (*соловей – слава*), а третий в отношении первого создает микропалиндром (*соловей – волос*), сохраняя слоговую структуру, а в отношении второго (*слава – волос*) выступает как комбинаторный и сегментно-слоговой трансформ (всего этого не будет, например, в эквиритмичном ряду *слава – слива – слова – слева*).

Возможно, в синтагматическом отношении это не все существенное или не все существенно, особенно с учетом того, что в пример приводится ряд изолированных слов, а не реальная строка и не синтаксически связанный ряд.

Имеет смысл проверить, какие из уже замеченных признаков устойчиво проявляются в отбираемых Бриком примерах.

1.5

Присмотримся к параметрам сопоставимости по слоговой длине, наличию-отсутствию эпентез, «внутрисловности» групп согласных, их соотнесенности с границами слов и морфем. Чтобы уяснить, насколько эти параметры влияют на выбор Брика, обратимся вначале к примерам элементарных, двуконсонантных повторов (AB – AB и AB – BA).

Приведем эти перечни из статьи Брика полностью (выделение рамками наше — Г.В.):

AB

- | | |
|--|---|
| 1) как то <u>поль</u> царь её <u>полей</u> | 11) что ж полон <u>гру</u> сти ум <u>Гир</u> ея |
| 2) без <u>руля</u> и без вет <u>рил</u> | 12) Мария плачет и <u>гру</u> стит |
| 3) <u>заб</u> оры <u>изб</u> ы и дворы | <u>Гир</u> ей несчастную щадит |
| 4) <u>врагу</u> царя на по <u>ру</u> пание | 13) дворец <u>угрю</u> мый опустел, |
| 5) и внемлет <u>арфе</u> се <u>раф</u> има | его опять <u>Гир</u> ей оставил |
| 6) на <u>урну</u> Бай <u>рон</u> а взирает | 14) давно <u>гру</u> зинки нет. Она |
| 7) <u>урну</u> с водой <u>урон</u> ив | <u>гар</u> ема, стражами немymi |
| 8) но казнь <u>равна</u> ль <u>вине</u> моей | 15) и от врага с улыбкой <u>ясной</u> |
| 9) и <u>сер</u> ый походный <u>сюр</u> тук | прио <u>сен</u> ил ее крылом |
| 10) и <u>пар</u> от крови <u>про</u> питой | 16) богатырь ты <u>буд</u> еши с виду |
| | и казак <u>душ</u> ой |

ВА

- | | |
|---|---|
| 17) где <u>славу</u> оста <u>вил</u> и трон | 26) <u>горя</u> востор <u>гом</u> умиленным |
| 18) о <u>нет</u> , их <u>тайну</u> , не мою | 27) <u>и</u> <u>пря</u> мо в <u>тра</u> пе <u>зу</u> идут |
| 19) как <u>взор</u> <u>гу</u> зинки молодой | 28) но не <u>за</u> ри пленял ее <u>раз</u> лив |
| 20) природа <u>те</u> шит <u>ся</u> <u>шутя</u> | 29) <u>вкус</u> ать в неведомой <u>ти</u> ши |
| 21) <u>ре</u> вет ли <u>зе</u> рь в лесу глухом | 30) <u>ра</u> бы как <u>до</u> бра <u>я</u> семья |
| 22) и смерти <u>ду</u> х средь нас <u>хо</u> дил | 31) <u>ви</u> дит странное <u>дви</u> жение |
| 23) но он за <u>бы</u> л сосуд <u>це</u> леб <u>ный</u> | 32) <u>лю</u> бовью <u>би</u> лос <u>я</u> огневой |
| 24) <u>За</u> рему <u>раз</u> любил Гирей | 33) лучом за <u>ка</u> та и восток <u>а</u> |
| 25) заглянет в <u>об</u> ла <u>ко</u> <u>лю</u> бое | 34) одна идет до <u>ро</u> га в <u>го</u> ры |

Рассмотрим проявления указанных признаков последовательно.

1.5.1. *Отношение к слогу и слоговая длина сегментов повтора.* Если бы группе согласных, создающих ЗП, было позволено растянуться вдоль строки, не было бы половины бриковской работы, описывающей композиционные формы его расположения – скрепы (анафоры), концовки (эпифоры), стыки (подхваты) и проч. Но ЗП создается не просто синтагматически компактными группами.

Простой подсчет показывает, что в 34 примерах перечня двуконсонантных повторов (16 + 18) все 68 комплексов (100% случаев) – это группы моносиллабические, составляющие один потенциальный слог. Значит, для демонстрации основных принципов и простейших типов повтора Брик выбирал исключительно такие, где согласные укладываются в пределах одного потенциального слога, т. е. могут быть отнесены к одному общему гласному: *Вкус*ать в неведомой *ти*ши (П.); *Но казнь равна* ль *вине* моей (Л.) и т. п. (шАт – тиш; авн / вНА – вин). Такое решительное предпочтение моносиллабических образований в качестве сегментов повтора не объясняется никакими статистическими речевыми закономерностями, но – лишь волей читателя-исследователя. На основании только этого обстоятельства можно безусловно утверждать, что звуковые повторы в читательском сознании О. Брика не представлялись независимыми от слогового строения речи, а, напротив, теснейшим образом были привязаны к нему. Поэтому в строках, формально удовлетворяющих эксплицированным у Брика теоретическим подходам, но не закрепляющих повторяемый комплекс за слогом, типа: *Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!* или *Ты знаешь ход державного правленья*, – ЗП не замечается или, во всяком случае, не признается существенным. Звуковой повтор в простейших своих формах, какими их наблюдал Брик, – это не просто повтор консолидированных звуковых групп, но повтор строго моносиллабический, т. е. такой, где повторяемые согласные спаяны одним общим гласным, гранулированы в виде одного потенциального слога.

Что касается примеров трехсложных повторов, то их слоговое измерение дает еще более поразительную картину. Из 110 консонантных трезвучий (в 55 примерах) 67 случаев – это односложные группы (т. е. составляющие один потенциальный слог), типа *Богини вечной красоты*. / *И ты Харитою венчан*ный (П.). Двусложных групп 41: *Отмстить не*разумным *хазарам*. Захватывающими три слога оказываются лишь 2 группы из 110, а более чем трехсложные группы и вовсе не представлены. Так что и здесь Брик прежде всего выделяет потенциально моносиллабические группы, притом что в речи таковые – еще больший раритет, чем повторы двуконсонантных односложных соединений. Получается, что чем компактнее ее консонантная группа и чем скорее она гранулирована в виде слога, тем вероятнее, что она будет осмыслена как создающая

звуковой повтор. В примерах многократных повторов требование моносиллабичности группы несколько ослабляется, слоговая длина начинает растягиваться: многократный повтор эпизодически привлекает и переклички, ослабленные слоговой дистанцией и полисиллабичностью. Но для однократных слоговая цельнооформленность групп – тенденция настолько очевидная, что заставляет лишь удивляться, почему Брик, вопреки собственному читательско-исследовательскому опыту, на это нигде специально не указывает.

1.5.2. *Инвариантная сегментная структура звеньев ЗП.* Если простейшие ЗП, представленные в примерах Брика, – это повторы речевых отрезков, равных двуконсонантному потенциальному слогу, то его сегментная структура, соответственно, может быть реализована в трех вариантах: CCV, CVC, VCC. Естественно было бы ожидать, что, коль скоро эти сегменты моносиллабичны, на первый план, в силу тенденции к восходящей звучности слога, выдвинутся сонорно градуированные кластерные сочетания и доминировать будет структура CCV. Однако эти ожидания вовсе не оправдываются: 53 из 68 двуконсонантных групп имеют структуру CVC (*Без руля* и *без ветрил* и т. п.), и лишь в 15 случаях согласные расположены контактно, т. е. как потенциальный слог образуют двойственную, «вибрирующую» структуру – VCC(V), притом что не найдется ни одного примера, где бы кластерные сочетания присутствовали в обоих членах пары. Иными словами, если в первом члене образуется кластер, дающий потенциальный слог VCC(V) – *арф*(е), то в повторяющемся члене следует ожидать «полную» структуру – CVC, т. е. или *фары*, или *серафима* и т. п. Вряд ли повторы кластерных единств типа *арфы* и *фраки*, *арфы* из *Африки*, *арфы* и *цифры*, *фрак* *француза* или *фрак* *ефрейтора* вообще не интересуют поэтов, но среди примеров Брика таких пар нет¹⁰. Ту же «неприязнь» к кластерным сочетаниям обнаруживают и перечни трехконсонантных повторов: ни разу не отмечены, вообще редкие, структуры CCCV – *Люблю твой строгий, стройный* вид (П.); *Горбунок-конек встра*хнулся, / *встал* на *лапки*, *встре*пенулся (Ершов).

Все это позволяет считать, что базовой сегментной формой, необходимой для образования однократного двуконсонантного повтора, в представлении Брика, выступает структура прикрито-закрытого типа, восходящее-нисходящей звучности – CVC.

1.5.3. *Наличие эпентетических согласных.* Здесь тенденция также очень заметна: из 68-и выделенных двуконсонантных групп только одна имеет «чужой», эпентетический согласный – это [й] в строке *О нет, их тайну*, не мою. А среди 110 трехконсонантных созвучий лишь 5 имеют эпентезу, причем опять исключительно – [й] (*Что пирует* царь

¹⁰ В перечне примеров многократных повторов находим, однако, строки «Бахчисарайского фонтана» Пушкина: *Презренье, просьбы робкий взор*, / *И тихий вздох, и ропот томный*, где звуки, поначалу составляющие инициальные кластеры, затем, также в начале слов, преобразуются в структуру CVC: пре – про – роб – роп. Брик при этом проигнорировал «вибрацию» во втором звене, с учетом которой ряд предстает как пре – *про(б)* – *роб* – *роп*.

Взятое целиком, это предложение могло бы быть описано как образуемое отчасти накладывающимися друг на друга рядами повторяемых слогаобразных единств:

Его душа любви не просит,
Как истукан он переносит
Насмешки, ненависть, укор,
Обиды шалости нескромной,
Презренье, просьбы, робкий взор,
И тихий вздох, и ропот томный.

(прОс – през – прОс; прО – пер – пре – прО(б) – рОб – рОп; нОс – нас – нес; сит – сит – ист – ост(и); кОр – крО; наконец, *Омной* – *Омной* в рифме, вскоре превращаемое в *немОй* в строке *Взор* нежный, *слез* упрек *немой*).

великий / в Петербурге городке и др.). При этом из 55 примеров нет ни одного, где бы эпентеза появлялась в обеих группах.

Предпочтения 1–3 дают основание предполагать: звуковой повтор для Брика очевиднее всего там, где консонантная группа фомирует непрерывное (за исключением эпентезы [й]) слогообразное объединение с одним или двумя гласными.

1.5.4. Расположение сегментов ЗП относительно морфемного строения слова. Здесь приведу лишь данные по основным перечням двузвучных повторов: среди 34 пар – 34 (100%) хотя бы в одном из членов имеют сегмент, захватывающий корневую морфему, а в 22-х парах он целиком размещается в пределах корня (И смерти **дух** *среди нас ходил*). Всего же случаев корневого размещения сегмента – 52 из 68. Случаев, когда корневая морфема остается не захваченной, – 3 из 68.

В трехзвучных (трехконсонантных) повторах картина чуть более пестрая. Но в целом и она позволяет говорить о том, что в глазах Брика сегмент ЗП и корневая морфема обнаруживают сильное взаимное притяжение.

Показательно, что исследователь, предпочитая включать в состав сегмента корневые элементы, не принимает во внимание аналогичных некорневых. Так, пример *Природа **тешится** **шутя*** мог бы быть представлен и как *Природа **тешится** **шутя*** (Л., «Демон»), но Брик этой возможностью пренебрегает; так же в паре *хладных – Колхиды* (От финских *хладных скал* до пламенной *Колхиды* – П.) им выделяются потенциально моносиллабичные корневые элементы: (хлАд – колх), но игнорируется возможность выделения *хладных*, где последний согласный входит в «чужой» слог и некорневую морфему.

1.5.5. Расположение сегментов ЗП относительно пределов слова. Формально ничто не мешало Брику обнаруживать двуконсонантные сочетания в соседних или даже дистанцированных словах (в этом случае задача поиска существенно упростилась бы), но среди 68 выделенных двуконсонантных групп нет ни одной (!), которая растягивалась бы на разные слова: все группы укладываются в пределах одного фонетического слова. Трехконсонантные сегменты не выходят за рамки фонетического слова в 87 случаях из 110, что тоже показательно.

Конечно, аналитическая эстетика современной Брику поэзии – в частности, поэзии «самовитого слова» (В. Хлебников), «выделенных слов по преимуществу» у Маяковского (Р. Якобсон) – могла существенно воздействовать на восприятие звуковой ткани стихотворений Пушкина и Лермонтова, однако Брик ограничил выборку этими двумя авторами не только «в интересах наглядности» (Брик 1919, с. 76), но, очевидно, стремясь увидеть «классические» ЗП и как раз отвлечься от просодики современного ему стиха.

Во всяком случае, на основании уже этих явных предпочтений можно считать, что ЗП для Брика – это то, что стремится локализоваться в границах фонетического слова.

Впрочем, среди примеров многократных повторов, где также решительно преобладают молексические моносиллабические созвучия (*блестел – булат – колоть устала – пролетать – тел*; в *сладкий – наслаждаясь – мусульман – ласкаясь – талисман – сила*; *вынести – дивный – венок – а хладнокровно – навел – ровно* и т.п.), можно найти и транслексические моносиллабические серии: *шумите вы – витии – грозите вы – что возмутило – Литвы* (у Пушкина, «Клеветникам России»). Ср.: *Лежал один я на песке долины*; / *Уступы скал теснились кругом*... ЗП, иногда эффектно преодолевая границы слова, сливая слова и образуя на их стыке звуковые спайки-псевдоморфемы, все же выглядит преимущественно устремленным к консолидации слова как просодического и сегментного целого.

Далее, в подавляющем большинстве случаев сочетания расположены так, что оказываются в слоговой орбите первой гласной слова, т.е. ЗП предпочитает позицию первого потенциального слога фонетического слова. (Единственный случай, где в обоих членах пары ЗП не захватывает начального слога целиком, – строчка *Лучом **заката** и **востока*** (Л., «Демон»), со строгой локализацией ЗП в пределах корневых морфем – своеобразных звуковых и семантических конверсивов). В то же время согласный абсолютного начала слова вовсе не всегда вовлечен в ЗП: *Ревел ли **зверь** в лесу **глухом*** (П., «Эхо»), – и уж вовсе при ЗП не обязательно постоянство начального согласного, так что хлебниковского первого согласного, «приказывающего» всем остальным в слове, при ознакомлении с примерами Брика вспоминать не приходится, – очевидно не в последнюю очередь потому, что в пределах образуемого слогообразного единства естественны перестановки: *И смерти **дух** *среди нас ходил** (П., «19 октября 1831»).

Таким образом, Брик ЗП нужно строго отличать от стихийных и сознательных тавтограмм – не столько «подбора» звуков, сколько соположения слов на определенную согласную, точнее – слов с одинаково начинающимся первым слогом (*Печальный **пасынок** **природы**, **Мой милый **маг**, моя **Мария*****), призванных однотипно обозначать начало слова (функция, не обязательная для аллитерации, в структуре которой привязка к ударному слогу первична, а к началу слова – только в той мере, в какой ударение начальное). Обратная сторона этого приема – соположение эквивфоничных слов с меной начального согласного (антитавтограммы): *калина – малина, правда – кривда* и т.п., где также начальный согласный первого слога выступает представителем слова как сегментного и просодического целого.

ЗП для Брика – это повторение конвертируемых звуковых групп, не только небезразличных к границам фонетического слова, но стремящихся сконцентрироваться вокруг начальной гласной слова, т.е. войти в состав его первого потенциального слога, который может считаться в этом отношении перцептивно и диагностически наиболее сильным.

1.5.6. Вариативность сегментной и просодической структуры. То, что согласные в ЗП меняют или могут изменять свой порядок, Брик пишет неоднократно, без учета перестановок не было бы и всей Бриковой типологии повторов, однако, еще раз заметим, нигде не указывается на то, в какой степени эта вариативность принципиальна.

В списке двуконсонантных повторов только 4 случая из 34 дают совпадения отрезков в сегментной организации, притом что и они или дифференцированы по месту в ритмической модели, или разноударны (Как **тополь** царь её **полей**; Без **руля** и без **ветрил**; **Врагу** царя на **поруганье**; И **серый** походный **сюртук**). В списке трехконсонантных есть два случая совпадения сегментной структуры при разноместности в пределах слова и строки: *Свой бурный шум, свой **блеск** заемный / И **ласки** вечные свои* (Л., «Гр. Расотпчиной»); И жар **невольный** умиления / Впервые смутно поз**навал** (П., «Ангел») и один случай полного совпадения сегментного и ритмического строения при разноместности в стихе: *Запомни же ныне ты **слово** мое: / Воителю **слава** – **отрада**...* (П., «Песнь о вещем Олеге»).

Таким образом, в списках дву- и трехзвучных повторов нет ни одного примера, где бы не было позиционной и/или акцентной дифференциации сегментов повтора. Похоже, что Брика не интересуют повторы вроде *Там на **неведомых** дорожках / Следы **невиданных** зверей*, как и вообще простые эхообразные отзвучия типа внутренних (внутристрочных и внутрисловных) рифм.

В перечне примеров звуковых скреп-анафор находим единственный пример, резко выделяющийся на фоне всего массива бриковских иллюстраций: *Грозой* снесенные

мосты, / **Гроба** с размытого кладбища... (П., «Медный всадник»), в котором соположены инициальные кластеры в сходных ритмических структурах, резко подчеркнуто однотипное начало строки, притом что в контексте у Пушкина вообще, очевидно в изобразительных целях, использовано порывистое нагнетание однотипных ритмико-звуковых жестов, нанизанных на ассонанс: **волны** – **воры** – **в окна** – **чёлны** – **стёкла** – **мокрой**, при эффектном перевертывании в парах **мокрой** – **кормой**, **злые** – **лезут**; **кормой** – **кровли** – **торговли** (в предвестие пары **грозой** – **гроба**); метафония с «плывущим» зиянием: **Плывут по улицам** – после «напористых» эквифоничных **обломки** – **брёвны** – **бледной**, и с протягиванием мотива от **волны** через **плывут** в «царскую» тему: Со **славой правил**... И **молвил**... не **совладеть**.

Зато там, где сегменты повтора оказываются в однотипных или маргинальных стиховых позициях, наиболее очевидна роль перестановок – метафонии:

Стоит уныло; **гласы** **трубы**,
Рога, тимпаны, **гусли**, **бубны**... (П.)

Мари ль чистая душа
Являлась мне, или **Зарема**... (П.)

В массиве бриковских примеров вовсе не заметны предпочтения сегментов ЗП в отношении их ударности-безударности. Выборка двуконсонантных повторов у Брика (68 случаев) включает 36 безударных и 32 ударных, что может свидетельствовать лишь о незначительном тяготении сегмента ЗП к ударной позиции. При этом 22 пары двуконсонантных повторов из 34 – это соединения разноударных сегментов (**Горя востóбром** **умиленным**).

Вероятно, для ЗП важны не равноударность, но именно «перепады» в акцентуации, которые, как и вообще трансформации просодического рельефа, могут быть истолкованы как ритмически востребованные.

Напомню, что ЗП связывал с акцентуацией и подчеркивал его «ритмическую роль» Ю.Н. Тынянов, обращая при этом внимание на эквифоничные повторы, поддерживающие, но не осложняющие основной ритм:

Наиболее важно *соотношение с метром*: когда метрические членения совпадают со звуковой группировкой, повторы играют обычно роль вторичных группировок внутри метрических групп. Феррара, фурии | и зависти змия (Батюшков); Вышиб дно | и | вышел вон (Пушкин). Сюда же относится и большая значимость акцентуированных групп (Тынянов 1993, с. 95; курсив автора).

Тынянов видел различие рифмы и инструментовки в том, что первая подчеркивает его единство, а вторая усиливает его тесноту («действие первой основано на единстве ряда, а второй – на тесноте ряда» [Тынянов 1993, с. 94]). В частности, в примере «звуковой метафоры» Тынянов выделил нерифменный повтор – варьируемую односложную разноударную группу **СУ – суму – пустую – суют** – в отрывке из Пушкина, где можно заметить также другие односложные и двусложные «гибкие» (**гРА - руг; стУйу – сУйут; йутгРА – другУй**) и «жесткие» (**Уйе – Уйу – Уйу – Уйу**) созвучия:

И в **СУму** его пУ **СтУю** / **СУю** **грамоту** **другую**.

Можно думать, что, если бы Брик, придававший особое значение порядку следования элементов повтора, обращал внимание на слоговое и ритмическое строение сходозвучных отрезков, его примеры могли бы служить яркими свидетельствами двоякой (прямой и обращенной,

«жесткой» и «гибкой») сегментной и ритмической организации созвучий и, во всяком случае, стремления ЗП к сегментно-структурному, акцентному и позиционному варьированию.

1.6

В соответствии с изложенными выше наблюдениями, ЗП, как он представлен в примерах О.М. Брика, может быть определен как повторение соизмеримых по слоговой длине и коррелятивных по консонантному составу непрерывных слогообразных сегментов звуковой цепи, преимущественно замкнутых в пределах фонетического слова, варьируемых в отношении акцентуации и порядка следования компонентов, в простейшем и основном случае равных потенциальному слогу, имеющему инвариантом структуру CVC, и стремящихся к захвату начального слога в слове и наложению на корневую морфему.

2.1

Источник основного противоречия методики Брика – отсечение согласных от гласных как центров слога и вообще исключение из поля зрения ритмико-слоговой организации текста. Тем не менее все общие рассуждения его исполнены понимания единства звуковой цепи стиха как целого, и на их фоне настойчивое нежелание видеть в ЗП слоговой ряд и гласные в их отношении к согласным временами выглядит не только немотивированным, но и не вполне искренним. При прочтении его работы временами создается впечатление, что еще один шаг – и методика регистрации отвлеченных консонантных групп рухнет совершенно. Ритм, ударение, ритмико-композиционная функция ЗП в структуре стиха, интерес к звуковым прототипам вроде **тон да тононок**, органическая связь ЗП с рифмой – все эти лейтмотивы начальной и заключительной частей работы никак не укладываются в рамки отвлеченно-консонантного представления о ЗП¹¹. Особенно парадоксальным по отношению к избранной методике выделения повторов выглядит заключение статьи, которое позвольте процитировать полностью:

В заключение я считаю необходимым привести несколько общих соображений, касающихся звуковой структуры стиха.

Акустическое значение звуков слова не одинаково. Из гласных характерен ударяемый, неударяемые значительно слабей. Согласные не представляют такого резкого различия, однако выделяются начальный, а также согласный, стоящий непосредственно перед ударяемым гласным. Располагая звуки слова по их акустической значимости мы получим следующую схему:

1. Ударяемый гласный.
2. Нажимные согласные.
3. Ненажимные согласные.
4. Неударяемые гласные.

Созвучность ударяемых гласных дает ассонанс. Созвучность нажимных согласных – аллитерацию. Созвучность ненажимных согласных – звуковой повтор. (Для звукового повтора нажимность согласного безразлична). Неударяемые гласные, ввиду слабости акустической окраски, едва ли могут образовать определенные звуковые сочетания; и следует принять, что они в своей совокупности дают общий звуковой фон.

¹¹ Примечательно, что при обсуждении доклада Р.О. Якобсона «О поэтическом языке произведений Хлебникова» в МЛК в мае 1919 года О.М. Брик не соглашался «с утверждением докладчика о незначительной эвфонической роли гласных звуков в поэзии Хлебникова (и современной поэзии вообще) по сравнению с таковой же ролью согласных» (возражение, к которому присоединился также П.Г. Богатырев) (МЛК 2000, с. 92–93).

Рифма (я имею в виду полную рифму) — сложное сочетание из ассонанса, аллитерации (опорный согласный), прямого звукового повтора (полное совпадение согласных) и полного, т. е. качественного, количественного и порядкового совпадения неударяемых гласных [Брик 1919, с. 97–98].

Речь здесь идет об эстетически значимых отношениях в звуковой структуре стиха. Понятие «акустического значения» не раскрывается, однако можно предполагать, что Брик говорит о перцептивной ценности звуков в стихе, их роли в организации поэтической речи. И первыми по значимости Брик считает вовсе не согласные, а «ударяемые гласные», созвучие которых образует ассонанс. «Неударяемым» отводится последняя ступень, как создающим «общий звуковой фон»: в этом не признание их несущественности, но утверждение их специальной роли в стихе. Тем самым в качестве важнейшего измерения вводится акцентная, просодическая характеристика, а в связи с ней — противопоставление фоновых и «выдвинутых» (в терминах Тынянова) элементов. Далее согласные определяются по их отношению к гласному и, фактически, позиции в слоговой цепи: главным различием здесь оказывается «нажимность-ненажимность».

Замечание, что «для звукового повтора нажимность согласного безразлична» плохо согласуется с предложенным тут же новаторским определением рифмы (см. выше). ЗП у Брика, с одной стороны, способен частично «совпасть с рифмой, усложняя этим созвучность слов», т. е. как бы наложиться на рифменное созвучие, а с другой — выступает непосредственным слоем рифмы, входит в ее состав как канонизированного «сложного сочетания» разных типов созвучий. В таком случае, уже главное, что будет отличать ЗП, усложняющий рифму, от ЗП как слоя «правильной» рифмы — это формальные запреты для последней на перестановки, переогласовки, изменение сегментной структуры и перемещение ударений (варьирование просодического контура). Выдвигаемое для рифмы условие «прямого звукового повтора» как «полного совпадения согласных» выглядит неточностью, поскольку полное совпадение качества согласных здесь вовсе не так важно, как совпадение их порядка и расположения в отношении к гласным. ЗП в составе рифм **волны — полны, волны — челны** — это повтор, подчиненный требованию сегментно-просодического параллелизма, в отличие от обращенного, например в нестандартной, хотя и расхожей метафонической рифме **волны — безмолвны**, как и в оркестры — кресты (Вознесенский) и т. п., где ожидание прямого созвучия усиливает эффект обращенного порядка, как и в строках, предъявляемых Бриком в качестве примеров ЗП: И внемлет арфе серафима (П.); Твоя измена черная / Понятна мне, змея (Л.); И смерти дух средь нас ходил (П.) и т. п. (словообразные сегменты выделены мною — Г. В.). Ср.: А я — беспечной веры **полн** — / Пловцам я **пел**... Вдруг **лоно** **волн**... (П.); **Здесь** будет **ГОРОД** **заложен** / **Назло** надменному **соседу** / **ПриРОДОй** **здесь** нам **суждено** в **Европу** **прорубить** **окно** / **Ногою** **твЕРДОй** **стать** **при** **море** (П.); **Тумана** **белокурого** / **Волна** — **воланом** **газовым**. / **Надышано**, **накурено**, / **А главное** — **наказано**! (Цв., «Поэма конца»).

Наблюдая «простейший способ построить созвучье... — сопоставить созвучные слова, расположить их рядом», — Брик замечает, что «созвучные слова, следуя одно за другим, тем самым уже сливаются в одно созвучное целое. На этом приеме... построены строчные рифмы, большинство аллитераций, а также более сложные звуковые фигуры, как, например, известное **шипенье пенных бокалов** (П.) или **отворите мне темницу** (Л.)» (Брик 1919, с. 79). При этом Бриком выделяются непрерывные — как внутренне неизменные, так и конвертируемые — звуковые блоки, включающие гласные (в нашей транскрипции — ипЕн(-е)пЕни, темнЕтемнИ).

Обсуждая случаи, когда «звуковые повторы, располагаясь рядом со своей основой, образуют с ней слитные фигуры различных типов», Брик вновь обращает внимание на варьированность порядка элементов: «АВАВ, АВВА, АВСАВС, АВССВА, АВСВАС, АВСАВС» и т. д. (там же)

В качестве примеров «усложнения» рифмы с помощью ЗП Брик приводит исключительно такие, где сегменты ЗП имеют компактную слогаобразную форму, хотя это обстоятельство опять нигде не подчеркивается. Вот этот ряд целиком, с нашими подчеркиванием рифменного слоя и выделением сегментов, «усложняющих» рифму, и группировкой примеров в соответствии с двумя типами создаваемых повторов связей: «слово — слово» и «слово — словосочетание»¹².

- 1) **молва** — **глава**; **листья** — **высоты**; **голоса** — **раздался**; **тропой** — **порой**; **старика** — **ветерка**; **голосов** — **слов**; **золотист** — **лист**; **креста** — **сирота**; **отвага** — **ватага**; **горах** — **брегах**;
2) **ночи** — **скорбно** **очи**; **врага** — **свои** **рога**; **предай** — **ад** и **рай**; **брат** — **был** **бы** **рад**; **горлоп**ит — в **море** **лоп**ит; **между** **дубою** — **суд** **бюю**; **голубое** **око** — **глубоко**; **гор** **кусты** — **красоты**; **Ар** **сенний** **мой** — **со** **мной**; **рома** и **вина** — **времена** и проч.

Звуковое ассоциирование, в частности при растяжении слова на словосочетание или звуковом стяжении словосочетания в слове, обеспечивается двумя основными формами звукового параллелизма: прямого звукового параллелизма (эквифонией и эквиритмией, «жестким» повтором) и обращенного, повтором асимметричным (метафоническим, «гибким»). И здесь вновь несомненна значимость перестановок в пределах повторяемого слогаобразного сегмента: до тех пор пока одно слово или словосочетание вторит другому эхообразно, нерифменный ЗП сливается с рифмой и сегмент ЗП выделяется неотчетливо, в то время как перестановки подчеркивают внутреннее единство повторяемых слогаобразных сегментов, особым образом гранулируя звуковую цепь и представляя одно слово или словосочетание «оборотнем» другого. В этих случаях ЗП действует так, что, по выражению Ю. Н. Тынянова, «слова осознаются как отчленившиеся части одного целого» (Тынянов 1993, с. 97) — именно части, а не расплывчатые отзвуки, — одновременно обеспечивая «извитием» звуковой цепи крепкую ассоциацию смыслоносителей. Такова, например, строчка Н. Языкова, которую Брик не удержался привести, выйдя за очерченный им круг пушкинских и лермонтовских, — гипограмма Как **ВОЛГИ** **ВАЛ** **белоГОЛОВ**ый, где обнаруживаются односложные ряды вОл — вАл — лОв; Олг — лог(ол) и скрепа из двусложных сегментов: **вОл**ги(**вАл**) — **голОв**.

Очевидно, что в рамках проблемы ЗП Брика интересуют не эхообразные (эквифонические) повторы типа **картина** — **корзина** — **картонка**, а такие, как в приводимых им строках Лермонтова: Как он хорош. А конь — **картина**. / Да жаль, он кажется **корнет** (или в фоносиллабическом представлении: **картина** — **корнет**), — повторы метафонические (Векшин 2006, 2008). И там, где «концевой повтор может совпасть с рифмой, усложняя этим созвучность слов...» (Брик 1919, с. 94), это усложнение создается не просто выходом повторяемых сегментов за пределы канонической «территории» рифмы, но в первую очередь метатезами.

Безусловно, подобное взаимодействие прямого и обращенного повторов происходит и на тех участках стиха, где звуковые повторения и переключки формально не узаконены стихосложением. Ср. семь строк в след. за приведенными у Брика:

¹² Под словосочетанием здесь подразумевается любое контактное сцепление словоформ.

Младую голову Селим
 Вождю **скл**сняет на колени;
 Он **всю**ду следует за ним,
 ХРАнительной подобно тени;
 Никто ни ропота, ни пени
 Не слышал на его **У**стах...
 Бойся он или **У**станет,
 На **Измаила** только **взг**лянет –
 И **весе**л труд ему **У** и **СТРАХ**!
 (М.Ю. Лермонтов. Измаил-Бей)

Обратимость созвучия, к которой был так внимателен Брик, – это не только признак, отличающий ЗП от рифмы, но и повод говорить о простейших гранулах звуковой цепи стиха, внутренне изменчивых и одновременно синтагматически целостных, непрерывных. Конечно, эти гранулы – единицы собственно не дискретные, но синтезирующие в себе сегментный и суперсегментный уровни речи; это единицы не языка, но языковой (языкотворческой) способности, единицы операциональные, – не смыслоносители, но инструмент поэтического смыслопорождения (см. Векшин 2006). Такой простейшей единицей звуковой ассоциативности в структуре стиха не способен быть изолированный от слога согласный (равно как и группа согласных), но способен быть уже позиционно выделенный повторяемый гласный, а далее – одноконсонантная слогообразная связка. Наиболее же сильными и отчетливыми в своей способности к поэтической морфологизации «игроками» в звуковом пространстве стиха оказываются дву- и трехконсонантные непрерывные соединения, группирующиеся «под крышей» одного или двух соседних слогов.

В своем знаменитом примере анаграмматической загадки о кочерге Брик вовсе не пытается извлекать чистый консонантный ряд, но предлагает членение слова: вначале на три «правильных» слога (*ко – чер – га*), а при втором цитировании уже выделяет курсивом ряд *рыга* (*прыгает*), соотносимый с *кочерга*: Черный конь *прыгает* в огонь, тем самым уже несколько по-иному представляя технику включения «осколков» слова в словесный ряд – уже не как простое суммирование слогов, но как варьирование и взаимоналожение его непрерывных слоговых соединений.

Шаг, который позволял выделять различные формы звуковых повторений (аллитераций, ассонансов, рифм и т.д.) на едином основании, минимален. Он состоит в том, чтобы рассматривать всякий повтор как слоговой, при этом не требуя качественного совпадения гласных (за исключением ассонанса), но рассматривать вариативно заполняемые вокалические позиции как необходимый цемент, консолидирующий созвучные сегменты (так, как это происходит, например, в диссонансной рифме).

В самом деле: рифма не живет без гласных, без слога и просодики (и их значимых преобразований). Аллитерация, в ее органическом родстве с рифмой (как ее, в частности, представлял Е.Д. Поливанов) – также. Будучи органической частью звуковой ткани текста, ЗП не может оказаться на особом положении¹³. Важен, конечно, вопрос об истоках, причинах сосредоточения внимания рефлексирующего сознания поэтов и исследователей XX века на согласных. Но еще важнее – к чему ведет изоляция картины согласных от слогового, просодического и вокалического пространства строки.

¹³ Ср. заключение В.М. Жирмунского по поводу статьи О.М. Брика: «Действительно, чрезвычайно важное открытие звуковых повторов дает нам возможность по-новому осмыслить звуковую структуру стиха, в частности понять явление рифмы, аллитерации и др. в более широком кругу звуковых повторений» (Жирмунский 2001, с. 83).

О. Брик, вероятно, как раз впервые увидел, что звуковые повторения тесно связаны со стиховым ритмообразованием, но показал это лишь применительно к устройству строки и более сложных стиховых целых, в то время как отношение ЗП к слоговой организации речи осталось лишь имплицитным в выборке примеров. Вместе с тем идея сложных отношений «центрированных» и фоновых элементов ясно звучит в заключительном тезисе работы:

Когда мы смотрим на картину, мы видим сначала только центральные фигуры; остальное кажется нам малозначащей декорацией. Впоследствии мы убеждаемся, что вся картина в целом представляет из себя единую живописную композицию, что центральные фигуры – лишь более яркое воплощение основного художественного замысла. Так же точно, слушая стихотворную речь, мы замечаем рифмы и думаем, что ими исчерпывается благозвучие стиха. Однако анализ инструментальной строки убеждает нас, что и здесь мы имеем единую, цельную композицию, для которой существенно важны не только отдельные центральные созвучия, но и вся совокупность звукового матерьяла [Брик 1919, с. 98].

Ю.Н. Тынянов, следуя в понимании инструментальной строки за Бриком и особо подчеркивая «групповой характер» повтора и его ритмическую функцию, уже придавал особое значение «близости или тесноте повторов» и их соотношению с метром, ритмико-слоговым, просодическим устройством стиха. В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов писал:

Понятие «инструментальной строки», самый термин несколько неясен: он уже содержит предпосылку о музыкальном характере явления, дела не исчерпывающем. Затем под инструментальной строкой можно понимать общую звуковую последовательность, общую фонетическую окраску стиха. «Инструментальной строкой» же называют выделяющиеся на общем произносительном (и акустическом) фоне группы – повторы (Брик). Мне кажется единственно правомерным последний подход. Действительным ритмическим фактором являются фонетические элементы, *выдвигающиеся* на общем произносительном фоне – и в силу своей выдвинутости, способные на ритмическую роль... При такой постановке вопроса в повторе начинают играть важную роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер)... (Тынянов 1993, с. 94).

Е.Д. Поливанов в 1930 году подготовил ныне широко известную статью об «общем принципе всякой поэтической техники», где предлагал считать едва ли не всю поэтическую технику сводимой к «повтору фонетических представлений» – «слогосочетаний», 1) «абстрагированных из конкретных рядов... согласных, гласных звуков» (Поливанов 1963, с. 106); 2) не абстрагированных от них аллитераций и рифм, «канонизируемых на правах обязательного момента данной формы» (там же, с. 108; ср. Поливанов 1930; 1973) и 3) «окказиональных повторов отдельных согласных и гласных в различных позициях стиха, не канонизированных в качестве обязательного признака данной формы» (там же, с. 108). В анализе этих «сверхобязательных» звуковых повторений Поливанов, очевидно, в принципе готов был идти за методикой О. Брика, лишь указывая, что в своей классификации Брик «далеко не исчерпал всех наличных модификаций» (там же), и не объяснил, почему неканоничным повторениям позволено быть оторванными от структуры слога и просодики стиха.

А.М. Пешковский, напротив, определенно объявил область ЗП «областью промежуточной между ритмикой и фоникой», специально подчеркнув, что «не всякое повторение той или иной звуковой комбинации есть «повтор» и что хотя Брик «говорит в своей статье

об исключительно ритмической обусловленности повторов... в то же время у него нет определения ни максимального размера тех ритмических единиц, внутри которых повторенье признается за повтор, ни тех специальных условий по отношению к месту ударения в слове и месту слова в стихе, при которых повторенье является повтором» (Пешковский 2007, с. 501–502). Тут же предлагается «другая поправка, которую необходимо ввести в теорию Брика» – «это включение в систему повторов гласных звуков и притом не только по отношению к гласным же, но и в их комбинациях с согласными», поскольку у Брика «отсечение одних от других проводится... совершенно искусственно» (там же, с. 502). Показательны в этом отношении и выделяемые Пешковским (в частично фонетическом представлении) звуковые корреляты: *города – дороге, на хаду – исхудалые* и т. п.

Р.О. Якобсон в 1919 г. отмечал ЗП в бриковском понимании как «единственный из неканонизованных эвфонических приемов русской поэзии, которому оказалась посвящена удовлетворительная работа» (Якобсон 1987, с. 309). Вслед за Хлебниковым, он считал, что «представление об основном значении связывается с повторяющимися комплексами согласных, а различествующие гласные становятся как бы флексией основы, внося формальное значение либо словообразования, либо словоизменения» (там же, с. 300), но в своих разборах и тогда, и позже редко отвлекал согласные от цементирующих гласных, от ударения, например наблюдая у Хлебникова такие «звукообразные параллели», как *улица-улей, пули-пчелы, по улице – пули полет*, указывая на метатетическое усложнение современной ему рифмы (там же). В «Лингвистике и поэтике» он прямо заметил, что фраза Э. По в «Вороне» *still is sitting - still is sitting* содержит «параномастическую цепочку: /sti.../ – /sit.../ – /sti.../ – /sit.../», в которой «инвариантность... группы особенно подчеркивается варьированием ее порядка» (Якобсон 1975, с. 222), т. е. дает повод говорить об инвариантной единице текста, формируемой звуковым повтором.

В самом деле, в чем состоит фонический принцип организации стиховой речи? Единственным необходимым и достаточным условием ее служит слоговой ритм. По отношению к русскому стиху (и целому ряду других систем стихосложения) специфический признак стиховой речи можно определить как правильную в известных пределах (периодическую) смену ударяемых и неударяемых слогов. При наличии этого условия имеем дело со стихом, при отсутствии его – с прозой (в обширном смысле слова). Очень часто, под влиянием слогового ритма и на его основе, в стихе развивается сложная система построения также и других элементов речи – как фонических, так и смысловых: построение звуковых качеств (рифма, «гармония стиха» и так называемая «словесная инструментовка»), построение синтаксических и смысловых единиц. <...> Для выявления потенциальной энергии звуковых качеств в стихе требуются особые приемы, связывающие качество звука со слоговым ритмом или со словесным содержанием речи, — и не всегда эти приемы применяются... (Бернштейн 1927, с. 21–22).

И намеченная Тыняновым модификация учения о звуковом повторе в связи с принципом взаимодействия «выдвинутых» и фоновых элементов и участков стиха (1924)¹⁴, и критика Пешковского (1927), и представление С.И. Бернштейна о слоговом ритме как опоре инструментовки (1924–1927) разворачивают бриковскую теорию ЗП к идее звуковой цепи стиха как непрерывной контурно организованной последовательности с определенным слоговым и просодическим рельефом.

¹⁴ В этой связи следует привести еще одну, чрезвычайно глубокую и до сих пор мало осмысленную формулировку Ю.Н. Тынянова: «Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения (путем перераспределения вещественных и формальных частей слова) и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, заставляет смотреть на них как на своеобразную *ритмическую метафору*» (Тынянов 1993, с. 99; выделено автором).

Приведенные в статье Брика наблюдения Д. Садовникова о рифме как подсказке смысла и его примера загадки *Тон да тононок* (отгадка – «пол да потолок») парадоксальны, потому что отзвучие здесь вырабатывается именно вокалическим рядом, сегментно-слоговым и просодическим каркасом выражения, а согласные представлены как вторичные, требующие подстановки в соответствующую позицию. В этой загадке в значительной мере воспроизводится прототип речевого сознания ребенка, который примерно так же осваивает слово взрослого – легко пренебрегает начальным согласным, более чутко к согласным предупредного слога и преимущественно правильно передает ударный гласный и относительно правильно – звуковой, в первую очередь вокалический, состав заударной части (Лысенко 2004), при предпочтении слоговой стратегии усвоения речи прежде всего ориентируясь на моделирование сегментно-просодического скелета слова (ср. Винарская, Богомазов 2005). Можно сказать, что семантическое «распространение», как бы отслоение слов, их узнавание в «чужой» форме обеспечиваются здесь как раз тем, что совершенно исключается в бриковской модели ЗП.

Очевидным и бесспорным подтверждением значимости слоговой структуры для звуковой организации стиха является уже противопоставленность конечных открытых и закрытых созвучий в рифме. Учет ритмического и структурно-слогового скелета слова и стиха не размывает очертаний того явления, которое Брик назвал звуковым повтором, но только сделает более очевидными установки на позиционное варьирование повтора, асимметричное повторение, преобразование звукового ряда. В более широком плане, оно позволит исследовать роль ЗП в игре открытых и закрытых структур, порождении и обмане стиховых ожиданий, видеть в варьировании образуемых повтором звуковых «стоп» самостоятельный фактор ритмообразования.

2.2

Эта часть – некое обобщающее послесловие к работе, посвященное тому, как кажется, недоразумению, которое часто мешало исследовать фонике стиха как целое.

Если звуковой повтор, независимо от его функций, – явление речевое, то он уже постольку повтор слоговой, поскольку звуков речи не существует вне слога. Принцип слога рождает, формирует членораздельную речь, будучи и элементарным условием, и способом существования звука. Для языковой способности слог – причина, звук – следствие.

Вся просодика – от слоговых контуров до словесных и фразовых – область ритмического, периодического, т. е. область повторов и параллелизмов. Слог в речи – ее простейшее повторяемое, дающее возможность говорить, а в поэзии – сказать. Социум слишком серьезен, чтобы основать общение на непрерывном в ущерб операциям с отдельным, разрозненным, системно-номенклатурным: волну нельзя положить в карман, продать и купить. Эстетика слова непосредственно возникает из других источников – источников свободы, с особой откровенностью выражая свою природу в устройстве стиха.

Общеизвестно, что стих – это то, что развертывается периодами: всякое последующее здесь так или иначе вторит предыдущему и предвещает следующее за ним, «подражая» тому, что уже дано в слоговом и просодическом устройстве речи. М.Л. Гаспаров начинает абзац энциклопедической статьи «Стихосложение» фразой: «Основная единица соизмеримости стихов во всех языках — слог» (Гаспаров 1987а, с. 423). Но соотнесение слогов, их соизмерение, становится основой версификационных

техник не только потому, что слоговая цепь способна создавать регулярные повторения, но потому, что слог (как и создающие силлабо-тонический метр одноударные слоговые соединения) неочевиден в своих границах, синтагматически «многосмыслен», он «колеблет» слово и сам «колеблем» словом, замечательно действует как синтагматически и семантически трансформирующий («деформирующий», по Ю.Н. Тынянову) фактор.

Чтобы эквивалентность оказалась реализованной, достаточно однократного возвращения, и вовсе не обязательно (а в чем-то и вредно), чтобы данный тип возвращения охватывал весь текст. Звуковые повторы – повторы нерегулярные, эпизодические и иными быть не могут, поскольку иначе они безынициативно дублировали бы слоговое разветвление и, вместо И в суму его пустую, мы получали бы *И в суму е | и в суму е... или «дразнилку» (также и бесконечную «закличку»): *Ивсу-ивсу-ивсу-ивсу (вроде *цыпа-цыпа-цыпа-цыпа...*)¹⁵.

Это вовсе не значит, что ЗП не способен в какой-то момент поддерживать синтагматическую регулярность (преимущественно, хотя и разнообразя звуковое движение, он делает это в рифме и канонизированной аллитерации¹⁶). Но простое усиление слогового ритма, «жесткие» повторения, как мы заметили, Брик не называл звуковым повтором. Отвори́ | **те мнѐ** | **темни́** | цу, да́й | **те мнѐ**... (Л.) хорошо уже тем, что на стыке возникает «асимметричное» единство *мнете* или *нетем*, форматы слов не совпадают с форматами стоп, а звуковые «стопы» имеют ямбическую структуру, споря с хореем в метре, за счет чего в целом и создаются отмеченные Бриком «слитные фигуры». Но уже в *тени* | *храни* | *тельной* | *темницы* (П.) дает гибкий повтор, «извитие» цепи, перестановку: серединный сегмент повтора разрушает порядок первого, чтобы вернуть его в третьем, что, кажется, обеспечивает новое качество связи, бо́льшую степень слитности. В полную силу возможности ЗП раскрываются там, где ему сопутствует просодическое и сегментно-структурное варьирование, – путь, на котором ЗП выступает как перераспределитель семантических весов и синтагматических границ, выделитель и объединитель в потоке речи.

Слоговое и сегментно-просодическое строение речи становится той ареной, на которой совершаются все значимые для формы стиха образования и преобразования. Подтверждением тому, в частности, может служить прием метатонии (см. Векшин 2009): *Осип осип...*; *дураки́ и дорѣги*; Татьяна то вздохнѐт, то *ѡхнет* и т. п. – прием, выпавший из поля зрения теоретиков ЗП и паронимической аттракции потому, что сегментная и просодическая структура повтора считалась неважной. Ср. акцентный сдвиг и перестановки в рифмах у литературного студийца О. Брика – Б. Слуцкого:

Москва была не грустная / Москва была пустая / Нельзя грустить без устали. /
Все до смерти устали. / Все спали, только дворники / Неистово мелл. /
Как будто рвали корни и / Скребли из-под земли. («Современные размышления»).

Чтобы привести механизм повтора в действие, недостаточно одного субстанционального, качественного сходства разрозненных или группами повторяемых согласных: эффект варьирования, собственно ритмообразующий момент, возникает там,

¹⁵ Подобный путь обеднения стиха демонстрировал Ю.И. Левин в своем экспериментальном разборе стихотворения Г. Иванова (Левин 1998).

¹⁶ Эхообразным повторениям – эквифонии – в стихе соответствует общеязыковая, в русском языке слабо морфологизированная, способность к воспроизводству «скелетных» просодических форм уже на уровне слога, в частности порождающая редупликацию, с этой точки зрения продуктивно изучаемую «просодической морфологией» (McCarthy 1989 и др.; Yip 1999).

где взаимодействуют несколько уровней эквивалентности – соразмерности и сопоставимости. Стих нуждается в использовании относительно стабильного набора признаков того, что возвращение, хотя бы и однократное, в конкретном случае совершилось. И необходимым вопросом стиховой фоники мне представляется вопрос о мерах звуковой соотносительности, о позиционных форматах и признаках, указывающих на эти меры (как бы звуковые «стопы»), и, далее, об эффектах, возникающих на фоне их соотносительности.

Отталкиваясь от простейших форм строения речевой цепи (примерно так, как это предлагал для анализа звуковой фактуры стиха еще И. Левый – см. Левый 1972), мы имеем возможность говорить о некоторых универсально потенциальных для русской стихотворной речи условиях, обеспечивающих сопоставимость-соизмеримость участков звуковой цепи текста. Мне кажется несомненным, что в число этих условий входят:

- субстанциональное сходство звуковых элементов;
- порядок их следования;
- просодический каркас, оформляющий это следование.

Из этих «внутренних» условий повтора (состава, порядка и контура) Брик уделил пристальное внимание лишь первому, на второй указал, а третий оставил без внимания.

Из «внешних» условий, которые создаются позицией повторяемого сегмента а) в синтагме и б) в рамках выделяемых из потока речи значимых единиц, Брик специально рассмотрел лишь первое.

Аспект взаимодействия повтора со значимыми единицами речи, его нацеленность на смыслообразование – область, намеченная Бриком (в частности, в связи с взаимодействием «звуковой и образной параллелей» в устойчивых парах типа *темно – туман*, *клонить – колени* и т. п. – см. Брик 1919, с. 76–78; ср. Кожевникова 1984). Важно, что звук – не только проекция слога, но он, восходя к фонеме, также и косвенная проекция носителей смысла. Впрочем, и «устремленность» сегмента ЗП к морфеме, его морфологизирующая способность, очевидно, естественно связана с его слоговой природой, в связи с чем существен взгляд на фонемы как «всего лишь выделенные сознанием дискретные (прерывные) элементы слога, в отличие от синтагматической последовательности слогов предстающие в парадигматической системе» (Колесов 2008, с. 45) – коде культуры, который, получая известную самостоятельность от процессов порождения речи, не может быть вполне отвлечен от них. Согласно такому подходу, слог выполняет роль «объединителя», интегратора фонем, «фонетического поля происходящих в языке фонемных преобразований» (там же), которая в древнеславянском языке делала взаимозависимыми согласный и гласный, – по версии Бодуэна (1976, с. 18), развитой позднее в учениях о силлабеме (Jacobson 1929; Аванесов 1947) и группофонеме (Журавлев 2005).

Образ отдельного слога в языковом сознании возможен лишь постольку, поскольку он характеризует строение дискретных единиц-смыслоносителей, в первую очередь морфем (а в слоговых языках и вовсе срастается с морфемой). Именно благодаря тому, что морфема и, далее, слово могут осознаваться как имеющие определенное слоговое строение, возникает проблема границ слогов: слоги, будучи непределельными единицами, начинаются и обрываются вместе с началами и обрывами единиц, могущих открывать и завершать синтагму. Поэтому границы значимых единиц, в частности морфемный шов, оказывают перерезающее воздействие на восприятие слоговой цепи, обуславливают процесс ресиллабации. При этом существенно, что «территория» ресиллабации ограничена синтагмой (Князев, Ключинская 2007, с. 388), – так же

и сегменты ЗП не могут быть «перекинуты» из строки в строку (невозможен звуковой анжамбман, за исключением эпатирующих экспериментов с переносом рифменного созвучия). Располагаясь в строке, тяготея к захвату корневых морфем и начального слога в слове и одновременно будучи готовым к переносу из слова в слово, преодолению лексических границ, ЗП «упирается» в пределы строки, подчеркивая тем самым «единство и тесноту» стиха и обуславливая, как показано О. Бриком, сложные, в том числе асимметричные, композиционные отношения стиховых рядов в рамках текста. В результате текст оказывается «извит» звуковыми повторами в согласии с его стиховым членением.

Как и всякое синтагматическое единство в речи, простейший сегмент ЗП монокульминативен, в данном случае – сосредоточен вокруг единственной гласной, образуя потенциальный слог. Потенциальность этого слога существенна потому, что именно она позволяет ЗП выполнять транспозиционную функцию, «мерцать», то подстраиваясь к границам значимых и синтагматических целых, то преодолевая их. Вообще же, всякий слог, абстрагированный от смыслоносителей, выступает как потенциальное целое: слоговая цепь речи, будучи областью непрерывного, представляет собой последовательность вершин и долин, образуемых противопоставленностью слогаобразующих и неслоговых элементов (Зиндер 1979, с. 256), – цепь, на которую, в свою очередь, накладываются просодические отношения более высокого порядка. Для понимания механизмов звуковой организации стиха важно, что слог – единица недискретная¹⁷. Внутри слова, а в определенном смысле – и внутри синтагмы, особенно стиховой, мы имеем дело не с распадом последовательности на слоги, а с модуляциями слогаобразующей (сонорной) кривой. Поэтому для звуковых повторений в их слоговом измерении важны лишь отнесенность согласных к слоговым вершинам и порядок следования элементов, различных по способности к слогаобразованию.

Простейшей единицей звуковой соотносительности в стихе, таким образом, выступает варьируемый слогаобразный звуковой ряд. Его было предложено называть фоносиллабемой (далее также – ФС) (Векшин 2006, с. 104–142), чтобы, в отличие от термина силлабема, в его мотивации просматривалось указание на единство сегментного (сегментно-звукового) и суперсегментного (контурного). Объединение простых слогаобразных сегментов посредством ЗП (фоносиллабический комплекс) также, по нашим наблюдениям, обладает просодическим единством, поскольку не может быть двуударным (там же), и представляет собой акцентно варьируемую неодносложную звуковую «стопу».

Если ЗП может стать речевым событием вообще, только опираясь на простейший шаг рчеобразования – слог, то в составе высказывания ЗП может быть событием, только если он имеет отношение к ударению (ударности / безударности). Замечу, что когда мы говорим, что слово имеет ударение, мы говорим о слове как единице словаря. Реализуемая речь в основе своей – это последовательность сменяющих друг друга ударных и безударных слогов, образующих непрерывную цепь, сплошную ткань, которая держится на остриях гласных – вообще и, в первую очередь, ударных. Гласный как слогаобразующий элемент – знак того, что речь совершила минимальный шаг в ее развертывании, что цепная реакция рчеобразования породила новое звено. Появление гласного – знак простейшего события в процессе речевого предсказания

¹⁷ Идея слогораздела неприменима к стихотворной речи, она имеет чисто практическое происхождение – прежде всего, в связи с определением правил графического переноса. «Технически» она рождается как результат проецирования сегментной структуры предельных единиц – слова и морфемы – на непрерывную слоговую цепь.

(ср. Мельников 1968; Лосев 1982, с. 472), создающего речевую цепь как таковую, а появление ударного гласного – знак простейшего события в процессе предсказания смыслоносителей, в итоге создающего высказывание, потому что только ударный гласный будет способен стяжать фразовое ударение: ткань высказывания держится уже не на гласных вообще, а на остриях ударных гласных.

Элементарным отрезком звуковой соотносительности в стихе и кратчайшей фоносиллабемой способен выступать гласный в отвлечении от консонантного ряда, при том что ассоциированность гласных в стихе требует строгого постоянства их качества и внешнего, позиционного подкрепления (например, сходством слоговых структур или сплошным характером ассонирующей цепи, а также эпизодической поддержкой прилегающих согласных, как хрестоматийном случае у Лермонтова в «Бородине»:

ПостРОили РЕДУТ. / У наших ушки на макушке! / Чуть УРО... и т.д.

Далее следует одноконсонантная фоносиллабема (Одна идёт дорога в горы: од – дО(т) – до), а наиболее сильными ассоциированными звуковыми «наималами» (по выражению В. Хлебникова) стиховой синтагматики выступают дву- и трехконсонантные ФС.

Существенно, что гласный в составе ФС выступает прежде всего как кульминирующая позиция, слоговой пик, подчиняющий себе сегменты звукового повтора в пределах слогаобразного целого и качество гласного при наличии сходства согласных и / или ритмико-слогового параллелизма имеет второстепенное значение. Однако «различный состав сопутствующих гласных» (Брик 1919, с. 60) – лишь повод говорить о неперитетной значимости постоянства качества гласного, т.е. о допустимости варьирования наполнителей вокалической позиции (например: Вооруженный зреньем узких ос, / Сосущих ось земную, ось земную у Мандельштама). При этом качественное совпадение усиливает корреляцию (Сметает пыль с могильных плит) и особо важно для ударных и абсолютно начальных гласных: Урну с водой уронив...

Следует заметить, что двуконсонантное единство как сегмент ЗП может быть представлено как соединение одноконсонантных ФС, и наоборот: фоносиллабическое членение вариативно постольку, поскольку одна и та же согласная может относиться к двум потенциальным слогам, а гласный способен в одиночку составить слог. Так, последний пример можно записать как: 1) У+рну – У+рон; 2) Урн(у) – рОн; 3) Ур+ну – Ур+он; Заборы избы и дворы как: 1) заб – Изб(ы); 2) за+бО – Из+бы; Врагу царя на поруганье как 1) раг – руг; 2) ра+гУ – ру+гА и ра+гу – ор+уг; И внемлет арфе серафима как: 1) Арф(е) – раф; 2) Ар+фе – ер+аф и Ар+фе – ра+фИ¹⁸. С этой многовариантностью записи непросто смириться, поскольку привыкшее к оперированию дискретными единицами логическое сознание требует определенности и однозначности. Поэтому же и «эмичность» фоносиллабемы условна: речь идет не о единице языка, но о единице языковой способности, об относительно автономизируемых, но в принципе исчислимых простейших сегментах и форматах речевой ассоциативности¹⁹. В то же время именно возможность неоднозначного выделения делает ФС и ФК способными превращаться в «противослоги» текста, то подчеркивающие, то размывающие границы морфемного и словесного членения.

¹⁸ Внутрисловные соединения оказываются всегда сильнее межсловных; эпентеза позволяет соединять согласный «через голову» соседнего согласного с последующей гласной, но не с предыдущей. Есть и другие, по данным повтора, ограничения и предпочтения при соединении звуков в ФС, которые следует обсуждать особо.

¹⁹ Ср. определение слога В.Б. Касевичем как единицы-схемы и синтагматической единицы, главной функцией которой является функция коартикуляции (Касевич 1983, с. 102–103). Ср. также: «Для ритмизации средствами слогаделения необходимы и достаточны скорее всего границы как таковые, т.е. более или менее любые, а не определенные строгими правилами (там же, с. 104).

С тяготением ФС к поэтической морфологизации может быть связано столь заметное в примерах Брика стремление дву- и трехконсонантных сегментов ЗП составить один потенциальный слог: именно односложные морфы решительно преобладают над всеми другими в русском языке (Зубкова 2010, с. 268), а простейшим «осколком» слова (это хорошо видно в современной языковой игре, в анаграммах, в загадках, вроде Бриковой про *ко-чер-гу*) выступает одиночный потенциальный слог. Ср. у современного поэта А. Штыпеля («Улыбкою дитя»):

Пока еще с утра гадают о погоде,
пока горит на елке мандарин,
так сладки толки о голодном годе
и деревянной птички до-ре-ми...

Готовность ФС составить поэтическую псевдоморфему можно усмотреть и в другой очевидной по примерам Брика тенденции – тяготении двуконсонантной ФС к форме CVC, которая является доминирующим типом корневого алломорфа в русском языке (Шанский 1968) и «основной канонической формой индоевропейского корня» (Зубкова 2010, с. 246). «Естественный» и универсальный тип слога для языков мира – слог открытый (CV, CCV) (Шеворошкин 1969, с. 276–278; Бондарко 1977), и на этом фоне наиболее «броскими», выделяемыми в потоке стихотворной речи могут быть слоговые образования, отступающие от принципа открытого слога в сторону инвариантной и оптимально морфологичной сегментной формы – структуры восходяще-нисходящей звучности²⁰. Так что предпочтения в примерах Брика могут свидетельствовать о том, что его слух отыскивает такие строки, где сегменты ЗП ориентированы на создание альтернативной поэтической морфологии – псевдо- или антиморфологии стиха, обеспечиваемой системой «созвучий и подобозвучий», когда, по наблюдениям В.В. Виноградова, «в словесной композиции резко выделяются... особые единицы; они не совпадают с границами слов, они меньше, чем слова, и, во всяком случае, выступают в другом смысловом соотношении морфем, чем созвучные слова» (Виноградов 1980, с. 247; ср. Векшин 2008).

Замечу, что разобранный В.В. Виноградовым в связи с вопросом поэтической морфологии отрывок из В. Маяковского может служить ярким примером сознательного фоносиллабического дробления слова, со всеми присущими этому процессу преобразованиями ряда, – результат последовательного движения эксперимента поэта от строки-слова к строке-слогу (фоносиллабеме) и неодносложному консолидированному повтором сегменту (фоносиллабическому единству):

У- / лица. / Лица / у / догов / годов рез- / че. Че- / рез / железных коней / с окон БЕГУщих домов / прыгнули первые КУБЫ... («Из улицы в улицу»).

Техника фоносиллабического анализа, безусловно, не является изобретением новейшей поэзии (хотя в большей степени осознана ею), как не является она и исключительным свойством стихотворной речи (хотя функционально в большей степени мобилизована ею). Она фрагментарно свойственна и художественной прозе²¹, и многим фольклорным жанрам, и древней литературе:

²⁰ По мнению В.Б. Касевича, эта структура, решительно предпочтительная при слогаделении у взрослых, доминирует именно вследствие «интерференции слога и морфемы», прежде всего корня (Касевич 1983, с. 112).

²¹ Например, фоносиллабика знаменитого фрагмента из «Страшной мести» Гоголя, рассмотренного, в частности, в Поливанов 1963, выглядит так: *Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно...* Поливанов обращал внимание на то, что в последнем созвучии «группа из 3-х согласных повторяется уже в ином порядке» (там же, с. 99), хотя, с учетом слогового и сегментного строения, перестановки здесь имеют место везде, но в последнем случае эффект особо заметен, поскольку метатезе сопутствует сегментный и ритмический параллелизм и эквифония заударных слогов.

Тогда врани не граяхуть, / галицы помьлкашя, / сорокы не троскоташа, /
полозие полозашя / только. Дятлове / текстамь путь кь реце кажуть, /
соловьи весельми песньми светь поведають (Слово о Полку Игореве).

Ср. в Слове Даниила Заточника, где большие отрезки текста построены на варьировании ЖН- и ЗЛ-образных фоносиллабических комплексов²²:

Аз бо есмь, княже, господине, / аки трава блешена, / растяше на застепени, /
на ню же ни солнце сияет, / ни дождь идет / ... / зане огражен есмь... /
«Лепше бы ми смерть, / ниже Курское княжение»; / тако же и мужеви: /
«Лепше смерть, / ниже продолжи живот в нишети»... // Лепше есть камень долоти, /
нижели зла жена учити: / железо уваришь / а злы жены не научишь²³

Звуковой повтор заставляет читать текст по особым, поэтическим складам. Это членение возникает из уподоблений не только качественных, но и сегментно-структурных и просодических. Феномен ЗП, выявленный О.М. Бриком, будучи укоренен в недискретной природе речи, возникает на стыке непредельного и предельного, стихийно-музыкального и автономно-определенного. Объединяя, он разделяет; членя, он преодолевает раздельное. Это своеобразный способ разрывания и переразложения звуковой цепи, способ ее особого гранулирования, помогающий сделать слово, морфему и фразу в поэзии неравными самим себе. Служа перераспределителем семантических весов, он реорганизует синтаксис и усложняет поток речи. Бунтуя против мертвого в языке, он не раб эмоционально-биологической стихии, но прислушивается к языку как системе единиц и строю сознания. Это область мастерства, где культура движется навстречу природе, иногда приходя в столкновение с ней.

Литература

- Аванесов Р.И. Из истории русского вокализма. Звуки *і* и *у* // Язык и мышление. – 1947. – № 4. – С. 238–259.
Белый А. Символизм. Книга статей. – М., 1910.
Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 58–98.
Брюсов В. Звукопись Пушкина // Брюсов В. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. Переводы. Статьи. – М., 1955. – С. 480–498.
Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Сб. 3. («Временник отд. словесных искусств ГИИИ»). – Л., 1927. – С. 25–44.
Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. I. – Л., 1927. – С. 7–41.
Бернштейн С.И. Опыт анализа словесной инструментности: (Первая строфа стихотворения Тютчева «Сумерки») // Поэтика. Сб. 5. – Л., 1929. – С. 156–192.
Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. – М.: Просвещение, 1977. – 176 с.
Бондарко Л.В., Вольская Н.Б., Кузнецов В.И., Светозарова Н.Д., Скрелин П.А. Фонология речевой деятельности. – СПб., 2000.
Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.
Векшин Г.В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – С. 229–250.
Векшин Г.В. Метатония (акцентный сдвиг) в системе фоностилистических приемов текста // Лингвистика креатива: Коллект. монография. – Екатеринбург, 2009. – С. 194–215.
Винарская Е.Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии). – М., 1989.
Винарская Е.Н., Богомазов Г.М. Возрастная фонетика. – М., 2005.
Виноградов В.В. К теории литературных стилей // Виноградов В.В. Избр. труды. о языке художественной прозы. –

²² Слову / Молению Даниила Заточника будет в этой связи посвящена отдельная работа.

²³ Ср. отчасти близкое (в звуковом и лексическом отношении) построение в пословице:

Муж – как бы хлеба нажить, / а жена – как бы мужа избить,
со стыкующимся, по Брику, расположением ЗП в общей симметрично-хаотичной конструкции паремии.

М., 1980. – С. 240–249.

Гаспаров 1987а: Гаспаров М.Л. Стихосложение // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 423–425.

Гаспаров 1987б: Гаспаров М.Л. Фоника // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 470–471.

Гаспаров М.Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. – М., 1995. – С. 363–396.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 2003.

Жирмунский В.М. Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 80–94.

Журавлев В. К. Очерки по славянской компаративистике. – М., 2005.

Зиндер Л.Р. Общая фонетика. – М., 1979.

Зубкова Л.Г. Принцип знака в системе языка. – М., 2010.

Касевич В.Б. Фонологические проблемы общего и восточного языкознания. – М., 1983.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М., 1966.

Князев С.В., Ключинская О.Г., Якунина Н.В. Некоторые проблемы структуры слога в русской речи // Лингвистическая полифония: Сб. в честь юбилея проф. Р.К. Потаповой. – М., 2007. – С. 376–393.

Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф. Общая фонетика. – М., 2001.

Кожевникова Н.А. Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII – начала XX в. // Проблемы структурной лингвистики. 1982. – М., 1984. – С. 186–210.

Колесов В.В. Русская историческая фонология. – СПб., 2008.

Левин Ю.И. Г. Иванов «Хорошо, что нет Царя...» // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 273–274.

Левый И. Значение формы и формы значений // Семиотика и искусствометрия. – Л., 1972. – С. 88–107.

Лосев А.Ф. Поток сознания и язык // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 453–478.

Лысенко А.И. Формирование фонемной структуры слова в детской речи // Детская речь как предмет лингвистического исследования. – СПб., 2004. – С. 156–159.

Мельников Г.П. Сущность предикации и способы ее языкового выражения // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. – М., 1968. – С. 116–125.

МЛК 2000: О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р.О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М., 2000. – С. 90–96.

Панов М.В. О слогаделении в русском языке // Проблемы фонетики. II. – М., 1995.

Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Пешковский А.М. Лингвистика. Поэтика. Стилистика: Избр. труды. – М., 2007. – С. 480–516.

Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. – С. 99–112.

Поливанов 1930: Е.П. [Поливанов Е.Д.] Аллитерация // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Т. 1. – [М.], 1930. – Стб. 96–97.

Поливанов Е.Д. О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей» // Проблемы восточного стихосложения: Сб. статей. – М., 1973. – С. 100–107.

Потапова Р.К. Слог – базовая единица речепроизводства и речевосприятия // Златоустова Л.В., Потапова Р.К. и др. Общая и прикладная фонетика. – М., 1997.

Старобинский 1989: Жан Старобинский об анаграммах Ф. де Соссюра / Сост. Е.У. Шадрина. – Пенза, 1989.

Трубецкой Н.С. Основы фонологии / Пер. с нем. А.А. Холодовича; под. ред. С.Д. Кацнельсона; науч. подгот. 2-го изд. Л.А. Касаткина. – М., 2000.

Шанский Н.М. Очерки по русскому словообразованию. – М., 1968.

Шеворошкин В.В. Звуковые цепи в языках мира. – М., 1969.

Якобсон Р.О. О так называемой аллитерации гласных в германском стихе // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. – М.: Гнозис, 1996. – С. 125–134.

Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 272–316.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 193–230.

Якубинский 1986а: Якубинский Л.П. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 176–182.

Якубинский 1986б: Якубинский Л.П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 194–196.

Anderson, J. Syllabic or Non-syllabic Phonology? // J.L. – Vol. 5. No. 1 (Apr., 1969). – Pp. 136–142.

Jakobson, R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves // Jakobson R. Selected writings. Vol. 1: Phonological Studies. – Berlin; New York, 2002. – Pp. 7–116.

McCarthy, J. Linear Order in Phonological Representation // Linguistic Inquiry, Vol. 20, No. 1 (Winter, 1989). – Pp. 71–99.

Starobinski, J. Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. – Gallimard, 1971.

Yip, M. Reduplication as alliteration and rhyme // Glot International. – Vol. 4, N 8. – 1999. – Pp. 1–7.

Ф. Н. Двинятин

(Санкт-Петербург, СПбГУ)

ОМОСИЛЛАБИЧЕСКИЕ СЕРИИ В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В не обделенной вниманием цитирующих строке Цветаевой (1915):

Между любовью и любовью распят

Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век —

сопоставлены пять имен существительных, имеющих общий компонент значения («период времени») и сходную звуковую структуру, причем звуковая близость основана не на немногочисленных материальных повторах, т. е. повторах отдельных звуков (в изучении которых основополагающую роль сыграла статья О.М. Брика (Брик 1919), а на полном тождестве слоговой структуры. Все пять сопоставляемых слов односложны, и все имеют структуру CVC: *миг – час – ден' – год – век*. Эффект поддержан повторением при каждом из пяти существительных притяжательного местоимения *мой*, имеющего ту же слоговую структуру, в результате чего возникает сплошная серия из десяти словоформ структуры CVC (так что гласный оказывается между двух согласных, ср. в предыдущей строке: *между любовью и любовью*).

Четыре из пяти элементов цветавской «парадигмы» уже были объединены в одном контексте более чем столетием раньше, хотя и не столь обнаженно, в строках Радищева:

Летит, мой друг, крылатый **век**,

В бездонну вечность всё валится,

Уж **день** сей, **час** и **миг** протек...

Под омосиллабическими сериями предлагается понимать подобные звуковые (и в большинстве случаев звуко-смысловые) стечения в одном контексте слов идентичной слоговой структуры (задаваемой количеством и расположением гласных и согласных звуков, иногда с некоторыми дополнительными ограничениями). Возможная роль омосиллабического принципа в звуковой поэтике отдельных текстов была описана на примере поэзии Державина (Двинятин 2001).

Кроме указания на само существование омосиллабических серий и общей характеристики их строения, необходимо оговорить ряд специальных особенностей описываемого явления:

а) материал для некоторых особо частых омосиллабических сопоставлений звуко-смыслового типа подсказывается самим языком и речевой практикой, такие серии проходят через обработку фразеологической и паремиологической традицией: *день – ночь, рука – нога, рыба – мясо, лес – луг, мрак – свет, тут – там, стыд – срам, одеть – обуть* и т. д. В этом отношении они совершенно подобны устойчивым паронимическим (парономастическим) сближениям, таким, как отмеченные Р.О. Якобсоном *пить – петь* или *сокол – высоко* (Якобсон 1987, с. 35–36). Спорадическое появление в текстах традиционных омосиллабов еще не свидетельствует о приверженности поэта к омосиллабическому принципу (как и разного рода «случайные» созвучия), но и сам

традиционный характер омосиллабического сопоставления – не повод для его отвода; диалектика языка и идиолекта должна приниматься во внимание здесь, как и в прочих случаях;

б) во многих контекстах (и об этом пойдет речь в дальнейшем) собственно омосиллабический принцип звукового сопоставления поддержан отдельными материальными соответствиями. Было бы в принципе неправильно описывать омосиллабический принцип формулой «слоговая структура идентична, а звуки разные»; правильно: «слоговая структура идентична, а звуки любые», в том числе и совпадающие. Следует заметить, что для парониматического и анаграмматического сближения слоговая структура в принципе иррелевантна, так что сопоставления типа *боги наги* (Хармс) комбинируют «обычный», материальный звуковой повтор (совпадение конечного –ги) и повтор структурного, омосиллабического типа (структура CVCV);

в) в случае многосложных слов, как следует и из предыдущего примера, имеет значение также акцентологический критерий: «сильный» случай омосиллабического сопоставления, по-видимому, предполагает и идентичное ударение в словах, составляющих серию;

г) для омосиллабической серии как чисто звуковой стратегии в принципе безразлично семантическое сближение сопоставляемых слов, однако неслучайна и значительная доля именно звуко-смысловых серий, что соответствует общему принципу актуализации в поэтическом тексте билатеральной структуры языкового знака;

д) «сильный» случай омосиллабической серии (и, вообще говоря, единственный, который бы стоило рассматривать при строгом подходе) подразумевает слоговое подобие данных словоформ в данном контексте; однако, поскольку языковое и поэтическое сознание направлено не только на словоформы, но и на лексемы, реализациями которых являются словоформы, на периферии явления могут быть отмечены случаи сопоставления в контексте не-омосиллабических словоформ лексем с омосиллабическими основами: так, в синтагме *розовой крови связь* (Мандельштам) словоформы *крови* и *связь* не подобносложны, но их основы и исходные формы обладают большим сходством: *кровь* – *связь*, ср. в следующей строке *травы сухорукий звон*, так что *связь* и *звон* оказываются сильным омосиллабическим сближением, *крови* и *травы* – ослабленным, благодаря акцентологическому расхождению, все четыре формы связаны через структуру основы CCVC, и во всех четырех близость подчеркнута общим –в- (ср. в строке параллельного стихотворения *этих сухоньких трав звон*);

е) подобносложные слова – частный случай равносложных слов, и омосиллабическое сопоставление – частный случай сопоставления слов по количеству слогов (и, почти всегда, по месту ударения): пары типа *день* – *ночь* находят ослабленное подобие в таких сопоставлениях, как *утро* – *вечер*, *зима* – *весна*, *светлый* – *темный*, *купить* – *продать* и многих других, каковые, разумеется, тоже могут специфическим образом обыгрываться в поэтической традиции;

ж) омосиллабы тяготеют к эквивалентным позициям; это необязательное условие, но встречается подобное положение вещей достаточно часто. В этой эквивалентности можно различить две стороны: стиховую и синтаксическую, причем синтаксическая эквивалентность реализуется прежде всего в составе синтаксического параллелизма. Параллелизм не предполагает полного тождества членов, буквального повтора; но в некоем пределе своего развития он становится буквальным повтором, и потому одна из тенденций в варьировании параллелизма и есть стремление к буквальному повтору, то есть к возможно более полному совпадению характеристик первого и по-

следующего (-щих) членов, одной из форм чего можно признать звуковое, и в первую очередь структурное, т. е. омосиллабическое упорядочение слов в эквивалентных позициях.

Поскольку результаты наблюдений над текстами Державина изложены в опубликованной работе, здесь имеет смысл ограничиться краткими выборочными примерами (с целью обозначения исторической перспективы):

а) *Что жрет и мраз и зной жестокий / Поля, леса; а там в глубоки / Моря обломки гор валит / и рыб в жилищах их теснит*; здесь сочетаются, по крайней мере, три ряда: 1) «атмосферные» слова *мраз* и *зной*: односложные словоформы, расположение гласных и согласных CCVC; 2) «ландшафтные» слова *поля*, *леса* и *моря*: двусложные словоформы, ударение на втором слоге, расположение гласных и согласных CVCV, второй ударный гласный *а*; 3) обозначения дополнительных объектов воздействия, *гор* и *рыб*: односложные словоформы, расположение гласных и согласных CVC (кроме того, *жрет* тяготеет к *мраз* и *зной*, *жестокий* параллельно *глубоки*, а *глубоки*, в свою очередь, по слоговой структуре и по звуковым переключкам соотносится с *обломки*, далее, форма *обломки*, связанная с *гор*, параллельна форме *жилищах*, связанной с *рыб*, наконец, налицо явное притяжение рифмующихся глаголов *теснит* и *валит* – все слова этого четверостишия вовлечены в сложную и изысканную игру звуко-смысловых соответствий, но доминируют параллели по слоговой структуре);

б) *Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает, / Зовет меня, зовет твой стон...* – сопоставляемые, в том числе по значению, «акустические» слова *звон*, *глас* и *стон* являются омосиллабами (по схеме CCVC);

в) *Ахейн спасть, агарян стерть* – оба члена параллелизма организованы как [a(CVC')an c(CVC)ɹ];

г) в *Европе грады брал, тряс троны* – хиастический параллелизм (*грады брал* – *тряс троны*), значительное совпадение слоговых структур основ: *град* – *брал* – *тряс* – *трон* по модели CCVC, причем второй согласный – всегда *р*;

д) в «знаменитых» строчках *Где стол был яств, там гроб стоит* и *Я царь – я раб – я червь – я бог* обнаженные контрастные сопоставления в немалой степени поддерживаются омосиллабизмом (при совпадении гласного) пары *стол* – *гроб* и эквасиллабизмом тетрады *царь* – *раб* – *червь* – *бог* при омосиллабизме трех из четырех членов (CVC).

Следует еще раз подчеркнуть, что пласт выявленных у Державина обращений к эквасиллабизму и моносиллабизму существенно более объемен, чем можно было бы предположить из приведенных здесь примеров.

Творчество Державина на данном этапе наблюдений уместно рассматривать как кульминацию первого периода влияния омосиллабического принципа в русской поэтической традиции. Сам этот первый период предположительно охватывает время от Ломоносова до поэтов пушкинского поколения. По крайней мере, к Ломоносову восходит ряд звуко-смысловых соположений, уже обсуждавшихся выше. Так, «временной» ряд, с наблюдений над которым начались эти заметки, представлен уже и у Ломоносова, хотя и не пятичленной парадигмой, как у Цветаевой, или четырехчленной, как у Радищева, а «всего лишь» трехчленной: *Блажен тот год, тот день и час* (1742; *год* – *день* – *час* при дважды повторенном *тот*). Уже в Хотинской оде (1739) на фоне многочисленных других односложных омосиллабов (чему способствует тенденция к полноударности ямба и, следовательно, к особой роли односложных слов), включая такие сопоставления, как *стан* и *стыд*, *луч* – *день* – *бой* – *тень* – *дух* в четырех соседних строках и многие другие, находится и строка с «ландшафтным» сопоставлением *Шумит с ручьями бор и дол* (ср. в этой же оде в соседних строках

луг – лесом), что найдет продолжение и развитие в строке Державина *Разрушится сей дом, засохнет бор и сад*. Ср. другие «ландшафтно-омосиллабические» строки Ломоносова:

В поля, в леса, во град, **в моря** (1746);
Поля, леса, берега и воды (1757);
В моря, в леса, в земное недро (1757);
 Гласят **моря, леса** и реки (1761);
Поля, леса, берега живит (1762) –

и т. д.

«Соперником» Ломоносова в разработке этого ряда может считаться Сумароков: *Леса, поля, луга сияньем освещались* («Дамон», 1759), ср. повторение тех же трех элементов *леса – поля – луга* (в измененном порядке) в «Вольности» Радищева (1781–1783) *плодит луга, поля, леса* и в «Оде на рабство» Капниста (1783) *поля, леса, луга пустеют* (последние примеры свидетельствуют о стабилизации особой омосиллабической топики и формульности).

Еще одна строка Ломоносова – *Сарматов и саксонов пленных* – стоит у самого начала разработки омосиллабического ряда CVCCVC-этнонимов. Продолжение его можно найти, например, в «Певце в Кремле» Жуковского:

Калмык, башкир, черкес и финн
 К знаменам побежали –

к чему, очень вероятно, восходит (через *финна* и *калмыка*) пушкинское

И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
 Тунгуз, и друг степей **калмык**.

По той же структурной модели CVCCVC (с ударением на втором гласном) построены у Пушкина имена всех четырех соперников в «Руслане и Людмиле»: *Руслан, Рогдай, Фарлаф, Ратмир*, а также основа имени *Людмила*. Возможно, ономастическая пара *Онегин – Ленский* возникла не без влияния связки *лень и нега*, в определенных позициях становящейся моносиллабической, ср. у Державина *Средь лени, неги и отрад*. В более очевидном случае омосиллабический принцип сотрудничает с принципом материального тождества: в паре *Шванвич → Швабрин* тождеству начального *Шва-* отвечает омосиллабичность *–нвич* и *–брин*. В дальнейшем «беллетризация» имени также может сопровождаться омосиллабической его перекодировкой: *Булгаков → Максудов* (CVCCVCов с ударением на втором слоге). В творчестве Пушкина омосиллабическому принципу в целом принадлежит подчиненная роль, хотя в некоторых текстах он становится заметен: во вступлении к «Руслану и Людмиле» (написанном после самой поэмы) *дуб – цепь – кот; лес и дол; королевич мимоходом; через леса, через моря; там – был – мед – пил*.

Г. В. Векшиным – в контексте исследования им различных типов и параметров звукового повтора – отмечена «полная структурно-слоговая и просодическая аналогия» между словами *колокольчики* и *барабанчики*, поддержанная соответствием *гремят – глядят*, в одном из пушкинских отрывков (Векшин 2008, с. 230).

Один из самых впечатляющих примеров омосиллабической техники у поэтов пушкинского поколения – строфа из «Недоноска» Баратынского, в которой

CCVC-омосиллабы, обозначающие акустическую реальность (преимущественно голосовые проявления человека), встречаются четырежды:

Смутно слышу я порой
Клич враждующих народов,
 Поселян беспечных вой
 Под грозой их переходов,
Гром войны и **крик** страстей,
Плач недужного младенца...
 Слезы льются из очей:
 Жаль земного поселенца!

Кстати говоря, именно акустический тематический ряд односложных эква- и омосиллабов представлен у Державина особенно полно и подробно.

Вторая кульминация омосиллабического принципа в русской поэтической традиции пришлась на эпоху авангарда. Основной спецификой этого периода следует признать вхождение структурного (омосиллабического) звукового повтора в состав конфигураций с материальным звуковым повтором: именно такие единые материально-структурные повторы оказываются в положении «сильных» случаев, а собственно омосиллабике принадлежит периферия (но во многих случаях примечательная). Сочетание точного омосиллабического тождества и преобладающего материального соответствия, при минимальном материальном варьировании, характеризует два выделенных В. П. Григорьевым типа паронимической аттракции – вокалический и консонантный (Григорьев 1975, с. 147 и сл.). Классические хлебниковские примеры (из «Учителя и ученика», 1912): *бобр – бобр, бег – бог, лес – лыс, бык – бок, вал – вол, вес – высь, иду – еду* и другие, созданные по их подобию – это не только материальное подобие всех элементов кроме одного варьируемого, но еще и точное омосиллабическое соответствие. Точно то же можно сказать и о случаях типа *богатыри → могатыри* или *девы-мевы, руки-муки, косы-мосы* (но не *очи-мочи*): минимальное материальное варьирование, структурное (омосиллабическое) точное соответствие. Метатетический тип паронимии, как и добавленные впоследствии эпентетический и аугментивный, с омосиллабическим принципом не соприкасаются.

Омосиллабический принцип можно обнаружить у Хлебникова и в самых «деконвенционализированных» фрагментах его поэтико-языковой системы. Так, в репликах 2-й плоскости «Зангези» («Боги») – *Редэ́диди дидиди́! Пíри-пéпи, па-па-пíи! Мазачíчи-чиморó! Пíце ца́пе сэ сэ сэ! Сйци лй́ци ци-ци-цй́! Цици́лицы цици́ци! Кука́ри́ки кики́кү. Ричи чй́чи ци-ци-цй́. Мýри-гýри рикоко́!* (1, 2 – Эрот; 3 – ответ богов; 4, 5 – Велес; 6–8 – вторая реплика Эрота; 9 – Юнона; расстановка диакритики как в сетевой публикации (Хлебников); ср. обозначение ударений курсивом в (Хлебников 1986, с. 474–475). Все они подчиняются правилам: семь слогов типа CV, ритмика, соответствующая правилам русского силлаботонического Х4м. Возможно, сюда же относится и *Кéзи, нéзи, дзигага́!* (если *дз* – моноконсонантная аффриката); некоторые другие реплики выдерживают ту же ритмическую структуру, но отклоняются от чистой омосиллабики. Преобладание в Х4-стихах пьесы «Боги», родственной 2-й плоскости, слогов типа CV отмечено М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 1995, с. 253), но омосиллабизм реплик не констатирован.

В «Нашем марше» Маяковского (1918) есть шесть эквивалентных контекстов, в которых можно реконструировать «диахроническое» движение от вокалической

паронимии в духе Хлебникова к омосиллабическим сопоставлениям (или, говоря более осторожно, увидеть сочетание этих двух принципов). Если *бог бег, пей – пой и бей бой* восходят к Хлебникову безоговорочно, то *бык пег, ляг – луг и дай дуг*, а более всего сам этот 12-членный ряд в эквивалентных позициях текста (в соседстве *наш: наш бог бег* и другие подобные) нельзя, кажется, характеризовать иначе, чем торжество омосиллабического принципа. Стоит добавить, что выделенность односложных омосиллабов поддерживается стиховыми характеристиками текста, стечением в конце обсуждаемых строк сильных мест стиха.

Ссылку на омосиллабический характер последовательности *дыр бул щыл* (тройное CVC) можно прибавить к опытам анализа известного стихотворения Крученых; то же верно для строк *вы со бу* (тройное CV) и *убещур* (в этом ее варианте; тройное VC).

Средоточием омосиллабической техники в «Сестре моей жизни» Пастернака представляется «Конец»:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?
 Лучше вечно **спать, спать, спать, спать**
 И не видеть **снов**.
 Снова – улица. Снова – полог тюлевый,
 Снова, что ни **ночь – степь, стог, стон**
 И теперь и впредь.
 Листьям в августе, с астмой в каждом атоме,
 Снится **Тишь** и **темь**. Вдруг **бег** пса
 Пробуждает **сад**.
 Ждет – улягутся. Вдруг – гигант из затеми,
 И другой. Шаги. «Тут есть болт».
 Свист и **зов**: тубо!

С первой строфы начинается накопление ряда CCVC; *спать, снов, степь, стог, стон* (все с начальным с-), далее *шлях, прель, дверь, снов*. Со второй строфы появляется и ряд CVC: *ночь, тишь, темь, бег, сад, тут, зов*, далее *тын, жить, лед, нив*. Как и в случае «Нашего марша» Маяковского, роль односложных омосиллабов подчеркнута стиховой структурой, со скоплением трех сильных мест в конце строфы (ср. стиховедческий анализ: Левин 1998, с. 171–173).

Эти звуко-смысловые ряды отзываются и в других стихотворениях сборника (ср. прежде всего «Степь»), а омосиллабические сближения могут быть зафиксированы и за пределами «Конца»: *тюль и ток, шалый шепот и паров порыв* в «Заместительнице» и др.

В двойчатке Мандельштама о сеновале отмечена связь со стихотворениями «Сестры моей жизни» (Тарановский 2000, с. 63–65, 75; Иванов 2006, с. 233–236, и др.), и эти наблюдения можно отчасти поддержать указаниями на омосиллабическую лексику (причем опять-таки сама метрика этих стихотворений, пограничная между дольником и логаядами, с тенденцией к ударности двух последних слогов строки, способствует нагнетанию, особенно в последних слогах строк, односложных слов). В стихотворениях отмечаются CVC-ряды *вор – ночь – век – сон* и *рой – семь – пять – темь – воз – сон* (при *мира* и *рядов*) и CCVC-ряды *князь – стог – тмин – трав – связь – звон* (при *крови*) – все восходящие к раннему этапу работы над текстами. В написанных приблизительно в это же время «Люблю под сводами седых

тишины...» и «Концерте на вокзале» тоже есть черты омосиллабической поэтики: в первом по два (и только по два) слова мужского рода с односложной основой в каждой строфе (*свод-ами, чин; шаг, мрак; дым, снег; Петр-а, свет-а; дух, след; раб, страх*), а во втором 8 случаев CVC-слов мужского рода в им./в. п. ед. ч.: *Бог, шар, пир, сон, лес, пар* и дважды *мир*, сюда же *раз, роз, тень*, и другие односложные слова: *парк, крик, строй, твердь, слит*.

В поэзии Цветаевой, и прежде всего в текстах приблизительно 1925–1928 гг., особенно же – достаточно пространных (поэмах), по-видимому, наибольшее распространение имеет описанный выше тип звукового повтора, основанный на комбинации точного структурного и частичного материального повторов (о слоговом принципе в поэзии Цветаевой – в ином, чем здесь, смысле – см. Зубова 1999, с. 35 и след.). Это можно описать даже как доминирующий тип звуковой и звуко-смысловой организации указанных текстов Цветаевой, при этом рассматривая ряд сопредельных явлений как случаи «неполной реализации» указанного принципа. Сильная реализация должна удовлетворять следующим условиям: а) в связку вовлечены два слова и более; б) в эквивалентных позициях; в) с идентичным количеством и расположением гласных и согласных, а также с идентичным местом ударения; г) с повторами звуков, занимающих в словах идентичное положение [при *п* букв./звуков в слове – от 1 до *п* – 1 повторов]; д) с семантической переключкой между словами. Первый параметр – базовый, а четыре последующих могут нарушаться, при этом может теряться либо структурная четкость (б), либо смысловая нагруженность ряда (д), и либо полностью игнорироваться (в), либо, напротив, полностью торжествовать (г) омосиллабический аспект сопоставления.

Такие сопоставления могут организовывать у Цветаевой значительные фрагменты текста и, соответственно, формировать ответственные участки семантики. Таков в «Поэме воздуха» омосиллабический, с участием буквальных повторов, ряд характеристик воздуха: *легок – ливок – вејек – редок – резок – цедок – гудок* (CVCок с рядом более глубоких повторов). Звуковой повтор подобного типа может быть достаточно дистантным (с поправкой на двойное *н* таково соотношение *Отстрада-но./В каменном мешке./Легкого! и Отстрада-но./В газовом мешке./Воздуха.*), хотя преобладают, конечно, связки в тесных контекстах. Для осязаемости дистантной связки, по-видимому, необходимо введение каких-то дополнительных параметров, как, например, в приведенном примере – идентичность синтаксической структуры предложения, буквальные лексические повторы, эквивалентность стиховых характеристик, явная тематическая переключка. Синтагма берет на себя роль относительно неизменного контекста, в рамках которого подчеркивается симметричное звуковое варьирование отдельных слов. Можно сделать предположение: спустившись уровнем ниже, удастся обнаружить, как роль относительно неизменного контекста берет на себя морфемная структура слова, в контексте которой подчеркивается симметричное звуковое варьирование морфем. И действительно: например, в «Крысолове» так устроен ряд *главглад – главкрыс – главкруп – главглад – главблуд*, окказиональные аббревиации с первым общим элементом *глав-* и варьируемой частью CCVC (причем *глав-* – тоже CCVC), или *окојом – окодер – окорыв – околом* (окоCVC), а в 15-членном *пере-*списке конкурируют *пере-CVC* (*перемен* [Gen. Pl.] – *перелив* – *пересып* – *перепев* – *перекоп* – *перещуп*) и *пере-CVCC* (*перејезд* – *перекорм* – *пересест* – *перещелк* – *переверт* – *передерг*) подписки, при участии более короткого *пере-CCVC* (*переступ* – *перестой* – *переплюн*), причем все

эти ряды акцентологически однородны. В известном стихотворении «Расстояние – версты, мили...» воздействие акцентологического параметра существенно заметней: раздробленному в омосиллабическом аспекте ряду пропарокситонов (3 типа на 4 формы) отвечает гораздо более спаянный ряд парокситонов (структурное подобие *рассадили – распаляли – рассорили – расселили – растеряли – рассовали* при единственном выбивающемся *расслоили*).

В «Крысолове» выявляется более 150 омосиллабических сопоставлений – подавляющее большинство в пределах одного контекста, явное большинство двучленных, также в большинстве случаев структурное подобие подкреплено материальными звуковыми повторами. При этом совершенно не учитываются омосиллабы в позиции рифмы, а с их подключением это число значительно возросло бы (но привлекаются ряды, объединяющие рифмующийся и не-рифмующийся омосиллаб). Случаев пар, различающихся одним элементом, очень немного: *древу – чреву, сложенное – сложенное, мнится – снится*, между тем как раз в позиции рифмы таких рядов множество. Гораздо щедрее представлены омосиллабические связи, не подкрепленные материальными повторами (в эквивалентных позициях): *руки – ноги, тени – воры, косы – реки, грех – стыд, скок – шпиц, чин – гиль* (и рядом рифмующиеся *чушь – куш*), *бес – жид, сын – зять и муж – зять, трюм – грот, скороход – бредовар, журавлей – каторжан, рус – сед, синь – бел, перец – сахар, день – год и час – год – день, цвет – крик*, 4-членный ряд *крив – хром – лжец – трус, звук – жрец, топь – гать, мак – жож* (контекстная семантическая эквивалентность: *Щеки – мак, / Брови – ёж*), *великаны – лилипуты, душ – цен – чар (Gen.Pl.), шуб – дынь, лет – мод, таз – суп, тамтам – шербет, лани – кони – розы, ленты – числа, ниша – ложи* – 31 ряд, не менее 1 / 5 всех выявленных случаев (14 трехэлементных, 12 четырехэлементных, 2 пятиэлементных, 1 шестиэлементный и 3 восьмиэлементных). В указанное число практически не могут быть включены однородные грамматические формы, если в их состав входят идентичные ненулевые морфемы (это в огромном большинстве случаев приводит и к буквальным звуковым повторам), поэтому необходимо оценить и объем таких случаев, где омосиллабическому варьированию без поддержки материальных повторов подвергается только основа или корень: *добрых – полных, замкн – ковра, тетки – бабки, редкости – хитрости, плыл – мчал, спят – пьют, сбудется – близится, никто – нигде, ясно – точно, бдите – мрите, сдан – сбит – снят, ноги сами, жажды – мести, заводит – загубит, радость – тяжесть, перелюбишь – переборешь, ледяное – голубое, мен'ше – бол'ше – тяжче – легче, не считая вышеприведенных рядов на глав-, пере- и око-.*

Однако, хотя «строгие омосиллабические» реализации покрывают не менее трети случаев, преобладают все-таки омосиллабические структуры, поддерживаемые материальными повторами. Их ряды могут быть весьма пространными, а использование – безусловно осмысленным и чрезвычайно подчеркнутым:

Наша **соль** – **пыль** от **пуль**!

Наша **быль** – **рваный куль**! –

пятикратное CVл', при том что четыре предшествующие строки были *Пыль // Мель. // Моль. // Нуль*. Представление о роли этого пласта в «Крысолове» может дать подборка более или менее явных случаев: *плотные – прочные, пес – кот, Каспар – пастор, стоги – стены, жирна – верна, запахи – шепоты, саго – сала –*

мыла, крысы – крупы, бос – бит, чернь – терн, золотом – пологом, пальмы – перлы, съест – сдаст, любит – ловит, грызть – красть, слойки – смальцы, пыжсья – выжсья – ширсья, рынка – кирки, дрозд – свист, смех – свет, гения – демона, пальма – мельня, кондор – коршун, лужица – жижица, коралл – берилл, Цезарем – поваром, вкось – в бок, кипяток – топотёж, шустр – быстр, крюк – звук, ком – боб, прок – всяк, пень – тын, зубоскала – лоботряса, квинт – кварт, крысодава – крысолова, палочку – чуточку – капельку, затрат – нефрит – похвал, тих – лях – лев, смех – гнев, мот – гол, мир был мал, Цезарь – немец, доли – горы, сало – мыло, ливень – щепень, сойки – зайки, мошкара – пескари, сурок – бобёр, куклы – ружья – ловля – кегли, сладости – пряности, звоном – звуком, пули – бусы, свах – всех, звуки – знаки, разруха – разлука, слуха – звука, тюрем – боен, перлы – ловля, расовой – Гусовой, розни – казни, болезней – бо́язней, мел – вал – гул, следуй – слушай, слаще – глуше. Большинство таких переключек, составляя подобный список, приходится механически изымать из контекста, в котором они другими типами отношений (собственно звуковыми повторами, синонимическими рядами и семантическими полями, стиховыми и композиционными эквивалентностями и т. д.) соединены со значительно большим количеством элементов контекста. Ср., например:

Обывателю ты – что **чуб**

Бульбе и **Будде** – **пуп**.

С пуговицею – все право **в прах**,

В грязь.

Или весь фрагмент *Шел или спал...*, с его рядами *шел – рус – сед – наш – тот – час – год – даль – пыль – тень – синь, спал – штиль – свет – плыл – мчал и дали – јели – горы – гулы*. В парных омосиллабических сопоставлениях «Крысолова», поддерживаемых материальными повторами (позиция вне рифмы), из 320 звуков повторяется в эквивалентных позициях 160 – ровно половина. Из них около половины – повторы в составе идентичных аффиксов, а другая приходится на звуковой параллелизм корней. Пара *крохотку – крапинку* предстает идеальной моделью: в словах по 8 звуков, изосиллабика, повторяются 4: *крVCVCку*, причем два последних – аффиксальные, а два первых – корневые эквивалентности. Необходимо учитывать также, что считались только материальные повторы в эквивалентных позициях, с учетом других звуковых повторов спаянность цветаевского текста предстает существенно большей. Наконец, еще несколько десятков омосиллабических повторов в «Крысолове» объединяют нерифмующиеся слова со словами в рифменной позиции. Здесь они не рассматриваются.

В заключение – еще два частных наблюдения. Как уже приходилось писать, в ономастике Набокова можно констатировать особое пристрастие к односложным четырехэлементным именам, в которых две центральные позиции заняты (в любом порядке) гласным и плавным *р / л*, типа *Берг, Корф, Вальс, Шрам* и др. Интертекстуальная и / или биографическая мотивация подобных имен может быть совершенно различной, а структурный принцип неизменен.

Наконец, омосиллабичны и 4 элемента («диффузные выкрики») Марра, современника футуризма: *SAL, BER, JON, RO* – что может соотноситься с ограничениями, накладываемыми на структуру корня и слога вообще в некоторых языках и языковых семьях (важная, но частная периферия темы поэтического омосиллабизма).

Литература

- Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Вып. 3. – Пг., 1919. – С. 51–91.
- Векшин Г.В. Метафония в звуковом повторе // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – С. 229–250.
- Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М., 1995.
- Григорьев В.П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX века // Сборник докладов и сообщений Лингвистического общества. V. – Калинин, 1975. – С. 131–164.
- Двинятин Ф.Н. Из наблюдений над фоносемантикой Державина // Русский язык конца XVII – начала XIX века. Сборник статей. 2. – СПб., 2001. – С. 109–130.
- Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой. – СПб., 1999.
- Иванов Вяч.Вс. Параллели к «Сеновалу» Мандельштама // Язык. Стих. Поэзия: Памяти М.Л. Гаспарова. – М., 2006. – С. 233–242.
- Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998.
- Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М., 2000.
- Хлебников В. Творения. – М., 1986.
- Хлебников В. [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотека – URL: http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/03svrpov/321_2/htm.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.

Е. Н. Винарская

(Москва)

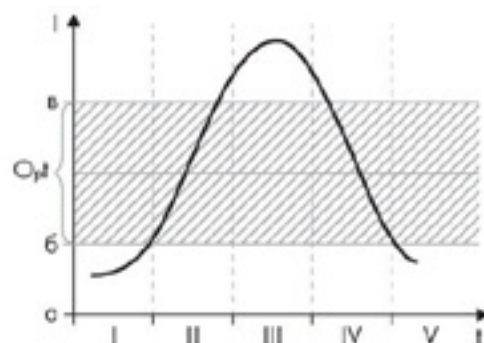
ВРОЖДЕННЫЕ ПРОСОДИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА И ПРИОБРЕТЕННЫЕ РЕЧЕВЫЕ ПРОСОДЕМЫ

Коммуникативно-познавательное поведение ребенка раннего возраста носит **эмоциональный** характер. В период младенчества ребенок выражает свои эмоциональные состояния врожденными синкретичными эмоционально-выразительными комплексами, в число компонентов которых входят вегетативные реакции, колебания мышечного тонуса и разнообразные **двигательные реакции** (мимические, пантомимические, взорные, жестикуляторные, интонационные). Под влиянием культурных эмоционально-выразительных привычек взрослых, матери в первую очередь, такие универсальные паралингвистические эмоционально-выразительные комплексы ребенка приобретают в преддошкольном возрасте дифференцированный знаковый характер. Их вегетативные компоненты более или менее затормаживаются, затормаживаются также, в зависимости от культуры общества, то преимущественно мимические, то преимущественно жестикуляторные компоненты. Разные **просодические компоненты интонационных эмоционально-выразительных комплексов** (тембровые, звучностные, ритмические, мелодические, громкостные) приобретают под влиянием речи взрослых знаковые эмоционально-выразительные значения и становятся *просодемами*, которые выражают чувства и волеизъявления личности.

Психологи (Леонтьев 1965 и др.) подчеркивают двойственность – субъективную и объективную – эмоций человека (эмоциональных состояний, чувств и волеизъявлений), мы же подчеркнем **двойственность их просодической структуры: эмоционально-выразительную зонную и содержательную полезно-признаковую знаковую**. Просодические средства врожденных эмоциональных состояний и просодемы в составе чувств и волеизъявлений служат, с одной стороны, эмоциональному общению и эмоциональному познанию действительности. С другой стороны, на их «плечах» происходит дальнейшее развитие фонетических средств речи. Остановимся на этой **просодической двойственности интонаций человека** отдельно.

Врожденные эмоциональные состояния биологических организмов являются субъективными психическими компонентами их **биоритмов**, воспроизводящих колебательную структуру объективных энергетических «ритмов Вселенной» (Винарская 1989, 2003). Один из фундаментальных фактов современной психологии заключается в том, что все **эмоции** человека, как врожденные **эмоциональные состояния**, так и производные от них **чувства и волеизъявления**, имеют некоторое **познавательное или когнитивное содержание** в виде ощущений, образов, представлений (предметных и фонетических), речевых высказываний, языковых значений или целостных понятий и понятийных суждений. Кстати, напомним, что *чувствами* называют в психологии стабильные эмоциональные отношения, выделяющие в отражаемом мире реальные и идеальные объекты, которые представляют для личности постоянную ценность, связанную с основными ее интересами, занятиями и т.д. **Волеизъявлениями** же называют действенные волевые проявления, обусловленные реальными и идеальными объектами действительности, имеющими для личности относительно стабильную субъективную ценность. Явление, которое может быть рассмотрено со стороны познавательного содержания как некоторый объект действительности, а с эмоциональной стороны – как субъективное переживание, называется **мотивом** деятельности.

Будучи производными биоритмов, все эмоциональные явления имеют тоже колебательное или, точнее, **периодическое зонное строение**.



Строение такого периода можно описать согласно двум координатным осям. Ордината – ось интенсивности I (Int.) с ее зонами: (а-б) зона подпороговых эмоциональных реакций; (б-в) – зона эмоционально-положительных реакций или мотивационного оптимума; (выше в) – зона эмоционально-отрицательных реакций оборонительного типа. Абсцисса – ось времени T с ее зонами: низкой субъективной ценности (I); прогрессивной субъективной ценности (II); высокой субъективной ценности (III) и регрессивной субъективной ценности (IV).

Все субъективно-ценностные зоны эмоциональных явлений не имеют четких и неизменных границ и переходят друг в друга в зависимости от мотивов, целей и условий реализуемой деятельности. В зоне мотивационного оптимума чувства, волеизъявления и поведенческие реакции отличаются наибольшим разнообразием, наибольшей дифференцированностью, качественной определенностью и устойчивостью. Прогрессивное развитие эмоциональных состояний (зона II) переживается как рост эмоционального напряжения, а регрессивное развитие (зона IV) – как его спад. В перестроечных зонах (I и III) эмоциональных состояний поведенческие реакции наименее устойчивы и наименее качественно определены.

Чувства и волеизъявления зоны прогрессивной субъективной ценности осознаются в **мажорном** (если воспользоваться музыкальными терминами) ключе: это **любовь, радость, веселье, счастье, уверенность, восторг, вера, надежда** и т.п. Напротив, чувства и волеизъявления зоны регрессивной субъективной ценности осознаются в **минорном** ключе: это **горе, грусть, печаль, неуверенность, отчаяние, тоска** и т.п. К перестроечной зоне высокой субъективной ценности относятся **гнев, ненависть, досада, ярость, злость, ревность, страх, тревога** и т.п. – **ладово¹ противоречивые** по своей природе чувства и волеизъявления на высоком уровне эмоционального напряжения. **Незаинтересованность, безразличие, равнодушие, скука** и т.п. относятся к другой перестроечной зоне, уже низкой субъективной ценности, с низким уровнем эмоционального напряжения – и в силу этого **ладово неопределенным**. Дискретизация врожденных эмоциональных состояний и преобразование их в знаково опосредствованные чувства и волеизъявления стимулируются познавательной деятельностью и опытом речевой номинации. Списки чувств и волеизъявлений отдельных ценностных зон являются открытыми, а границы между ними субъективны. Одни и те же

¹ Лад – система взаимоотношений между устойчивыми и неустойчивыми музыкальными звуками. Два основных лада европейской музыки – мажор и минор.

содержательные опосредствования эмоциональных состояний (например, образ матери или кошки) могут относиться к разным субъективно-ценностным зонам, а любая субъективно-ценностная зона может иметь самые разные содержательные опосредствования, и, таким образом, эмоционально-выразительные комплексы могут быть чрезвычайно вариативными, как по субъективной зонной, так и по объективной знаковой или аналитико-признаковой структуре. Такой, например, комплекс чувств может испытывать женщина в момент, изображенный А. Твардовским в его лирической хронике «Дом у дороги», когда ребенок, рожденный в фашистской неволе, впервые произнес слово «мама»:

И мать зажмурилась от слез,
От счастья и от боли,
Что это слово произнес
Ее меньшей в неволе.

Имеют сложное зонное эмоциональное и знаковое аналитико-признаковое строение и **просодемы**, характерные для данной культуры. Все они развиваются на базе врожденных эмоционально выразительных интонационных реакций зоны мотивационного оптимума, таких, как плач, смех, гуление и, особенно, лепет. С точки зрения речевого развития зона эмоционально отрицательных оборонительных реакций-криков противопоставлена зоне эмоционально положительных реакций спонтанного лепета.

Русские просодемы и их эмоциональная семантика описаны Е.Н. Винарской (1989, 2003). **Вокализации** (V) выражают эмоциональное состояние говорящего, они могут быть чрезвычайно разнообразными по своим просодическим тембровым особенностям, что хорошо ощущается в силу адаптивной значимости подобной зонной информации для всех членов данного культурного сообщества, и прежде всего младенцев первого года жизни.

В поэзии **вокализации в ключевых ударных слогах сегментов текста**, особенно на месте синтагматического ударения, служат в соответствии с их субъективно ценностными зонными характеристиками выражению чувств и волеизъявлений личности.

Чувств и волеизъявлений, относящихся только к одной субъективно ценностной зоне, в жизни не бывает в силу изменчивости и непостоянства обоих их составляемых: субъективного и объективного, хотя преобладание в ключевых позициях слов тех или иных вокализаций позволяет судить о преимущественном переживании поэта, как в этом стихотворении Н. Рубцова. Несомненно, это осеннее грусть, тоска и уныние (зона IV), а также доброжелательное сочувствие (зона II) голодной и озябшей вороне.

Вот ворОна сидИт на забОре.
Все амбАры давнО на запОре.
Все обОзы прошлИ, все подвОды,
НаступИла пОрА непогОды.

СуетИтся онА на забОре.
ГОре ей. Настоящее гОре!
Ведь ни зЁрнышка нЕт у ворОны
и от хОлода нЕт оборОны.

Даже в таком тексте, как пушкинское «Ночной зефир»:

НочнОй зефИр
СтруИт эфИр.
ШумИт,
БежИт
ГвадалквивИр –

эмоциональная выразительная изменчивость текста значительна, если принять во внимание диетные и бемольные оттенки И-вокализаций (зона II), как это сделано в разборе стихотворения в книге Винарская 1989. Недаром В.Г. Белинский назвал это пятистишие «руладой – голосом без слов, который сильнее (выразительнее – Е.В.) всяких слов».

Сложность эмоциональных выразительных комплексов может быть очень велика, как, например, в стихотворении А.А. Фета, о чем говорит сам поэт:

Ель рукавОм мне тропИнку завЕсила.
ВЕтер. В лесУ одномУ
ШУмно, и жУтко, и грУстно, и вЕсело, —
Я ничегО не поймУ

– чувства и волеизъявления зон II, IV, III.

В соответствии со смыслом стихотворения меняется набор вокализаций в ключевых сегментах текста и по мере его развития. Это можно наблюдать в стихотворении В. Шаламова «Просто болен я...».

ПрОсто бОлен я. КазАлось,	ЗаползУ в своЮ берлОгу
Что здоров,	ПоутрУ.
Что готОв нестИ устАлость	ПостоЮ еще немнОго
СтАрых слОв.	На ветрУ.
ПодышУ свобОдной грУдью	
На юрУ.	
ПостоЮ там на безлЮдья	
И – умрУ.	

В первом четверостишии эмоциональное состояние поэта выражается О-вокализациями, стоящими под ударением, во втором — О-вокализациями наряду с У-вокализациями, а в третьем — только У-вокализациями. Эта динамика объясняется языковым содержанием текста: поэт заболел и плохо себя чувствует, но думает «отлежаться»; однако утром ему становится настолько хуже, что он готовит себя к скорой смерти.

Врожденные эмоционально положительные интонационные реакции просодически универсального лепета становятся в процессе подражательного поведения ребенка в социальной среде той или иной конкретной культуры знаковыми просодемами. Так как из структурных элементов меняющейся звучности в составе лепета (CV, CVC, VC) поддерживаются доминирующими в русской речи открытыми слогами СГ по преимуществу сегменты восходящей звучности (CV), то просодемами становятся прежде всего именно эти сегменты.

Знаковые сегменты CV выражают посредством большей или меньшей просодической напряженности отношение говорящего к своему партнеру по коммуникации. Вспомним хотя бы диалог Буратино с мальчиком перед входом в кукольный театр из сказки А.Н. Толстого. Напряженная артикуляция сегментов восходящей звучности в реплике Буратино подчеркивает ее аппеллятивную выразительность.

– Мне ужжжжжасно хочется посмотреть кукольный театр! – сквозь слезы сказал Буратино. –
Купите у меня за четыре сольдо мою чудную курточку...
– Ищи дурака...

– Мальчик, в таком случае возьмите за четыре сольдо мою новую азбуку...
– С картинками?
– С чччччудными картинками и большими буквами.

Степень аппеллятивности высказывания можно определить по напряженности артикуляции сегментов восходящей звучности путем их ранжирования на 5 условных рангов в зависимости от типа просодической напряженности шумового максимума сегмента: С(глухой взрыв)V – 5, С(глухая щель)V – 4, С(звонкий взрыв)V – 3, С(звонкая щель)V – 2, С(сонант) V – 2 или 1, V – 0, СС(сумма соответствующих рангов)V. Более подробно способ ранжирования описан у Е.Н. Винарской (1989).

Сопоставим два стихотворения мастеров русской поэзии: «Снежная замать» С. Есенина и «Огороды русские» Н. Рубцова.

С. Есенин

Снежная замать

Снежная замать крутит бойко.
По полю мчится чужая тройка.

Мчится на тройке чужая младость.
Где мое счастье? Где моя радость?

Все укатилось под вихрем бойким
Вот на такой же бешеной тройке.

Н. Рубцов

Огороды русские

Огороды русские
Под холмом седым.
А дороги узкие,
Тихие, как дым.
Солнышко осоковое
Брызжет серебром.
Чучело гороховое
Машет рукавом...
До свиданья, пугало,
Огородный бог!
Душу убаякала
Пыль твоих дорог...

Комплекс чувств и волеизъявлений, выраженный в стихотворении С. Есенина о бешено мчащейся тройке, – это в энергетическом волевом отношении просодически напряженная радость (зона II), а также напряженные страх и тревога (зона III). Тоскливый оттенок чувств страха и тревоги указывает на заинтересованность зоны IV. Субъективно ценностный эмоциональный комплекс, выраженный в стихотворении Н. Рубцова, иной. Чувствуется спокойная любовь поэта к его обрызганной неярким северным солнцем «огородной» стороне (зона II), его душевная расслабленность и даже сонливость (зона IV); просодической напряженности нет, скорее она снижена. И все это прекрасно чувствуется человеком, воспитанным в русской эмоциональной культуре.

Во-вторых, те же сегменты восходящей звучности (CV) становятся в русской эмоционально выразительной речи, в частности поэтической, основой более масштабных просодем: псевдослов, псевдосинтагм и динамических просодем. Псевдослова мажорной (сvCV, свсvCV и пр.), минорной (CVсv, CVсvсv и пр.) и перестроенной мажорно-минорной просодической ритмической структуры (сvCVсv, свсvCVсvсv и пр.) выражают субъективно ценностное отношение говорящего к предметной ситуации. Псевдосинтагмы мажорной (зона II), минорной (зона IV) и перестроенной мажорно-минорной зоны (III) просодических мелодических структур воспроизводят субъективно ценностное отношение говорящего к коммуникативной структуре предметной ситуации. Нормативные динамические просодемы соответствуют

зонному распределению разных по своей субъективной ценности тематических и рематических компонентов целостных высказываний в русской речи: *riapo* (зона I), *<* (зона II), *forte* (зона III) и *>* (зона IV). Соответствующие примеры приведены в работе Е.Н. Винарской (там же). При этом просодическая структура эмоционально выразительных комплексов поэтических текстов становится существенно сложнее, но по-прежнему она хорошо опознается русским человеком. Это и понятно, поскольку структура просодем, если иметь в виду фонетику, есть структура аллофонов фонем. Ведь в плане развития аллофоны фонем формируются раньше фонем, а развитие фонем связано с обобщением в уже имеющихся эмоционально выразительных лепетных высказываниях ребенка множества аллофонов (комбинаторных, позиционных и связанных с мелодикой и динамикой высказывания).

В заключение заметим, что эмоционально нейтральных речевых высказываний не бывает, что не противоречит наличию эмоционально нейтральных предложений языка.

Вся совокупность просодем (приобретенных эмоционально выразительных образов и жестов) становится в дальнейшем развитии ребенка базой для становления предметных и фонетических представлений и действий:

Паралингвистические просодемы	Фонетические представления и действия
Вокализации V	Гласные
Сегменты восходящей звучности CV	Слоги типа СГ
Псевдослова	Ритмические слоговые структуры слов
Псевдосинтагмы	Коммуникативные типы синтагм
Динамические просодемы	Тема-рематич. сегменты высказывания

Литература

Винарская Е.Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии). – М., 1989 (2-е изд.: Воронеж, 2003).
Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975.

Милосав Ж. Чаркич

(Белград, Институт сербского языка Сербской Академии наук и искусств)

О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ НАИМЕНОВАНИЯХ РИФМЫ

Чтобы понять проблемы, связанные с терминологическими наименованиями рифмы, следовало бы составить глоссарий (толковый словарь) рифм¹. Хотя в мире издано немало монографий, учебников, статей, справочников, которые частично или полностью посвящены изучению рифм, классификация рифм до сих пор так и остается спорной, причем имеется и некоторый разнобой в терминологии². Для того чтобы все это частично продемонстрировать и доказать, достаточно воспользоваться некоторой терминологией, употребляемой в английском, русском и сербском стиховедении, привести соответствующие иллюстрации рифмы, почерпнутые из английской, русской и сербской поэзии.

В силу комплексности, многогранности проблемы и ограниченного пространства данной статьи мы не ставим своей задачей давать исчерпывающее описание всех существующих терминологических наименований рифмы. Мы ограничиваемся рассмотрением терминологии, связанной с ее основным разделением: делением по родовому признаку (количественности) и по качеству.

Однако прежде чем перейти к нашему истолкованию количественности и качества рифм, необходимо обсудить один важный вопрос, который неверно поставлен в теории стиха. Собственно, это относится к языкам (таким как английский, русский и многим другим), в которых прослеживается коллизия между орфографией, фонетикой и фонологией, и в которых термины графема, звук и фонема не совпадают (исключение составляет сербский язык, в котором пишется как говорится, а читается – как написано). Именно в этих языках встречаются наименования рифмы, такие, как: *рифма для зрительного восприятия (рифма для глаза)*, *рифма для слухового восприятия (рифма для уха)*.

Под понятием *рифма для зрительного восприятия* подразумевается рифма, в которой имеется тождество графического образа в обоих рифмованных словах (*l-ove – m-ove*; *в-ечно – кон-ечно*)³, тогда как их звуковой коррелят (*l-Āv: m-u:v*; *в-ечна – кань-ешна*) различается. Под понятием *рифма для слухового восприятия* подразумевается рифма, в которой имеются различные графические образы (*g-uy – d-ie*; *сн-ова – млад-ого*) в двух рифмованных словах, причем их звуковой коррелят (*g-ai : d-ai*; *сн-ова : млад-ова*) совпадает.

Учитывая тот факт, что здесь речь идет о художественном тексте как речетворческом произведении, а не о визуальном искусстве, таком как живопись, мы считаем, что, во-первых, текст в первую очередь написан для прочтения, а не для зрительного наслаждения. Во-вторых, исходим из того, что рифма принадлежит звуковым, а не зрительным элементам поэзии, стиха. В-третьих, что при прочтении поэзии «про себя» реализуются звуковые компоненты речи, а это лишний раз свидетельствует о том, что написанный текст можно

¹ Для сербской поэзии мы отдельно разработали **Толковый словарь рифм**, который содержит около 325 наименований (словарных статей). Из общего числа наименований 83 являются собственными нововведениями, и они помечены звездочкой (Чаркич 2001).
² После многолетнего изучения стиха и рифмы мы постулировали собственную теорию рифмы, исходящую из **количественных, качественных и дистрибутивных** отношений рифмующихся единиц (см. Чаркич 1995).
³ “Eye rhyme is visually, but not aurally, true rhyme , e.g., love, move – but when the poem was written, pronunciation may have justified the coupling” (Shipley 1962, p. 347).

понять не одним лишь зрительным наблюдением, а только после подключения его звукового компонента. Ведь текст невозможно понять раньше его артикуляции, т. е. создания его акустического отпечатка (не образа), посредством которого наделяется смыслом вербальное его содержание. В-четвертых, рифма относится не только к плану выражения, она является частью плана содержания поэтического текста, так как рифмованные слова несут также определенную семантическую нагрузку. Учитывая все сказанное, мы с уверенностью утверждаем, что термин *рифма для зрительного восприятия* (*рифма для глаза*) является излишним, так как, по нашему мнению, такой рифмы не существует.

Родовой признак (количественность) чаще всего определяется в соответствии с количеством рифмованных слогов. Как известно, различают односложные (или мужские), двухсложные (или женские), трехсложные (или дактилические) и четырехсложные (или гипердактилические) рифмы⁴. Можно задать вопрос: почему односложная рифма идентична мужскому роду, а двухсложная — женскому? Ведь разница между мужским и женским родом скорее в качестве, а не в количественности. Смешивать мужской и женский род с терминами дактилический и гипердактилический не имеет никакого смысла с логической точки зрения. Остановимся сейчас на количественности рифм, измеряемой слоговым объемом. Нетрудно заметить, что названия рифм: односложная, двухсложная, трехсложная или четырехсложная являются не совсем точными, так как случаи, чтобы у них полностью рифмовались один, два, три или четыре слога, встречаются изредка.

Рассмотрим, как функционирует процесс рифмования у так называемых односложных рифм.

- (1) Wandering in youth, I traced the path of **him**,⁴ /
The Roman friend of Rome's least / mortal **mind**, / The friend of Tully: as my bark did **skim** / The bright blue waters with a fanning **wind**, / ... / (BGS, 190).
- (2) Прошло сто лет, и юный **град**, / Полнощных стран краса и диво, / из тьмы лесов, из топи **блат** / Вознесся пышно, горделиво; (...) (ПАС, 173).
- (3) и ја осећам у тај **сат**, / Тајанствен, црн, и **глух**, / Док као нежни, вити **влат** / Мој болни дршће **дух** (РМП, 103).

⁴ В английской литературе: A Dictionary of Literary Terms указывает: "Masculine rhyme: the final syllables are stressed and, after their differing initial consonant-sounds, are identical in sound (stark : mark; support : retort). Feminine rhyme (or double-rhyme): stressed rhyming syllables are followed by identical unstressed syllables (revival : arrival; flatter : batter). Triple-rhyme: a kind of feminine rhyme in which identical stressed vowel-sounds are followed by two identical unstressed syllables (machinery : scenery; tenderly : slenderly)" (Barnet, Berman, Burto 1964, p. 154). В Dictionary of World Literature термины повторяются при определенных вариациях: one-syllable rhyme, also called single (-ending), masculine, or male rhyme, two-syllable rhyme is also called double (-ending), feminine, or female rhyme, three-syllable rhyme is also called triple (-ending), feminine, or female rhyme (Shipley 1962, p. 346). В словнике A Glossary of Literary Terms встречаются подобные термины: masculine rhyme, feminine rhyme, double rhyme, triple rhyme (Abrams 1988, p. 163). Сходные термины встречаются и в русской лингвистике. Например, Жирмунский пишет: исходя из сказанного: «По характеру стиховых окончаний мы различаем рифмы мужские, женские и дактилические. Например, *ночь : прочь, правил : ставил, поверьями : перьями*. Только эти три типа являются в русской поэзии нормальными. Рифмы четырехсложные (гипердактилические), тем более пятисложные, встречаются только как метрические опыты» (Жирмунский 1975, с. 255). В «Поэтическом словаре» А. Квятковского мы находим ту же терминологию: «По слоговому объему Р. делятся на мужские (ударение на последнем слоге), женские (ударение на предпоследнем от конца слоге), дактилические (ударение на третьем от конца слоге), гипердактилические (ударение на четвертом от конца слоге)». (Квятковский 1966, с. 248). Б.П. Гончаров в своей книге Звуковая организация стиха и проблемы рифмы несколько раз использует термины: мужская рифма, женская рифма (Гончаров 1973, с. 139–140). В сербской теории литературы, как например, у Р. Димитриевича, встречаются следующие термины: мужской слик (рифма), женский слик (рифма), средний (или дактилический) слик (рифма). Солар использует следующие термины: мужская рифма, женская рифма, средняя, детская или дактилическая рифма.

В примере 1 из английской поэзии рифмуются две пары односложных слов (*him – skim / him – skim*⁶, *mind – wind / maind – waind*⁷), в которых в рифмованных гнездах или рифмованных созвучиях (-im : -im / -im : -im/, -ind : -ind / -aind : -aind/) не активизирован весь фонологический состав слов, так как инициальные фонемы (звуки) (h- : sk- / h- : sk-/, m- : w- / m- : w-) остались за их пределами. В примере 2 из русской поэзии рифмуются два односложных слова (*град – блат / грат – блат*), где за пределами рифмованных гнезд (-ад : -ат / -ат : -ат/) остались инициальные консонантные фонемы (гр- : бл- / гр- : бл-). В примере 3 из сербской поэзии рифмуются четыре односложных слова (*сат – влат / сат – влат*, *глух – дух / глук – дух*), в которых за пределами рифмованного фонологического материала (-ат : -ат / -ат : -ат/, -ух : -ух / -ух : -ух/) остались инициальные консонантные фонемы (с- : вл- / с- : вл-/, гл- : д- / гл- : д-).

Далее рассмотрим, как функционирует процесс рифмования у так называемых двухсложных рифм.

- (1) / ... / Round which is heard a spring-head of clear **wa-ters** / Babbling so wildly of its lovely **daugh-ters** / The spreading blue-bells: it may haply mourn / That such fair clusters should be rudely torn / ... / (KJP4).
- (2) и будет жизнь с ее насущным **хлеб-ом**, / с забывчивостью дня. / и будет всё – как будто бы под **неб-ом** / и не было меня! (ЦМИ, 63).
- (3) и крај друге жене ја ћу да се **надам**, / и да своје срце расипам и **губим**: / и опет мислећи да први пут **страдам**, / и први пут желим, и први пут **љубим** (ДјП, 155).

В примере 1 из английской поэзии рифмуются два двухсложных слова (*wa-ters – daugh-ters*), в которых за пределами рифмы (-aters : -a-ters) остались две инициальные консонантные фонемы (w- : d-ugh- / w- : d-). В примере 2 из русской поэзии рифмуются два двухсложных слова (*хле-бом – не-бом / хье-бам – ње-бам*), в которых за пределами рифмованных гнезд оказались все инициальные консонантные фонемы (хл- : н- / хь- : њ-). В примере 3 из сербской поэзии рифмуются две пары двухсложных слов (*гу-бим – љу-бим / гу-бим – љу-бим*, *на-дам – стра-дам / на-дам – стра-дам*), в которых за пределами рифмы (-убим : -убим / -убим : -убим/, -адам : -адам / -адам : -адам) остались инициальные консонантные фонемы (г- : љ- / г- : љ-, н- : стр- / н- : стр-).

Наконец, рассмотрим, как функционирует процесс рифмования у так называемых трехсложных рифм.

- (1) As for ourselves there is left **remaining** / Our honour at least, / And a reasonable chance of **retaining** / Our faculties to the last (AWC, 25).
- (2) Улыбнулись сонные **березки**, / Растрептали шелковые косы. / Шелестят зеленые **сережки**, / И горят серебряные росы (ЕСС, 58).
- (3) Остала нам још прашина на **хартѝји** / К'о једина успомена на **цинове**; / Сад сву

⁵ Внутрстиховая пауза обозначена одной косой линией (/).

⁶ Формы слов и группы графем в квадратных скобках, набранные жирным шрифтом, обозначают способы их прочтения, звучания, тогда как формы слов и группы графем, находящиеся перед ними и напечатанные обычными буквами, обозначают способ их написания, т. е. графический их облик.

⁷ Schipper в A History of English Versification такие примеры рифмы give – thick – fish – win; sell – step – net; thorn – storm – horse считает односложными, мужскими рифмами (Schipper 1910, p. 12). Однако очевидно, что здесь речь идет об однофонемной вокальной рифме (giv – tik – fis – win; T : n – st : m – h : s; sel – net) или о двухфонемной вокально-консонантной рифме (sel – step; net – step) (Schipper 1910, p. 12).

славу пронађосмо у **партији**, / При поруке дохватио све **синове**. / Остала нам још прашина на **хартји** (ПВП, 196).

В примере 1 из английской поэзии рифмуются два трехсложных слова (re-main-ing – 're-tain-ing / ri-'mein-iN – ri-'tein-iN/), в которых за пределами рифмованных созвучий (re-ain-ing : re-ain-ing / ri-einiN : ri-einiN/) находятся две медиальные консонантные фонемы (-m- : -t- / -m- : -t- /). В примере 2 из русской поэзии рифмуются, так же, два трехсложных слова (бе-рёз-ки – се-рёж-ки / би-рос-ки – си-рош-ки/), в которых за пределами рифмованных созвучий (серё-ки : -ерёс-ки / сир-ки : -ирос-ки/) остались две консонантные фонемы (б-з- : с-ж- / б- : -ш- /). В примере 3 из сербской поэзии рифмуются пять трехсложных слов: в форме двойной (џи-но-ве – си-но-ве / џи-но-ве – си-но-ве /) и тройной рифмы (хар-ти-ји – пар-ти-ји – хар-ти-ји / хар-ти-ји – пар-ти-ји – хар-ти-ји /), в которых за пределами рифмованного фонологического материала (-инове : -инове / -инове : -инове /, -артији : -артији : -артији / -артији : -артији : -артији /) остались лишь инициальные консонантные фонемы (џ- : с- / џ- : с- /, х- : п- : х- / х- : п- : х- /).

Как мы увидели, в трех рассмотренных примерах речь шла о рифмовке односложных, двухсложных и трехсложных слов, а не об односложных, двухсложных и трехсложных рифмах. Во всех приводимых примерах рифмованный фонологический материал не совпадал с фонологической структурой слогов (слов). Точнее, с одной стороны – постоянно прослеживалась некая неполнота в фонологическом рифмованном материале, а с другой – излишки фонологического материала рифмованных слов.

Учитывая все это, а также те случаи, когда применительно к рифмованным словам могут иметь место излишки рифмованного материала, мы предлагаем в целях точности и достоверности измерять количественность рифм рифмованными фонемами, а не слоговым объемом, как это было до сих пор. Отсюда и вытекает совершенно новая терминология рифмы, в которой в зависимости от количества совпадающих фонем в рифмованных словах можно различать следующие квантитативные модели: *однофонемная, двухфонемная, трехфонемная, четырехфонемная, пятифонемная, шестифонемная* рифма и так далее. В качестве иллюстрации к тому, как функционирует эта терминология, проанализируем по одному примеру из трех национальных поэзий применительно к первым четырем из предложенных квантитативных моделей рифм.

Однофонемная рифма реализуется повторением либо одной вокальной, либо одной консонантной фонемы. Гораздо чаще встречаются случаи, когда рифма возникает при рифмовании вокальной фонемы. Рифма эта весьма редко встречается в словах, в которых имеется больше одного слога.

(1) Christ, as I die, I own it is for the **ee**, / love, human nature, origin and shame. / The same light in the shrine and brothel **see**, / wherever human passion lights its flame (RKC, 12).

(2) Не он, не он, не шепот **гор**. / Не он, не топ подков, / Но только то, но только **то**, / Что – стянута платком (ПБС, 151).

(3) Можда никад више! – Збогом. – Снег још пада, / Све трагове брише, завејава све, / ал под тешким белим покровом, без јада, / Ко огроман лабуд, сва природа **мре** (РМП, 45).

В примере 1 из английской поэзии в двух односложных словах (thee – see / Di- : si- /) имеет место однофонемная вокальная рифма (-ee : -ee / -i- : -i- /), причем консонантные фонемы (th- : s- / D- : s- /) остались нерифмованными. В примере 2 из русской

поэзии в двух односложных словах (гор – то / гор – то /) проявляет себя однофонемная вокальная рифма (-о : -о / -о- : -о- /), причем консонантные фонемы (г-р : т- / г-р : т- /) остались за пределами рифмы. В примере 3 из сербской поэзии также в двух односложных словах (све – мре / све – мре /) обнаружена однофонемная вокальная рифма (-е : -е / -е- : -е- /), тогда как инициальные консонантные фонемы (св- : мр- / св- : мр- /) не зарифмованы.

Двухфонемная рифма осуществляется совпадением двух вокальных фонем, двух консонантных фонем, одной вокальной и одной консонантной фонем. Наиболее многочисленными оказались случаи комбинирования одной вокальной и одной консонантной фонем, затем двух вокальных фонем, и, наконец, двух консонантных фонем. Рифма эта чаще всего реализуется в пределах односложных слов.

(1) When you are old and grey and full of **sleep**, / And nodding by the fire, take down this **book**, / And slowly read, and dream of the soft **look** / Your eyes had once, and of their shadows **deep**; (YWC, 46).

(2) Не время выкликать теней: / И так уж этот мрачен **час**. / Усопших образ тем страшной, / Чем в жизни был милей для нас (ТФС, 99).

(3) (...) Разноси врелим зраком зоре **сјај**, / Разноси мирис, успомена **дах**. / и блешти младост и живота **бај**; / а ветар с пута дигне трошни **прах**, (...) (ПСП, 91).

В примере 1 из английской поэзии рифмуются четыре односложных слова (sleep – deep / sli:p – di:p /, book – look / buk – luk /), в которых совпадают по две фонемы: вокальная и консонантная (-eep : -eep / -i:p – -i:p /, -ook : -ook / -uk : -uk /), тогда как инициальные консонантные фонемы (sl- : d- / sl- : d- /, b- : l- / b- : l- /) остаются за пределами рифмы. В примере 2 из русской поэзии рифмуются два односложных слова (час – нас / час – нас /), в которых совпадают две фонемы: одна вокальная и одна консонантная (-ас : -ас / -ас : -ас /), причем инициальные консонантные фонемы (ч- : н- / ч- : н- /) остались за пределами рифмы. В примере 3 из сербской поэзии рифма обнаружена в четырех односложных словах (сјај – бај, / сјај – бај / дах – прах / дах – прах /), в которых рифмовкой охвачены две последние фонемы (-ај : -ај / -ај : -ај /, -ах : -ах / -ах : -ах /), причем инициальные консонантные фонемы (сј- : б- / сј- : б- /, д- : пр- / д- : пр- /) остались за пределами рифмы.

Трехфонемная рифма осуществляется совпадением трех фонем: чаще всего речь идет о комбинировании вокальных и консонантных фонем; весьма редко встречаются сугубо вокальные, а еще реже – сугубо консонантные фонемы. Рифма эта чаще всего реализуется в пределах односложных лексических единиц.

(1) (...) Modified theories on the types of **dross** / Altered desire and history of **dress**. / You in the town now call the exile fool / That writes home once a year as last leaves fall, (...) (AWC, 33).

(2) Я говорить хотел – и **вдруг**, / Нежданым шорохом пугая, / К твоим ногам, на ясный **круг**, / Спорхнула птичка полевая (ФАЛ, 105).

(3) Ко старе новине поцепаше **свет** / и лета промичу пролећа се смеше испод **снега** / ал снег је крвав и на смрт мирише сваки **цвет** / узалуд шапћемо све нежне речи: мржња је између брега и брега (МДБ, 89).

В примере 1 из английской поэзии рифмуются два односложных слова (dross : dress / dr s – dres /), в которых совпадают три консонантные фонемы (dr-ss : dr-ss / dr-ss : dr-ss /).

dr-s /) при наличии двух несовпадающих медиальных вокальных фонем (-о- : -е- / - - : -е- /), оставшихся за пределами рифмы. В примере 2 из русской поэзии также рифмуются два односложных слова (вдруг – круг / *вдрук – крук* /), в которых совпадают две консонантные и одна вокальная фонемы (-руг : -руг / -рук : -рук /), тогда как инициальные консонантные фонемы (вд- : к- / *вд- : к-* /) остались незарифмованными. В примере 3 из сербской поэзии рифмуются два односложных слова (свет – цвет / *свет – цвет* /), в которых совпадают две консонантные и одна вокальная фонемы (-вет : -вет / -вет : -вет /), причем по одной инициальной консонантной фонеме (с- : ц- / *с- : ц-* /) осталось за пределами рифмы; два двухсложных слова (снега – берега / *снега – берега* /), в которых повторяются две вокальные и одна консонантная фонемы (-ега : -ега / -ега : -ега /), а не совпадают по две консонантные фонемы (сн- : бр- / *сн- : бр-* /).

Четырехфонемная рифма реализуется в форме комбинации вокальных и консонантных фонем. Эта рифма встречается чаще всего в пределах двухсложных слов, реже присутствует в односложных, трехсложных или разносложных словах, например: в односложных и двухсложных.

(1) Those parts of thee that the world's eye doth view / Want nothing that the thought of hearts can **mend**; / All tongues, the voice of souls, give thee that due, / Uttering bare truth, even so as foes commend (...) (SHWS).

(2) Отделкой золотой блистает мой кинжал; / Клинок надежный, без порока; / Булат его хранит таинственный закал – / Наследье бранного востока (ЛМС, 36).

(3) Отварају с', обијају с' будућности **двери**! / Народи се утркују као горске **звери**, / Отимају с', наваљују, ко ће проћи први, – / Буји, паји, чедо драго, Душанова крви! (ШП, 230).

В примере 1 из английской поэзии рифмуются разносложные слова: односложное слово и двухсложное слово (mend – commend / *mend – komend* /), причем возникает четырехфонемная рифма (mend : -mend / *mend : -mend* /), в которой первый слог второй рифмы (со- / ко-) остается за пределами рифмы. В примере 2 из русской поэзии рифмуются два трехсложных слова (порока – востока / *парока – вастока* /), в пределах которых реализуется четырехфонемная рифма (-о-ока : -о-ока / -а-ока : -а-ока /), причем пять консонантных фонем (п-р- : в-ст- / *п-р- : в-ст-* /) остались за пределами рифмы. В примере 3 из сербской поэзии рифмуются два двухсложных слова (двери – звери / *двери – звери* /), в которых имеет место четырехфонемная рифма (-вери : -вери / -вери : -вери /), тогда как две инициальные консонантные фонемы (д- : з- / *д- : з-* /) остались нерифмованными.

Говоря о качестве рифмы, нередко употребляют выражения типа *настоящая (правильная), превосходная, чистая, богатая, истинная, полная, точная, ненастоящая (неправильная), неполноценная, нечистая, приблизительная, бедная*⁸. По каждому

⁸ В английской литературе для обозначения качества рифмы встречаются следующие термины: rich rhyme (богатая рифма), perfect rhyme (превосходная рифма), imperfect rhyme (неполноценная, неполная рифма), true rhyme (истинная рифма), complete rhyme (полная рифма), full rhyme (точная рифма), near rhyme (приблизительная рифма) и так далее (Shipley 1962, p. 346–347); (Ср: Abrams 1988; Cuddon 1982); (Wikipedia: rhyme). В русской литературе чаще всего встречаются следующие наименования относительно качества рифмы: точная рифма (силы – милый, я – меня), приблизительная рифма (много – богу), неточная рифма (пламя – память), усеченная рифма (плечо – о чем), замещенная рифма (ветер – вечер), богатая рифма, (где вы – девы), бедная рифма (красота – скала) (Ср.: Литературный энциклопедический словарь 1987, с. 328; Жирмунский 1975, с. 306–309). У М. Солара встречаются следующие наименования относительно качества рифмы: настоящая или правильная рифма (сра ма – ја ма, зво но – о но), чистая рифма (тра ва – гла ва, та ма – са ма), нечистая рифма (тра ва – кра ва, соко ла – ку коља), ненастоящая рифма (и граху – ло мљаху), богатая рифма (блу дница – лу дница) (Солар 1980, с. 94). Об отношениях ударений и рифмы см. статью: Ударение и рифма в поэзии сербских модернистов (Чаркич 2008, с. 289–303).

из указанных выше выражений можно сделать основательные замечания: они не являются терминами, приносят оттенок размытости и неопределенности, передают далеко не все нюансы качества рифмы. Качество рифмы зависит, в первую очередь, от способа распределения эквивалентных фонем (звуков) и их взаимосвязей в двух и более рифмованных словах. Однако качество рифмы зависит также от согласных и гласных, которые в качестве опорных звуков лежат за пределами рифмованных гнезд влево к началу зарифмованных слов. Учитывая эти элементы, качество рифмы проявляет себя в виде четырех основных моделей: *изоморфная, метатезная, эпентетическая и метатезно-эпентетическая рифма*.

Изоморфная рифма. Для всех примеров этой рифмы характерны общие особенности: эквивалентные фонемы (звуки) реализуются в одинаковой последовательности, находятся в непосредственном контакте, причем между рифмованным гнездом и рифмованным созвучием имеется полная корреляция, т.е. они взаимно совпадают. Из четырех упомянутых моделей наиболее частотной является изоморфная модель. Изоморфная рифма проявляется в нескольких различных формах.

(1) Pipit sate upright in her chair / Some distance from where I was **sitting** / Views of Oxford Colleges / Lay on the table, with the **knitting** (ETC, 46).

(2) Начинается **земля**, / как известно, от **Кремля**. / За морем, За сушею – / коммунистов слушают. / Те, кто работают, / слушают с охотой. / а буржуйм этот **голос** / подымает дыбом **волос** (МВИ, 437).

(3) (...) у немаштини крилати куршуме / Опевавају ватре бивше **шуме**. / Простори немају осим твога **духа** / Никог ко лети, а може без ваздуха (...) (БММ, 31).

В примере 1 из английской поэзии рифмованием двух двухсложных слов (sitting – knitting / *sitiN – 'nitiN* /) реализована изоморфная рифма (-itting : -itting / -itiN : -itiN /), в которой инициальные консонантные фонемы (s- : kn- / *s- : n-* /) остались за пределами рифмованных созвучий. В примере 2 из русской поэзии в трех рифмованных парах (земля – Кремля / *зимья – Кримья* /, слушают – работают / *слушајут – работајут* /, голос – волос / *голос – волас* /) имеет место изоморфная рифма (-емля : -емля / -имья : -имья /, -ают : -ают / -ајут : -ајут /, -олас : -олас / -олас : -олас /), причем в двух зарифмованных парах инициальные консонантные фонемы (з- : кр- / *з- : кр-* /, г- : в- / *г- : в-* /) остались за пределами рифмы, тогда как в третьей паре за пределами рифмы соответственно остается более чем один слог, более двух слогов (слуш- : работ- / *слуш- : работ-* /). В примере 3 из сербской поэзии комбинацией разносложных слов: двухсложных и трехсложных слов в двух рифмованных парах (куршуме – шуме / *куршуме – шуме* /, духа – ваздуха / *духа – ваздуха* /) возникает изоморфная рифма (-шуме : шуме / -шуме : шуме /, духа : -духа / *духа : -духа* /), в которой одна рифмема проявляют полный собственный потенциал, тогда как в другой рифмеме имеет место излишек одного слога (кур- : *ø* / *кур- : ø* /, *ø* : ваз- / *ø* : воз- /).

Метатезная рифма. Для всех примеров этой рифмы характерны общие особенности: эквивалентные фонемы (звуки) реализуются не в одинаковой последовательности, однако сохраняется их непосредственный контакт, так что рифмованное гнездо и рифмованное созвучие позиционно совпадают. В зависимости от места, количественности и взаимосвязей между рифмованным фонетическим материалом различают несколько видов метатезной рифмы, которые между собой отличаются визуально и фонически.

(1) (...) Downward too flows many a tress / With a glossy waviness / Full, and round like globes that **rise** / From the censer to the **skies** (KJP18).

(2) а в окне на сени скатые, / от пугливой шумоты, / из углов щенки кудлатые / Заползают в хомуты (ЕСС, 64).

(3) У пукотини – скрито семе, / у семенци – сажето време. / Жудња две бубе на покровцу. / Крој неке живице, ил испод бора, / преостаће још само чворак / као узорак новом творцу (РСЛП, 244).

В примере 1 из английской поэзии, с визуальной точки зрения, в двух словах (*rise* и *skies*) в последних трех графемах реализуется метатезная рифма (*-ise* : *-ies*). Однако при аудитивном восприятии (*rise* – *skies* / *raiz* – *skaiz* /) метатеза полностью утрачивается, так как вместо нее возникает изоморфная рифма (*-aiz* : *-aiz*). В примере 2 из русской поэзии два слова (шумоты – хомуты / шуматы – хамуты /) оказываются зарифмованными в форме метатезы (*-умоты* : *-омуты* / *-уматы* : *-амуты* /), так как рифма реализуется изменением позиции первых двух гласных (*-умо-* : *-ому-* / *-ума-* : *-аму-* /), тогда как в заднем слоге сохраняется изоморфное отношение (*-ты* : *-ты* / *-ты* : *-ты* /) между совпадающими фонемами. В примере 3 из сербской поэзии в двух рифмемах (покровцу – творцу / покровцу – творцу /) выявлено метатезное отношение между повторяющимися фонемами (*-ровцу* : *-ворцу* / *-ровцу* : *-ворцу* /), причем во втором слоге от конца имеет место изменение позиции консонантных фонем (*-вор-* : *-ров-* / *-вор-* : *-ров-* /), тогда как задний слог (*-цу* : *-цу* / *-цу* : *-цу* /) сохраняет изоморфное отношение между повторяющимися фонемами.

Эпентетическая рифма. Для всех примеров этой рифмы характерны общие особенности: эквивалентные фонемы (звуки) реализуются в одинаковой последовательности, однако находятся не в непосредственном контакте, так что рифмованное гнездо и рифмованное созвучие находятся в определенной диспозиции. В зависимости от позиции, количественности и отношения вставленных в рифмующиеся ряды неэквивалентных фонем, различают несколько форм эпентетической рифмы, которые между собой отличаются визуально и фонетически.

(1) The pursued and the pursuer / To the salt sea foam / Through the rocks and woods obscure / Wound with murmur and with motion / To the threshold of their home / In the Dorian Ocean (SHS, 131).

(2) Кто, скажите, мне сознание / Виноградом замутило, / Если явь – Петра созидание, / Медный всадник и гранит? (МОС, 55).

(3) и одједном чудно се нешто догодило, / као реч чаробна нека да се рекла: / оживела је на зиду слика / и река широко потекла / и кишом у њу поувирали / листови поумирали (МДП, 78).

В примере 1 из английской поэзии в двух зарифмованных словах (*pursuer* – *obscure* / *pʰɜːsjʊː* – *ɒˈskjʊː* /) возникает эпентетическая рифма 8 (*-suer* : *-s-ure* / *-ɜːjuː* : *-ɜːjuː* /), так как во второй рифмеме в серединной позиции в рифмованном созвучии оказались две несовпадающие консонантные фонемы (*-b-c-* / *-b-k-* /), вследствие чего утрачивается непосредственный контакт между совпадающими фонемами. В примере 2 из русской поэзии в двух зарифмованных единицах (сознание – созидание / *сазнање* – *саздање* /) реализована эпентетическая рифма (*соз-ање* : *соз-ање* / *саз-ање* – *саз-ање* /), так как две несовпадающие консонантные фонемы (*-н-* : *-д-* / *-н-* : *-д-* /) попали в серединную позицию в рифмованном созвучии, вследствие чего утрачивается непосредственный контакт между повторяющимися фонемами. В примере 3 из сербской поэзии в двух пятисложных словах (поувирали – поумирали / поувирали – поумирали /) встречается эпентетическая рифма (поу-ирали – поу-ирали / поу-ирали – поу-ирали /), так как в серединной позиции зарифмованных слов оказались по одной консонантной

фонеме (*-в-* : *-м-* / *-в-* : *-м-* /), вследствие чего был утрачен непосредственный контакт между рифмованным фонологическим материалом.

Метатезно-эпентетическая рифма. Для всех примеров этой рифмы характерны общие особенности: эквивалентные фонемы (звуки) реализуются не в одинаковой последовательности, не сохраняется непосредственный контакт, так что рифмованное гнездо и рифмованное созвучие находятся в определенной диспозиции. В зависимости от позиции, количественности и отношения между рифмованным фонемным материалом различают несколько форм метатезно-эпентетической рифмы, которые отличаются между собой визуально и фонетически.

(1) (...) To 'cide this title is impaneled / A quest of thoughts, all tenants to the heart; / And by their verdict is determined / The clear eye's moiety and the dear heart's part: (...) (SHWS, 25).

(2) (...) Я жить хочу, хоть здесь и счастья нет, / и нечем сердцу веселиться, / Но всё вперед влечет какой-то свет, / и будто им могу светиться! (БАС, 59).

(3) О, граде, где сам живео / По сутеренима, на балконима, / Смејао се, плакао, сивео / Под твојим небом, плафонима (РСтП, 236).

В примере 1 из английской поэзии в двух зарифмованных словах (*impaneled* – *determined* / *imˈpænəld* – *dɪˈtɜːmɪnd* /) имеет место метатезно-эпентетическое отношение (*im-ne-ed* : *-e-mined* / *im-n«-d* : *-«:mind* /) повторяющихся фонем, тогда как шесть несовпадающих фонем распределены вразброс (*-pa-l-* : *det-r-* / *-p-l-* : *dit-* /) по фонологической структуре рифмем. В примере 2 из русской поэзии в двух лексических единицах (веселиться – светиться / *веселица* – *светица* /) проявляет себя метатезно-эпентетическое отношение (*вес-иться* : *све-иться* / *вис-ица* : *сви-ица* /) между совпадающими фонемами, так как в инициальных позициях реализована метатеза (*вес-* : *све-* / *вис-* : *сви-* /), в медиальных – эпентеза вставкой несовпадающих фонем (*-ел-* : *-т-* / *-иль-* : *-т-* /), причем в финальных позициях прослеживается изоморфизм (*-иться* : *-иться* / *-ица* : *-ица* /). В примере 3 из сербской поэзии в двух четырехсложных словах (балконима – плафонима / балконима – плафонима /) возникает метатезно-эпентетическая рифма (*-ал-онима* : *-ла-онима* / *-ал-онима* – *-ла-онима* /), так как наподобие примера 2 в инициальной позиции была реализована метатеза (*-ла-* : *-ал-* / *-ла-* : *-ал-* /), в медиальной – эпентеза (*-к-* : *-ф-* / *-к-* : *-ф-* /), в финальной – изоморфизм (*-онима* : *-онима* / *-онима* : *-онима* /).

На основании всего изложенного считаем, что анализ трех национальных поэзий (английской, русской и сербской) наглядно показывает следующее: во-первых – нет достаточного основания употреблять наименование рифма для зрительного восприятия (рифма для глаза), ибо рифма такая на самом деле не существует; во-вторых, когда речь идет о количественности рифмы, бытующие термины не переключаются с истинной количественностью рифмы, а потому их необходимо заменить предложенными нами терминами: *однофонемная*, *двухфонемная*, *трехфонемная*, *четырефонемная*, *пятифонемная*, *шестифонемная* рифма и так далее; в-третьих, когда вопрос заходит о качестве рифмы, употребляемые термины по большей части вообще не являются собственно терминами, так как не отражают истинного состояния качества рифмы, а, следовательно, их также следует заменить предложенными терминами: *изоморфная*, *метатезная*, *эпентетическая* и *метатезно-эпентетическая* рифма.

Литература

Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. – М., 1973.
Димитријевић, Р. Теорија књижевности са примерима [композиција, језик и стил, версификација]. – Београд, 1969.

Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975.
 Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1966.
 Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987.
 Солар, М. Теорија књижевности. – Загреб, 1980.
 Чаркић, М.Ж. Фоностилистика стиха. – Београд, 1995.
 Чаркић, М.Ж. Појмовник риме (са примерима из српске поезије). – Београд-Банялука, 2001.
 Чаркић, М.Ж. Акцент и рима у поезији српских модерниста // Стил. – № 7. – Београд, 2008. – С. 289–303.
 Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms. – Florida, 1988.
 Barnet, S., Berman, M., Burto, W. A Dictionary of Literary Terms. – London, 1964.
 Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms, New York, 1982.
 Rankin, T.W. Rime and Reason. – Ch, 1929.
 Richardson, F. A Study of English Rhyme. – Hanover, 1988.
 Schipper, J. A History of English Versification. – Oxford, 1910.
 Shipley, J.T. (Editor) Dictionary of World Literature. – New Jersey, 1962.
 Wikipedia – Rhyme. URL: [www.http://en.wikipedia.org/rhyming](http://en.wikipedia.org/rhyming).

Источники

AWC – Auden W. H. Collected Shorted Poems 1927–1957. – London; Boston, 1966.
 BGS – Byron G. Selected Poems. – London, 1913.
 ETC – Eliot T.S. Collected Poems. – London, 1963.
 KJP – Keats J., Poetical Works. – London, 1956.
 PES – Pound E. Selected Poems. – London, 1961.
 RKC – Raine K. The Collected Poems. – London, 1956.
 YWC – Yeats W.B. The Collected Poems. – London, 1952.
 SHWS – Shakespeare W. The Sonnets. – New York, 1976.
 SHS – Shelley. Selected Poems and Prose. – London, 1964.
 БАС – Блок А. Собрание сочинени в шести томах. Т. 1. – М., 1971.
 ЕСС – Есенин С. Стихотворения и поэмы. – Л., 1956.
 ЛМС – Лермонтов М. Стихотворения. – М., 1969.
 МВИ – Маяковский В. Избранные произведения. – М., 1960.
 МОС – Мандельштам О. Стихотворения. – М., 2006.
 ПАС – Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. (Том второй). – М., 1986.
 ПБС – Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. – Л., 1977.
 ТФС – Тютчев Ф. Стихотворения. – М., 1976.
 ФАЛ – Фет А.А. Лирика. – Минск, 1978.
 ЦМИ – Цветаева М. Избранные произведения. – М.; Л., 1965.
 БММ – Бећковић М. Метак лугалица. – Београд, 2003.
 ДЈП – Дучић Ј. Песме О песницима I. – Нови Сад – Београд, 1971.
 ЈЈП – Јовановић Ј. Змај, Песме. – Нови Сад – Београд, 1970.
 МДБ – Матић Д. Битка око зида. – Нови Сад – Београд, 1971.
 МДП – Максимовић Д. Песме. – Нови Сад – Београд, 1969.
 ПСП – Пандуровић С. Песме. – Нови Сад – Београд, 1969.
 ПВП – Петковић В. Dis, Песме. – Нови Сад – Београд, 1970.
 РМП – Ракић М. Песме. – Нови Сад – Београд, 1970.
 РСлП – Ракитић С. Песме. – Београд, 2002.
 РСтП – Раичковић С. Песме. – Нови Сад – Београд, 1972.

А. А. Петрова

(Москва, РГГУ)

КОНТАКТНАЯ РИФМА КАК ПРИЕМ: НАРОДНЫЙ СТИХ, ГОРОДСКАЯ РЕКЛАМА И РОСТОВСКИЙ РЭП

Осип Брик в работе «Звуковые повторы» высказывался резко против «казенной теории стихосложения», ограничивающейся «указанием на рифму, стоящую в конце стихотворной строки» (Брик 1919). При этом Брик ссылался на работу Н.Н. Шульговского (1914), в которой выделялись рифмы «срединные» (Три у Будрыса сына, как и он, три литвина (Пушкин)), «строчные» (и радостно денно и ночью, ликует, пирует, поет (Вяземский)) и «витые» (Притупились все ошущенья / Все застыли волненья в груди / и душа, забывая стремленья, / Ничего не ждала впереди (К.Р.)).

В этих примерах встречается тип рифмы, который можно назвать «контактной рифмой». Рифма народного стиха – рифма речевая, произносимая, артикуляторная (в отличие от письменной акустической литературной рифмы), она существует во времени речи, а не в пространстве страницы, вследствие чего (возможно), обладает меньшим межрифменным расстоянием. То есть расстояние между рифмующимися словами в фольклоре может быть равным и нулю. Чрезвычайно распространенным для всех фольклорных жанров оказывается феномен «контактной рифмы»¹. Это рифма типа: старуха-говорука, зай-горностай, натура дура, тощ как хвощ, кумко-голубко, сли-зень-близень, радость на старость, палица-буявица, пир на весь мир, скатертка-самовертка, т. е. когда зарифмовываются слова, непосредственно стоящие рядом друг с другом. Даже когда в жанре намечается явление строки, в нем, тем не менее, довольно частотны такие контактные рифмы, посмотрим на примере колыбельной:

Баю-баю-баюшки, / Кладу в голова подушки, / Рипочок под бочок / Да соломки тукачок. / Высыпайся, ангельчок (М № 477).

Котик-коток, / Кудреватый лобок! / Сидит кот у ворот, / К себе милую ждет: / Кошечка в окошечке, / Кошурки в печурке, / Котятки в подлавке ... (М № 408).

Такая контактная рифма в скороговорках может представлять собой «заумь», в начале строки именно такая гипер-рифма задает установку на восприятие всего текста как рифмованного:

Сранцы-баранцы / Поехали во Рязанцы / Убьемте кота, / Привеземте попа. / Поп за стол... (Виноградов № 293).

Эни-бени помазени –/Я Иван капитан /Чем коня пропитал?... (Виноградов № 310б).

Такая контактная рифма может оформлять и весь текст целиком (сплошная рифма, панторим):

¹ Ср. здесь феномен далекой рифмы, описанной С.И. Кормиловым (Кормилов 1995).

- Насилу Ненилу свалили в могилу;
- Хорошо в дорожке пирожок с горошком;
- Дома и солома съедома;
- Нищий на нищем не ищет;
- Капуста из куста, густа, да невкусна.

В формулах заговоров – жанра, характеризуемого обилием перечислительных рядов – чрезвычайно распространенной оказывается рифменная модель ААхА (типа сказочных: *Ни вздумать, ни взгадать, ни пером описать, с нянюшками-мамушками, с красными девушками*):

... на море, на окяне, на быстром Буяне (РЗЗ № 1644);
 ... пеня, коренья, старые воленья (РЗЗ № 425);
 ... пеня, коренья, подводны каменя (РЗЗ № 2141);
 ... в шарах, у борах, у зеленых лугах (РЗЗ № 770);
 ... шулки, покутки, дявольские прибаутки (РЗЗ № 2306);
 ... кротости и смиренности и Божьей милости (РЗЗ № 171);
 ... ни в костях, ни в мозгах, ни в ясных очах (РЗЗ № 2141);
 ... ни медведям, ни волкам, ни третьим – собакам (РЗЗ № 371).

Из всех типов лексических повторов, характерных для фольклорной речи (среди которых, в частности, Ablativus / Accusativus obiecti interni или figura etymologica – слухом не слышать, ночь ночевать и видо-родовые сочетания, типа: *Казань-город, Дунай-река, плотники-мастера, полынь-трава, камыш-трава*), особый интерес представляют сочетания, поддерживающие рифменные механизмы, типа: *калина-малина, трава-мурава, ельничек-березничек, свистнул-грохнул, няньки-мамки, царь-государь, хорошая-пригожая*². Такие сочетания представляют собой при грамматическом сходстве некоторую смысловую тавтологию³, по-разному интерпретируемую лингвистами и фольклористами.

В историческом плане нерифмованные видовые понятия *мать-отец, хлеб-соль*, видимо, предшествовали формированию в языке понятия «родители» и «пища человека» (в русском языке и сейчас нет понятий, соответствующих немецкому *geschwister* – братья-сестры или английскому и французскому *grand-parents* – бабушки-дедушки). Иными словами, сочетание двух лексем видовой номинации приобретает значение номинации родовой,

² «Чаще всего в заговорах употребляются парные синонимические конструкции (...) Среди двучленных выделяются парные слова типа путь-дорога, род и племя, спать-почивать и др., отличающиеся особой устойчивостью и частотой; другие пары по степени устойчивости и по типу семантических отношений в разной степени отстоят от парных слов: пособи́те, помога́йте; ки́нься-бро́сься; затоско́вал-загоре́вал; кипи́т, переки́пает, гори́т, перегора́ет; снеси́те и донеси́те, вложи́те и положи́те; не сглази́л, не сурочи́л, загры́заю, заеда́ю; заеда́ю, загры́заю, заку́сьваю; заговари́ваю, уговари́ваю; помолю́сь, покоро́юсь; про́шу и молю́; береги́те и стереги́те; жги́ и спали́; отме́тает, оттреба́ет; посо́хни, по́вяни; не май, не мучь; не май, не мотай; притчи́, прикосы́, порчи́, уроки́; тебе́, чи́рею, вереду́, гнойни́ку, пу́пышу; ни роду́, ни пло́ду, ни пле́мени; не пла́чет, не тужи́т, не горя́ет; тихи́й, кротки́й и сми́рный; кротости́ и сми́рности; хвори́ и боли́; баню́шка-пару́шка; не для́ мудрости́, не для́ хитрости́; испуг-перепо́лох и т. д. и т. п.» (Толстая 2005, с. 303).

³ Так, А. Воскресенский различал несколько типов тавтологии: «...Тавтология представляет: 1) неизменное повторение одного и того же слова или нескольких слов, одного и того же предложения или нескольких предложений; 2) повторение одного и того же корня, входящего в образование различных членов предложения или главных членов двух предложений – главного и придаточного; 3) соединение подобозначащих слов (синонимов) или предложений. Тавтология первого рода назовем повторением, второго – тождеством, третьего – подобословием. (...) Подобословие есть соединение синонимов, т.е. различных слов, выражающих сходные понятия (дань – пошлина, зельщица – кореньщица)» (Воскресенский 1879, с. 97–98, 187).

т.е. сочетание двух когипонимов образует гипероним (так, *калина-малина* будет обозначать «плодовый кустарник», *ельничек-березничек* – «небольшой лес» и т.д.). От подобных пар когипонимов, обозначающих разные объекты, кажется целесообразным отличать пары синонимов, описывающие один объект или явление, типа: *суженый-ряженный, сивка-бурка, молодое-зелено, свистнул-грохнул, царь-государь* и др.

В языковом плане для таких парных сочетаний отмечалось значение обобщения: «Наличие этого явления в языке русского фольклора, – пишет А.Т. Хроленко, – на наш взгляд, можно объяснить двойственной природой если не каждой фольклорной лексемы, то хотя бы каждого ключевого слова народно-песенного произведения. Это можно назвать совмещением в слове видовой и родовой номинации» (Хроленко 1992, с. 34).

В плане поэтики формальной О.М. Брик писал об «общем поэтическом принципе, принципе простого сочетанья» (Брик 1919, с. 82), сопоставляя рифму (простое звуко-сочетанье, сопоставление равнозвучащих, но разнозначащих слов) с грамматическими и синонимическими биномами (тавтологическое сочетание, сопоставление равнозначащих, но разнозвучащих слов). Г.С. Виноградов называет их «парными словами», отмечая их далеко не последнюю роль в считалках, особенно в соединении с зауем (Виноградов 1930).

В отношении поэтической семантики исследователями выделялись самые различные смыслы – от простой **экспрессивности** / **эмфатичности** до идеализации и пренебрежения. Так, В.М. Мокиенко писал, что «рифмованные выражения типа *судить-рядить; жить-быть* нередко рассматривают как одну из разновидностей повтора. Речевой повтор, в том числе и рифмический, является материалом, широко используемым для эмфатического построения фраз» (Мокиенко 1980, с. 148). Н.Н. Дурново полагал, что парные слова возникают из «стремления выразить одно понятие двумя словами, похожими друг на друга», с целью «усилить количество или качество признаков, заключающихся в этом понятии» (цит. по Виноградов 1930, с. 73). Есть еще значение пренебрежения и прочее, и тому подобное (Виноградов 1930, с. 74–75). «... Невозможно предположить, – писал А.А. Потебня, – чтобы здравомыслящий человек не знал разницы между общеизвестными вещами или, зная, называл известное растение в одно и то же время и калиной, и малиной, и смородиной. Остается думать, что сопоставление несовместимых частностей не есть нарушение логического закона, а способ обозначения понятия высшего порядка, способ обобщения, нередко – идеализация в смысле изображения предмета такого рода (например, дерева, кустарника), но необычайного, чудесного, прекрасного» (Потебня 1968, с. 418).

«Пора и время, путь и дорога, кручиниться и печалиться, стыд и срам и т.д., – писал В.Я. Пропп, – с точки зрения певца и на самом деле разные понятия. Они взаимно дополняют одно другое. Они вызваны не медлительностью речи и не стремлением к усилению значения, а так же, как и эпитеты, свидетельствуют о стремлении к величайшей точности выражения, к тончайшей дифференцированности в придаваемом словам значении. Так, слово «стыд» выражает чувство по отношению к говорящему (стыд – стыдиться), срам – по отношению к окружающей среде (срам – осрамиться)» (Пропп 1958, с. 537–538). Действительно, парные понятия в говорных жанрах могут и противопоставляться: *Во рту калина, а в носу малина* (Д-146).

Против значения идеализации таких сочетаний свидетельствуют и парные слова, встречающиеся в говорном стихе фольклора, типа: *елки-палки, шалтай-болтай, шито-крыто, шило-мотовило, финтит-вертит, бить-бранить, бить-колотить, крутить-вертеть, плешиный-шелудивый* и др., часто встречаются и «нейтральные» пары: *соха-борода*,

⁴ Ср. также обценное с..и-бл..и, е..ь-колотить.

стрельцы-бойцы, поить-кормить, стучит-бренчит, стучит-гремит, житье-бытье, друзья-товарищи, пить-гулять, чайничать-бразничать, судить-рядить, суженый-ряженный и др.⁴ Таким образом, как кажется, сам механизм приема соединения синонимов не несет какой-то определенной семантики в рамках фольклорной традиции, а определяется семантикой лексической и дискурсивной (в песенном и былинном жанре – идеализация и возвышенность, в говорных – чаще пренебрежительно или нейтрально).

Такие парные слова, лишенные общего рифменного контекста, как в говорных жанрах, в песне и балладе воспринимаются с меньшей рифменной очевидностью:

Кода было молодому / **Пора-время** великое, / **Честь-хвала** молодецкая, – / Господь Бог миловал, / **Государь-царь** жаловал, / **Отец-мать** молодца / У себя во любви держал, / А и **род-племя** на молодца / Не могу насмотретися, / Соседи ближние / **Почитают и жалуют**, / **Друзья и товарищи** / на совет съезжаются, / Совету советовать, / Крепку думушку думати... (Б: № 75-76); **Вор мучитель-погубитель** (Б: № 139); Как летом по **травке**, весной по **муравке** (Б: № 106); Не **шум шумит**, не **гром гремит** (Б: № 11); Два **татарина-басурманина** (Б: № 8); Подымалася сила **татарская**, / Что татарская сила, **бусурманская** (Б: № 3); **Воевали-бузовали** три татарчинка (Б: № 5).

И он **гуляет-разгуляет** на вороном кони (ИПБ: 344); Как князь Роман жену терял, / **Терял-терзал**, в реку бросал (ИПБ: 87); **Колыбель-люльку** делали (...) а и **нянюшки-мамушки** (ИПБ: 342); Вот он **думает-гадает**, где ему **пройтись-проехать** (ИПБ: 344); Старики-то **пьют-гуляют**, по беседушкам сидят (...) Ой не дай боже азовцам **ума-разума** того (ИПБ: 346); Выпаливали **князя-бояра** (ИПБ: 349); Как никто-то про то **не знает, не ведает** (ИПБ: 350); Тут стояли же **стрельцы-бойцы** (ИПБ: 352); Он и держит **путь-дороженьку** в каменну Москву, / Он и **горы и доли** вперескочь скакал (...) Ты за что наш зеленый сад хочешь **выжечь-вырубить** (ИПБ: 355); Во черном платье, **государь-царь**, во кручинном. / Позади его стояли **князя-бояре** (ИПБ: 360); Среди **торгу-базару** (ИПБ: 361); **Ссек-срубил** с Долгорукова буйну голову (ИПБ: 369); Нашу братию донских казаков без вины **казнил-вешал** (...) Уж мы бросили свое **житье-бытье**, свои именицы (ИПБ: 371); Что **качается-шатается** добрый молодец (ИПБ: 374); **Воскрикнет** он, **возгаркнет** громким голосом (...) Без **свинцу**-то мы, без **пороха** сударева (ИПБ: 355); А **князи** собиралися, / **Бояра** съезжались (ИПБ: 342); Не фузеюшка в поле **грянула**. / Не лютая змея в поле **свистнула** (ИПБ: 425); Он, высмотремши, стал **насмехаться**, / Над донскими казаками **надругатися** (ИПБ: 426).

В говорных же жанрах такие парные слова подкрепляются экспериментальным словообразованием:

ни стук, ни бряк (С: 282); не стукнет, не брякнет (С: 280, 292); стукотня да громня (С: 167173); стукоты – брякоты (С: 366), 4 стукоты, 4 брякоты (С: 150); стукочет, брякочет (С: 184); без стуку, без гряку (С: 230), от стуку и от грому (С: 84); стучит, бренчит (С: 171), стучит, гремит (С: 15 48 167), бренчит (С: 48, 167), стучит и гремит (С: 178), не стучит, не звенит (С: 306), стучит – говорит (С: 302); и стучиха, и бречиха, и 4 шумитихи (С: 148); 4 стучихи, 4 брячихи (С: 135), 4 гремихи (С: 135, 136), стучихи – брячихи (С: 365); стучат – говорят (С: 157158), стучат, бренчат (С: 48).

белится, румянится – чернится (Д: 36); бился-/, колотился – добился (Д: 59 177); бити, колотити (Д: 282); бить – быть (Д: 180), бить – бранить (Д: 102); бывал – живал (Д: 109 172), бывало – живала (Д: 139), был – жил (Д: 291), быть – жить (Д: 112 95), валяет – катает (Д: 201), жил – был (Д: 227), жила – была (Д: 183), жить – быть (Д: 38, 156, 190).

Подобные парные слова, фразеологизируясь, широко употребляются и в разговорной речи – здесь не последнюю роль играет и рифма: «Известно, что рифма, – пишет Я.И. Гин, – один из факторов идиоматизации; ряд содержащих рифму фразеологизмов встречается как в фольклоре („травка-муравка“, „жили-были“, „калина-малина“ и др.), так и современной разговорной речи („фокус-покус“, „шуры-муры“, „шалая-валяй“ и др.)» (Гин 1996, с. 69).

В современной речи чаще всего можно встретить похожие сочетания, обозначающие, как ни странно, не природные или растительные реалии, а пищевые (чаще всего они не рифмуются и имеют меньшую степень синонимической соотнесенности). Так, надпись на одном из гастрономов гласит: *овощи-фрукты, соки-воды, чай-кофе, молоко-хлеб, сыр-колбаса, вино-водка*. Также часто можно услышать *огурцы-помидоры, груши-яблоки* (ср. традиционное *грибы-ягоды*) и др. Здесь, по-видимому, посредством парных сочетаний происходит конкретизация понятия «продукты», расшифровка его. Т.е. перед нами обратный процесс (не обобщение, как в случае с *хлеб-соль, grand-parents*, а детализация, «дифференцированность» по Проппу): при наличии родового понятия (гиперонимов *продукты, напитки*), употребляются парные видовые сочетания (когипонимы *овощи-фрукты, соки-воды*).

Стоит особо выделить и игровые парные сочетания, типа: *коляда-моляда, страсти-мордасти, танцы-шманцы* и др., в которых второй член сочетания повторяет первый, но с меной первых звуков, чаще всего на м- или п; и заумные пары, значение которых конвенционально, типа: *шуры-муры, муси-пуси..*

Первый тип зачастую бытует в детской среде, ср.: *гоголь-моголь, фокус-мокус, каляки-маляки, киска-мурыска, кашка-малашка* (ср. также обшечное *ё-моё, бляха-муха*, – Н.Д. Голев называет это рифмованием-редупликацией, приводя примеры, типа: *х..ня-муйня, х...-моё* (Голев 2005, с. 321)). Второй компонент подобных рифмопар часто начинается с губного сонорного «детского» м; ср. также детскую заумь с губными б- и м-: *аты-баты, тенти-бренти, тары-бары, эни-бени, шаранды-баранды, шулды-булды, колин-молин, чирики-мигирики, шишел-мышел*. Здесь, конечно, нет никакой идеализации, ни обобщенности-неопределенности, скорее на первый план выходит игровой момент, вскрывающий механизм приема.

Современная речевая ситуация характеризуется и парными сочетаниями, типа: *зелень-мелень, конфетки-монфетки, коньяк-моньяк, сахар-махер, супер-пупер*. Часто можно услышать, при пародировании речи тюрко-язычного населения, передразнивания: *культур-мультиур, шашлык-машлык*. Как выяснилось, в тюркских языках (данные по азербайджанскому, туркменскому, турецкому языкам) в разговорной речи довольно частотен подобный механизм образования пары слов, второе из которых повторяет первое с меной (или подстановкой вперед) первого согласного на губной м-. Например: *чай-май, Баку-мбаку, калем-малем, чечек-мечек, гетмек-метмек* (глагол!). Если же слово начинается на м-, то имеем измененный гласный: *манты-мунты*.

Это явление широко распространено во многих современных языках под влиянием тюркских, однако «в тюркских языках повторение не связано со стилем и встречается во всех видах

литературного и разговорного языка» (Дмитриев 1940, с. 47). В русском такие повторы используются с экспрессивной целью, с оттенком пренебрежительности, снисходительности, иногда для обобщения или просто поэтической вольности речи» (Янко-Триницкая 1968, с. 48–49).

В.М. Мокиенко отмечал также повышенную способность «заумных» контактных рифмокомпонентов к образованию фразеологизмов: «Чисто рифмической можно назвать, пожалуй, лишь номинативную фразеологию типа *шалаяй-валяй; шалтай-болтай; тары-бары растабары; шурум-бурум* – „мелкие, ненужные предметы“ и т.п., весьма активно распространенную в народных говорах. Ее фразеологизации способствует закономерная немотивированность одного из компонентов, обычно возникшего в процессе рифмовки. Ср. также: *шоша да ероша* – „сброд“; *хай да май* – „всякий сброд“; *гай да май* – „брань, ссоры“; *смути да перемуты*». (Мокиенко 1980, с. 149)

Любопытные результаты дает семантический анализ рифмопар контактной рифмовки (это чаще всего пара «существительное + существительное» или «существительное + глагол»). Фигуры перечисления, противопоставления и названия оказываются особо частотными.

Перечисление (и, да)⁵:

Кумовство да свойство, ерш да еж, наготье да босотье, вдовой да сиротой, ссорах да во вздорах, пущами да рощами, с горушки да до елушки, складно да ладно, красива да счастлива
В степях и в даях

Особое место занимают перечислительные ряды в заговорах: «Заговорные тексты, – отмечает С.М. Толстая, – насыщены разного рода перечнями, многочисленными конструкциями, состоящими из однородных в том или ином отношении элементов, следующих непосредственно друг за другом или разделенных другими словами» (Толстая 2005, с. 300):

Ох куры, куры лохматые, петушки хохлатые, криксы-вариксы денные, ночные, полуночные!.. (P33 № 225)
Царь деньской, зверь лесной, дедушка водяной, дай воды ключевой рабу Божьему (имя) на уроки, на прикосы, на переполохи. Вода-водица, река-речица, Морская Царица (пропуск) мыла-полоскалась, пеня-коренья, луга зелены, травы шелковы, желты пески, серы камешки. Так сполощи с рабы Божьей все шепоты, уроки, прикосы, ломоты и переполохи (P33 № 241).

Часто биномами (аа, бб, вв):

... она космата, она волосата, она соплива, она ноздрива (P33 № 867).
... от стрешного, от поперечного, от дённого, от полудённого, от ночного, полуночного (P33 № 354).
Здравствуйтесь, господа разные, дельные и праздные, и трезвые, и пьяные, и скромные, и рьяные, и молодые, и старые, и полные, и сухопарые! (ФТ: 384)

Такие же зарифмованные перечислительные конструкции употребляются и в новых жанрах: «В 1970–1990-е при игре в скакалки, – пишет С.Б. Борисов, – девочки произно-

⁵ Перечисление оказывается характерным и для дистантной рифмы: Покалякать здесь со мной подходи, народ честной: и парни, и девицы, и молодцы и молодцы, и купцы и купчихи, и дьяки и дьячихи, и крысы приказные, и гуляки праздные. (ФТ: 382). Здравствуйтесь, москвичи, жители провинциальные, ближние и дальние: немцы-лекари, евреи-аптекари, французы, итальянцы и заграничные мириканы, расейские бары, астраханские татары! (ФТ: 408)

сили рифмованную строку, при ошибке в прыжке девочка получала соответствующее имя: *Роза, береза, мак, василек, кашка, ромашка, аленький цветок* (Борисов 2002, с. 71). Или переделка известного считалочного текста «На золотом крыльце» (М № 1414): *На золотом крыльце сидели /Шесть мохнатых стариков: /Шишкин, Пышкин, Залупышкин, /Бороздин, П...дин, Задвижкин* (Трыкова 2005, с. 337).

Противопоставление

Зачастую члены контактной рифмы вступают в противительные отношения:

Бел, да не смел; гладок, да гадок; густо, да пусто; Ермил, да богомил; красавица, да гулява; неуклюж, да дюж; рожден, а не крещен; рясник, да лясник; тонко, да звонко; хмельно, да умно; черен, да задорен; щедровит, да миловид.

Номинация, приложение

Имя животного (героя сказки или колыбельной), именование человека и даже праздников или необычных (волшебных) предметов – достаточно частотный случай для контактной рифмы:

курочка-татарушка, курочка-рябушечка, курочка-копарочка, Сивка-бурка, коза-дереза, козатка-рогатка, кошечка-судомочка; муха-горюха, муха-шумиха; мышка-норышка, зай-горностай, зайчика-повилиянышка; Зайчика-Завитаинышка, Зайчика-Ковылянышка, волченёк-куманёк, собачка-пустолаечка, у кота-воркота, птичка-невеличка, птица колпица, птица-юстрица;
баушка Христоправушка, старуха-говоруха, старуха-щебетуха, мальчик-невеличек, девица-красавица, девицы-колпицы, девка-чернавка, девушки-лебедушки, молодичка-невеличка, молодец-удалец, матушка-ластуха, отец-молодец; крошечка Хаврошечка;
Масленица, Обманщица;
палица-буявица, скатертка-самовертка.

С семантической точки зрения такая номинация была разобрана, в частности, О.И. Капицей: «Некоторые названия ничего не обозначают – это просто созвучные слова: „муха-камуха“, „мышь-тютюрюшечка“, другие же прозвища смыслового содержания и характеризуют животное с какой-нибудь стороны – или со звуковой: „комар-пискун“, „лягушка-квакушка“, „собака – гам-гам!“, или с зрительной: „мышь серка“, „комар долгоногий“, или с моторной: „волк из-за куста хватыш“, „заяц – везде поскакиш!“. Только в одном варианте мы встречаем „лиса-лукавица“, т.е. характеристика не по внешним, а по внутренним качествам» (Капица 1928, с. 187).

О таких постоянных эпитетах писал и Г.С. Виноградов, отмечая в некоторых случаях преобладание формальной рифменной организации над семантической: «Одни из них указывают на желаемый идеал (конь *вороной*, барабан *золотой* и т.п.), другие – случайные и безразличные: часто они создаются в поисках рифмы, а не в стремлении определить и выразить существенные признаки вещей и явлений, и сохраняются не их значением, а силой устной традиции (утка-дудка, девочки-татарочки, соколянка-дворянка, панчик-расканальчик и т.п.)» (Виноградов 1930, с. 87).

В рифменном отношении герои литературных сказок именуются по фольклорной модели: *конек-горбунук, муха-цокотуха, Карабас-Барабас* и др.

Такую же форму находим в дразнилках: О.И. Капица пишет о «рифмованной прикладке имени», при именах собственных, типа: *Андрей-воробей, Зинка-корзинка* (Капица 1928, с. 111) – подробнее см. п. 1.1. главы третьей.

Сравнение (как, что, с):

Тош как хвощ, гол как сокол, счастлив как чернослив, ножки как сошки, на словах как на гусях;

Глухой что шальной, сонной что мертвой, старый что малый, прямой что дурной, Мозырь что пузырь, ребенок что поросенок, у ребят что у зайчат; Борода с ворота.

Предикация (подлежащее + сказуемое):

Тесто пресно, солома съедома, осташи хороши, обычай бычий, поросята полосаты, нос курнос, кулик невелик, земля мерзла;

Пуля дура;

Лихорадка не matka, стыд не дым, скупость не глупость, мста не mzда, обиход не уход, погонялка не возилка, норов не боров, попытка не пытка, душка не сучка, грехи не смешки, вдовица не девица;

Тюрьма не дурна.

Императив:

Попомни, поповна;

Владей, Фаддей; Денис, поделись; Катерина, иди на перины; Еремей, разумеи;

Молчок, старичок; Варлам, пополам.

Локатив

Из семантических падежей на фольклорном рифменном материале самым распространенным оказывается локатив. Но его особенность такова, что он определяет не столько местоположение и пространственную ориентацию глагольного действия, а при нулевой связке связывает два существительных (реже прилагательное или наречие, еще реже глагол с существительным, называющим локус).

Локатив (где?):

Кашка на ложки, солоница на божнице, на роже кожа, доска среди мостка;

На горке Егорка, Никитка у титьки, сироточка на загнеточке, криворот у ворот;

Ножка по дорожке;

Воробей на перегороде, воробушек на камушку, на пролубочке две голубочки, на дубчике два голубчика, голубочки на прорубочке, курочка по проулочку, курушка по улущке, кошка в лукошке, кошечка в окошечке, кисурка во печурке, котятки в подлавке;

В поле воля, дрема возле дома;

У Минску по-свинску, в Луцку всё не по-людску, в Кордовили удавили;

кашка в чашку, на палочку мочалочку, зеленушки в фартушки, зрелки на тарелку, перцу к сердцу;

Мутовкой по головке, толкачем по плечам, поленом по коленам, старикам по зубам;

На Арать воровать, в Моздок не ездок, гусь на Русь;

Кисурка в конурку;

Грех-то в мех, а грешки в мешки;

Заюшко из-под кустышка; от ворот поворот, головушки от подушки, два брата с Арбата, боты с охоты.

В городской рекламе сегодня (тексты собирались в 2002–2006 гг.) также оказывается частотной «контактная рифма». Рекламный стих «помнит» и о стихе фольклорном, употребляя прямые заимствования: *Сто лет без бед; Я в «Москве» – муж в тоске*. Пословичный стих – краток, поэтому здесь ведущей оказывается предикативная рифменная модель:

Африка, Бразилия – кофейная идиллия (кофе «Жокей»).

Ваша работа – / Наша забота.

Горчица – на столе царица.

Любой кашель / не страшен.

Мы ближе – цены ниже.

Наши родители / нам не мучители.

Тропикал-драйв / Life – это кайф.

Телефон – миллион.

Причина / Капучино.

Оксидил / победил.

Эльдорадо – / То, что надо.

Встречается и номинация: *Банана-мама; Крошка-картошка; Хлебцы-молодцы*; редки сравнения: *Будь здоров / Как коровь*. Зато частотны конструкции с однородными членами, среди которых встречаются императивы, что для рекламного стиха – «закон жанра»:

Мама доверяют, дети обожают (Nesquick).

MacCoffee / Удобно... / Бесподобно...

Шаурма-чебуреки / сочные-восточные.

Наклей и худей.

Не копи – купи (Инкомавто).

Не проспи – / беги, / купи.

Не тормози – / Сникерсни.

Не тормози – / Кроссвордни.

Среди семантических падежей распространен датив (в пословичном стихе находим только редкий пример в отрицательной формулировке: *ананас не для нас/вас*), привлекая персональное внимание адресата-потенциального клиента / покупателя:

Угощение для общения;

ВАЗ для вас;

Кольчуга для друга;

ВИТАМИН для мужчин

Шины для гардины (ИКЕА)

Русский рэп, будучи калькой с западных (американских по преимуществу) образцов, тем не менее успел заявить о себе и как явление русское региональное. Южнороссийская

группа «Каста» (с 1995) из «криминальной столицы России» создала т. н. «ростовский хип-хоп», «ростовский рэп». Первый альбом группы носил метатекстовое название «Трехмерные рифмы» (1999): действительно, в стихе рэпа часто используются многосоставные предложения – сложные или простые, – что формирует многочленную рифму: Мы остаемся *первыми*, / и как и прежде *верными*, / Как и раньше наши рифмы рождаются *трехмерными*, / Остаются *неизменными*. Стих рэпа – по сути своей говорной, раешный стих, рифмовник (Л. Ибраев): «Раешный стих в русском стиховедении – акцентный стих с парной рифмовкой, в котором единственным организующим началом является членение на строки (обычно неравные) и рифма» (Гаспаров 2001 (ЛЭПИТ), с. 845). В рэпе встречаются и прямые аллюзии на стих народный – залички и загадки. Так, трек «Кукловод» начинается словами:

Эй! Подходи честной народ! / Всем сегодня повезет! / Ты бедняк или богат / Держи за хвост свою удачу!..

Загадка:

Хулигана старший брат – бандюган / Ну / Бандюгана отец – пахан / Ну / Пахана отец – дед / Ну / Хулиган деду – ... / Внук!!! / Да! Хахаха.

В стихе рэпа, как и в стихе народном и рекламном, частотна «контактная рифма». Это могут быть и простые «парные слова» *танцы-шманцы*, *алё-малё*, сравнения *быстра*, как *искра*. Распространенной оказывается предикативная схема рифмовки:

Мужские **мышцы хищны**.
Пушки не **игрушки**.
Вопрос **прост**.
Стремление к **лести** – вопрос **чести**.

Однородные конструкции, перечислительные ряды:

Слеп, **глух, скуп, туп, груб**.
Тысячи лет **идеалов, ритуалов**.
Положил, **залил, сварил, отжал, припил**.
Взрывают, **запускают, мечат, принимают**.
Курим **дурь**, жарим **дур**.
Двери с **грохотом, соседи с ропотом**.
Тайными **тропами, автостопами, перелетами**.
Под солнцем **греться**, промокать пот **полотенцем**, если **разделся**.
Дурные **песни**, плохие **вести**, Идущие **вместе**, / поющие **бестии** – рассадник **плесени**.
Эй, вы, в **каматозе!** / Не впадайте в **грезы** / Стыдливые **мимозы**, / Не лейте **слезы**.

Замечательны в стихе рэпа и сплошные зарифмованные строки, панторимы:

На **пастбище** было **стрельбище**, стало **кладбище**.
Тесными **парами** офицеры **армии** / с местными **дамами** опутаны **чарами**.
Эй, **красавица**, хочешь **расслабиться?** Дать **адреса?**
В **окопе** копы **копят** с кого не **попада**.

Старт дан – Лада-Седан.

Словно **трасса от странствий в транс**.

Жигало на «Жигулях» «с нуля» – короли руля.

Таким образом, как кажется, словесность и культура в целом не знает безрифменных периодов, поскольку рифма помимо стихового и поэтического знает и речевое, разговорное употребление и измерение. Феномен «контактной рифмы», развитый фольклорными жанрами, возрождается сегодня в устных формах стиха: стихе рекламном и стихе рэпа, но в каждом из них контактная рифма предпочитает определенные конструкции: предикативные доминируют в рекламе, а однородные и перечислительные – в рэпе.

Литература

- Борисов С.Б. Мир русского девичества: 70–90 годы XX века. – М., 2002.
Брик О.М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. – Пг., 1919.
Виноградов Г. Русский детский фольклор. Книга первая. – Иркутск, 1930.
Воскресенский А. Особенности русского народного языка // Семья и школа. – 1879. – № 2.
Гин Я.И. О семантической структуре традиционной фольклорной рифмы // Он же. Проблемы поэтики грамматических категорий: Избранные работы. – СПб., 1996.
Голев Н.Д. Обыгрывание русских табуизмов в фольклорных метатекстах // «Злая лая матерная...»: сб. ст. / под ред. В.И. Жельвиса. – М., 2005.
Дмитриев Н.К. Грамматика кумыкского языка. – М.; Л., 1940.
Ибраев Л. Рифмовник: к проблеме происхождения русского речевого стиха // Известия Академии наук (серия литературы и языка). – 1985. – № 2. – С. 158–169.
Ибраев Л. Рифмовник: к проблеме происхождения русского речевого стиха // Филологические науки. – 1975. – № 4. – С. 24–31.
Капица О.И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Изучение. Собрание. Обзор материала. – Л., 1928.
ЛЭТИП: Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. ; Ин-т науч. информации по обществ. наукам. – М., 2001. – 1600 стб.
Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. – М., 1995.
Мокиенко В.М. Славянская фразеология. – М., 1980.
Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т. 3. – М., 1968.
Пропп В.Я. Русский героический эпос. – М., 1958.
Толстая С.М. Ритм и инерция в структуре заговорного текста // Заговорный текст. Генезис и структура. – М., 2005.
Трыкова О.Ю. О роли бранной лексики в детском фольклоре // «Злая лая матерная...»: сб. ст. / под ред. В.И. Жельвиса. – М., 2005.
Хроленко А.Т. Семантика фольклорного слова. – Воронеж, 1992.
Шульговский Н.Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. – СПб., 1914.
Янко-Триницкая Н.А. «Штучки-дрючки» устной речи // Русская речь. – 1968. – № 4.

Источники

- Б – Баллады. Библиотека русского фольклора. – М., 2001.
Д – Даль В.И. Пословицы русского народа. – СПб., 1998.
ИПБ – Исторические песни. Баллады / сост., подг. текстов, вступ. статья и примеч. С.Н. Азбелева. – М., 1986.
М – Детский поэтический фольклор. Антология / сост. А.Н. Мартынова. – СПб., 1997.
РЗЗ – Русские заговоры и заклинания: материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 гг. / под ред. В.П. Аникина. – М., 1998.
С – Загадки русского народа: сборник загадок, вопросов, притч и задач / сост. Д. Садовников. – М.: Современный писатель, 1995.
ФТ – Фольклорный театр / сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. – М., 1988.

Л. Л. Шестакова

(Москва, ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН)

РИФМА КАК ОТДЕЛЬНЫЙ ПАРАМЕТР В СЛОВАРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Основной формой лексикографического представления рифмы являются, несомненно, словари рифм во всем их многообразии. Однако и в словарях поэтического языка рифма как одно из проявлений слова выбирается в качестве отдельного параметра его описания. Этот параметр был принят уже в первом большом научном проекте поэтического справочника – словаре языка поэзии Пушкина, концепцию которого разработал в начале XX в. С.А. Венгеров. В программе составления этого словаря подаче рифм был посвящен отдельный пункт: «15. Слово, составляющее рифму, подчеркивается два раза и рядом с ним (в скобках) ставятся в последовательном порядке все рифмующие с ним слова» (Венгеров 1914, с. 225). Образцы составления карточек для отдельных слов, подготовленные на материале стихотворения Пушкина «К портрету Жуковского», содержали и примеры с указанием рифм (там же, с. 230):

* **сладость** (младость, радость), **сущ.** 168₁

Его стихов пленительная **сладость**

* **даль** (печаль), **сущ.** (даль) вин. ед. 168₂

Пройдет веков завистливую **даль**¹.

Словарный проект Венгерова не был осуществлен, но идея экспликации рифмы в поэтическом словаре не была забыта. В 1930-е гг. В.Ф. Чистяковым велась работа над толковым словарем комедии Грибоедова «Горе от ума». Предполагая представить в словаре разностороннее лингвистическое описание каждого слова комедии, Чистяков ввел в словарную статью рифменный параметр. Перечисляя разделы словарной статьи и отмечая способы их оформления, он, в частности, отмечал: «рифмы выписываются в одну строчку и даются жирным строчным шрифтом» (Русская авторская лексикография 2003, с. 183). Так выглядели, к примеру, статьи к словам *атласный* и *беззаботно*, вошедшие в первый выпуск словаря (Чистяков 1939):

АТЛАСНЫЙ, атласный (III — 296). Пр. [арб. atlas]. Рифмы: **атласный — прекра-
сней. Сшитый из атласа.** Тюрлюрю атласный.

Н. Д. Нет, если б видели мой тюрлюрю атласный. (III — 296).

БЕЗЗАБОТНО, беззаботно (II — 526). Нар. рифмы: **беззаботно — охотно.**

Беспечно, легко, легкомысленно. Порхнули беззаботно.

Л. Вот кабы вы порхнули в дверь

С лицом веселым, беззаботно: (II — 525 526).

Дальнейшее развитие идея представления рифмы в словаре поэтического языка получила во второй половине XX в. Под руководством В.П. Григорьева был реализован экспериментальный проект «Поэт и слово. Опыт словаря» (1973). Построенный на материале

28 стихотворений 12 поэтов, словарь предлагал на обсуждение новый способ лексикографической интерпретации поэтических текстов («Опыту» предшествовало издание: Григорьев 1965). Новизна его заключалась, прежде всего, в рубрикации словарной статьи соответственно различным преобразованиям слова, его проявлениям в контексте. Рифменный параметр, кратко представленный в словаре в виде пометы и формулировки ее содержания: «Рфм – употребление заглавного слова в рифме» (Поэт и слово 1973, с. 5), включался в статью наряду с характеристиками, указывавшими на метафорическое, метонимическое, символическое и иное использование слова (пометы Мтф, Мтн, Смвл и др.), на его стилистическую, в том числе эмоционально-экспрессивную, окраску (Бран., Жарг., Ирон. и др.), на положение слова в сильной позиции заглавия, посвящения и т. д. Став частью комплексного описания поэтического слова, рифма расширила состав параметров, характеризующих его звуковую форму. В словаре были применены, к примеру, рубрики: «Звк – звуковая организация контекста, связанная с заглавным словом»; «Парон – случай поэтической паронимии, сопоставление близкозвучных слов». Так, в статью к существительному *аллея* были включены рубрики Звк, Соч (употребление слова в сочетании эпитетного типа) и Рфм, характеризующие употребление этого слова в строках Маяковского:

АЛЛЕЯ (1). **Звк Соч Рфм** Я считаю, обходя бульварные аллеи, скольких *наследили юбилей? Пушкин, Достоевский, Гоголь, Алексей Толстой в бороде у Льва. **М23** 5.163.

В статье к междометию *ай* получили отражение рифма, повторение слова в ближайшем контексте (помета Повт), а также ироническое звучание строк Блока и принадлежность их несобственно-авторской речи (НАР):

АЙ (2). [Ирон.] **Рфм Повт** Вон барыня в каракуле к другой *подвернулась: Поскользнулась и — бац — растянулась! Ай, ай! Тяни, подымай! **НАР АБ18** 3.348.

Концепция рассмотренного словаря получила продолжение в многотомном «Словаре языка русской поэзии XX века» (СЯРП). Этот словарь представляет собой конкорданс комментирующего типа, в котором сочетаются элементы регистрирующего и объяснительного словарей. Его текстовая база – произведения десяти поэтов XX столетия, принадлежащих разным литературным направлениям. Среди них – И. Анненский, А. Ахматова, А. Блок, С. Есенин, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников, М. Цветаева. Словарная статья включает в себя обязательные зоны заголовочного слова, контекстов, шифров и факультативные зоны значения и комментариев; иллюстративные примеры в статьях хронологически упорядочены (см. об этом: СЯРП 2001, с. 10). В СЯРП используются разные приемы демонстрации рифмы – причем рифменная характеристика слова находит отражение и в обязательной, и в факультативной зоне словарной статьи. В первом случае имеется в виду зона контекстов – центральная в статье. Выбираемые, прежде всего, по признаку смысловой достаточности, контексты варьируются по объему, могут включать и одну строку, и целое стихотворение. Поэтому нередко сам контекст показывает, в какие рифменные отношения вступает заголовочное слово. См., например, состоящую из строк Цветаевой и Ахматовой статью к субстантивированному прилагательному *вечное*:

ВЕЧНОЕ [субст. прил.] Пусть в треволенье беспечном Год нам покажется днем!
Только ни мысли о вечном, Ни мысли о нем! **Цв910 (I, 135);** Смерть повсюду –

¹ Цифры обозначают номер стихотворения А.С. Пушкина в издании С.А. Венгерова и номер строки.

город в огне, и Ташкент в цвету подвенечном... Скоро там о верном и вечном Ветр азийский расскажет мне. **Ахм940-60 (292.5)**

Из факультативных зон рифму отражает зона комментариев, сопровождающая, при необходимости, конкретный иллюстративный пример. Для этого используются пометы *рфм.* и *рфм. к*, показывающие место описываемого слова в рифменной паре. См., например, с одной стороны:

ГРЕКИ и помню я, как вечера сличали с открытым небом стан твоих одежд,
с тем небом, что откапывают греки. [**рфм.**: небеса-калеки] **П909-20е (I, 581)**
<...>
ЕРМАК <...> Но имя веры, полное Сибирией, Узнает снова Ермака – [**рфм.**:
замок А] **Хл919-20 (491)** <...>

с другой:

ДОБРОДЕТЕЛЬ <...> барабаны / «армий спасения» / вашу / в мир /
трубят добродетель. [**рфм. к** дети] **Ирон. М925 (218)**
КРЫЛО <...> а в шкапу дремали книги. Там – к резной старинной двер-
це Прилепился голый мальчик на одном крыле. [**рфм. к** хрустале] **АБ907**
(II, 236) <...>

Выборка из словарных статей примеров рифмования заголовочных слов, в частности по названным пометам, позволяет систематизировать рифмы, делать наблюдения над характером их употребления поэтами – каждым по отдельности и в сопоставлении. Особенно интересный материал в этом отношении предоставляют исследователю большие по объёму статьи к концептуально значимым словам поэтического языка XX века, таким как *вера, грех, даль, закат, имя, круг* и др.

Литература

- Венгеров С.А.** Программа составления словаря поэтического языка Пушкина // Пушкинист: Историко-литературный сборник / под ред. проф. С.А. Венгерова. – СПб., 1914. – С. 223–232.
- Григорьев В.П.** Словарь языка русской советской поэзии. Проспект. Образцы словарных статей. Инструктивные материалы. – М., 1965.
- Поэт и слово.** Опыт словаря / под ред. В.П. Григорьева. – М., 1973.
- Русская авторская лексикография 2003:** Русская авторская лексикография XIX–XX веков: Антология / отв. ред. чл.-кор. Ю.Н. Караулов. – М., 2003.
- СЯРП 2001:** Словарь языка русской поэзии XX века / сост.: В.П. Григорьев (отв. ред.), Л.Л. Шестакова (отв. ред.), В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Л.И. Колодяжная (ред.), Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. Т. I: А – В. – М., 2001; Т. II: Г – Ж. – М., 2003; Т. III: З – Круг. – М., 2008.
- Чистяков В.Ф.** Словарь комедии «Горе от ума» Грибоедова. Вып. 1 (А – Б). – Смоленск, 1939.

В. С. Баевский, И. В. Павлова, И. В. Романова, Т. А. Самойлова
(Смоленск)

ЗАКОН ЗМЕИ

О.М. Брик в пору ОПОЯЗа, во второй половине десятых годов, создал две концепции, которые оказали влияние на участников формальной школы и через них на последующие поколения филологов, часто не подозревающих первоисточников своих взглядов. Эти концепции изложены, порою бегло, в статьях «Звуковые повторы» и «Ритм и синтаксис». Другие его мысли, выражающиеся преимущественно в хлестких афоризмах типа «Искусство – машина приемов», «Чем понятнее и доступнее искусство – тем оно скучнее», «<...> пролетарское искусство – не искусство для пролетариев и не искусство пролетариев, а искусство художников-пролетариев» и многие другие, занимали своё место в борьбе научных и социальных идей, но сейчас представляют только исторический интерес; а две названные фундаментальные статьи, по-видимому, пребудут вечно живой классикой.

Мы стоим на весьма распространённой точке зрения, что в поэтическом тексте семантически значимы все его уровни и аспекты: не только лексика, но и морфологические категории, синтаксические конструкции, все стороны стихотворной речи и графического оформления. Особым образом организованная фоника признаётся многими поэтами, читателями, критиками, филологами существеннейшей стороной поэзии. У некоторых поэтов и целых школ мирового художественного авангарда, а также в некоторых жанрах фольклора фонике принадлежит решающее значение в передаче смысла.

Обращенная к читателю сторона «звуковой ткани» произведения (хорошо слышимые и хорошо видимые на обозримом фрагменте текста аллитерации, ассонансы, звукоподражания и т. п.) давно стала объектом повышенного внимания поэтов и учёных. Мы предполагаем, что все известные приёмы звуковой организации текста являются частными проявлениями глубинных закономерностей поэтической фоники, определяющих саму структуру «звуковой ткани».

Проблему поэтической фоники мы изучаем в категории фонемы – минимальной смысловоразличительной единицы языка, инварианта класса звуков, не способных к противопоставлению внутри этого класса ни по одному из дифференциальных признаков (твёрдость vs мягкость, звонкость vs глухость, сонорность vs шумность, назальность vs её отсутствие, губность vs её отсутствие, переднеязычность vs заднеязычность для русских согласных; открытость vs закрытость, переднее vs заднее образование, губность vs её отсутствие для русских гласных). Функция фонемы в языке и речи – различать морфемы, лексемы и, непосредственно или опосредованно, синтаксические единицы. Можно дать определение, не делающее уступок фонетическим представлениям: фонема есть мельчайший элемент языка, который имеет звуковую форму и функцию различать морфемы, лексемы и синтаксические единицы языка.

Наша работа посвящена изучению распределения частот фонем в поэтических текстах на русском языке.

Первое сообщение о постановке проблемы, методике исследования и основных выводах настоящего исследования было сделано в самом конце прошлого тысячелетия (Баевский 1999, с. 5–8), затем последовал ряд публикаций (Баевский 2001; Баевский

2001а, с. 447–465; Баевский, Павлова, Романова, Самойлова 2002, с. 17–20; Баевский, Павлова, Романова, Самойлова 2004, с. 477–482). Нынешний доклад представляет нашу работу в относительно законченном виде.

Нами создана компьютерная программа «БУКВА $\Rightarrow$ ФОНЕМА». С помощью этой программы, созданной в среде Delphi, рассмотрен фонемный состав ряда поэтических текстов. В память компьютера вводится таблица частот фонем в русской речи. Она была приведена в трудах американских участников Пятого международного съезда славистов в докладе Хенри Кучера «Энтропия, частотность и функциональная нагрузка фонем в русском и чешском языках» (Cušega 1963, р. 202). Это единственная известная нам таблица частот фонем русского языка в русской речи, в силу чего нам пришлось придерживаться авторского понимания фонемы. Кучера выделил в русском языке 41 фонему; мы были вынуждены следовать его подходу, хотя не все его решения представляются бесспорными. Поскольку нам необходимо лишь соотносить данные по частотности единиц текста (фонем) в русском поэтическом тексте с данными по частотности тех же единиц (фонем) в русской речи, особенности понимания автором фонемы не могут оказать существенно влияния на наши результаты.

Чтобы компьютерная программа дала результат, отвечающий по своей структуре ожиданиям исследователя, необходимо провести некоторую подготовку текста вручную.

Конечно, можно было бы программу полностью автоматизировать, но это настолько усложнило бы техническую сторону исследования, сделало бы программу настолько более громоздкой, что весь выигрыш времени и другие преимущества, получаемые от использования компьютерной программы, пропали бы. Например, мы вручную расставляем ударения во всех более чем односложных словах исследуемого текста. Можно было бы ввести в память компьютера словарь русского языка, в котором проставлены все ударения, и приказывать компьютеру о каждом слове справляться в этом словаре. И все равно, скорее всего, некоторых слов исследуемого текста (неологизмов, окказионализмов, «устаревших», аббревиатур, иноязычных заимствований, географических названий и антропонимов) в словаре не окажется, и их придется вводить вручную.

Итак, в чем состоит подготовка текста к введению в компьютер? Во всех словах, кроме односложных, расставляются ударения; в именах собственных иностранного происхождения и таких именах нарицательных, как *поэт, поэзия, поэма, сонет, рококо* ударения ставятся на каждом слоге (Мо/лье/р, по/э/ма/); ставятся две точки над Ё, если они не проставлены в тексте; в окончаниях типа *быстро, синего* буква Г заменяется буквой В; если при сочетании букв ЖЖ, ЗЖ обе буквы относятся к корню, они заменяются одной буквой Ж. Например: *вожжи $\Rightarrow$ вожи; визжать $\Rightarrow$ вижать*.

После введения текста программа автоматически транслирует буквенный текст в фонематический, подсчитывает количество фонем текста, частоту каждой фонемы в тексте, выдает частоту каждой фонемы в русской речи и сравнивает частоту фонемы в тексте с ее частотой в речи. При этом используется критерий согласия χ^2 Пирсона. Он идеально подходит для нашего исследования. В 1900 г. Карл Пирсон предложил использовать в качестве критерия согласия меру расхождения между эмпирическими данными и моделью. Этот критерий носит универсальный характер, и только для определения числа степеней свободы необходимо более подробное исследование модели и всей структуры данных. Для каждого текста автоматически подбирается область включенных в χ^2 значений. Фонемы, χ^2 которых превосходит данную величину,

встречаются в тексте статистически значимо чаще или реже, чем в среднем в русской речи. В соответствии с этим назовём фонемы частыми, редкими и нейтральными. Результаты вычислений отражаются на графике, который строит программа с учетом ранжированных значений слагаемых χ^2 по всем фонемам. Все данные выводятся на экран и в случае необходимости на печать.

С помощью охарактеризованной методики мы рассмотрели тексты выдающихся поэтов XVIII–XX вв. (Г. Державина, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, И. Бунина, Вяч. Иванова, В. Хлебникова, А. Ахматовой, А. Вертинского, В. Ходасевича, Б. Пастернака, И. Елагина, И. Бродского и др.), главу первую «Евгения Онегина» в сравнении с прозой пушкинского «Выстрела», а также ещё целый ряд прозаических текстов XIX–XX вв. (И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова, И. Бунина, А. Аверченко, А. Куприна, В. Шкловского, М. Булгакова, В. Набокова, Б. Пастернака, В. Шукшина).

Полученные данные позволяют сделать некоторые общие выводы о частотной структуре фонологического уровня поэтического текста.

1. Большая часть фонем в любом тексте имеет частоту, статистически значимо не отличающуюся от их частоты в речи. В текстах разных поэтов XVIII–XX вв. компьютерной программой БУКВА $\Rightarrow$ ФОНЕМА зафиксировано от 26 до 41 нейтральной фонемы: например, 26 таких фонем – в главе первой «Евгения Онегина», 28 – во фрагменте из поэмы Бродского «Исаак и Авраам», 30 – в стихотворении Державина «Снигирь», 32 – в стихотворении Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...»), 33 – в стихотворении Лермонтова «Родина», 35 – в «Мистериях Поэта» Вяч. Иванова, 41 – у Пастернака «В больнице». В прозе XIX–XX вв. еще большее количество фонем имеют частоту, статистически значимо не отличающуюся от их частоты в речи. Например, в рассказах Бунина «Костер» и «Пост» 40 нейтральных фонем из 41. Столько же у Достоевского во фрагменте рассказа «Мальчик у Христа на елке», в рассказе Аверченко «Два преступления господина Волягина», во фрагменте рассказа Куприна «Первенец». Фрагмент романа Пастернака «Доктор Живаго» (первая глава первой части), рассказ Набокова «Слово» – дали стопроцентную нейтральность фонем с точки зрения их частотности – 41 из 41.

Поражает устойчивость количества нейтральных фонем в лирике и романе в стихах, в XIX и XX вв., в силлабо-тоническом стихе, в верлибре и в прозе. Складывается такое впечатление, что при создании художественных, в особенности – поэтических текстов, автору приходится прилагать значительные усилия, чтобы преодолеть власть статистических закономерностей языка.

2. Как правило, поэт стремится усилить звучность: увеличить частоту звонких согласных и открытых гласных фонем, уменьшить частоту глухих согласных и закрытых гласных. Например, в стихотворении Лермонтова «Родина» статистически значимо частые фонемы – <о*¹>, <й>, <м>, <з>, в стихотворении Бунина «Одиночество» – <д>, <и*²>, <ж>, <б'>, <э>, в «Покорности» Вяч. Иванова – <д'>, <и*²>, <в'>, в «Стансах» Ходасевича – <й>, <а*²>, <д>, <р'>. Из общей тенденции в нашем материале выбива-

¹ На рисунках и в тексте, их комментирующем, знак * обозначает гласную фонему в сильной позиции; на рисунках знак ' обозначает мягкость согласной фонемы.

² Наш результат коррелирует с наблюдениями Ю.А. Тамбовцева над строением звуковых цепочек в поэзии Бродского с точки зрения благозвучия. Под благозвучием понимается сумма, с которой в звуковых цепочках встречаются частоты гласных и сонорных согласных. Бродский показал наименьший коэффициент благозвучия среди поэтов XIX–XX столетий. По этому признаку он близок только Пастернаку. Наибольшая величина благозвучия оказалась у Есенина (Тамбовцев 2010).

ется Бродский. В большинстве текстов в разряд частых фонем у него попадают глухие согласные. Например, в 3-ей из «Римских элегий» («Черепица холмов, раскаленная летним полднем») это <ц>, <ч>, <х>.²

3. Только при специальной организации фоники она становится интенсивным носителем семантической и эстетической информации.

4. Построенный программой БУКВА $\Rightarrow$ ФОНЕМА график, на котором вдоль горизонтальной оси расположены фонемы в порядке возрастания – значений χ^2 , а вдоль вертикальной значения χ^2 , своими очертаниями напоминает змею и состоит из трех частей: в одну из них входят фонемы, частота которых статистически значимо не отличается от их частоты в речи (туловище), вторую образуют частые фонемы (возвышающаяся голова), третья часть – редкие фонемы (хвост).

Голова почти всегда больше хвоста и поднята на величину больше той, на какую хвост опущен. Иными словами, несколько больше фонем текста преобладает по частоте над своими частотами в речи, чем уступает своим частотам в речи. И на большую величину они преобладают, чем уступают. Для иллюстрации сказанного ниже приведены графики, отражающие частотность распределения фонем в стихотворении Ходасевича «Стансы» (рис. 1) и в стихотворении Пастернака «Разлука» (рис. 2).

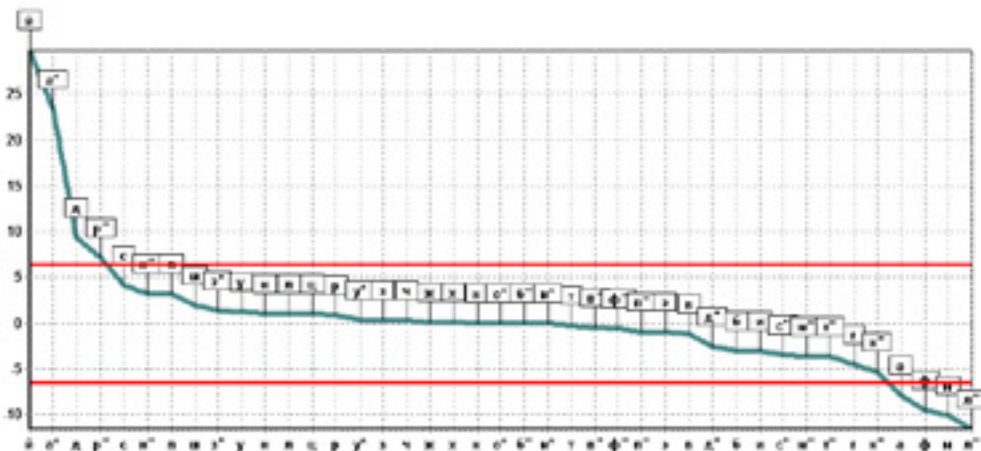


Рис. 1

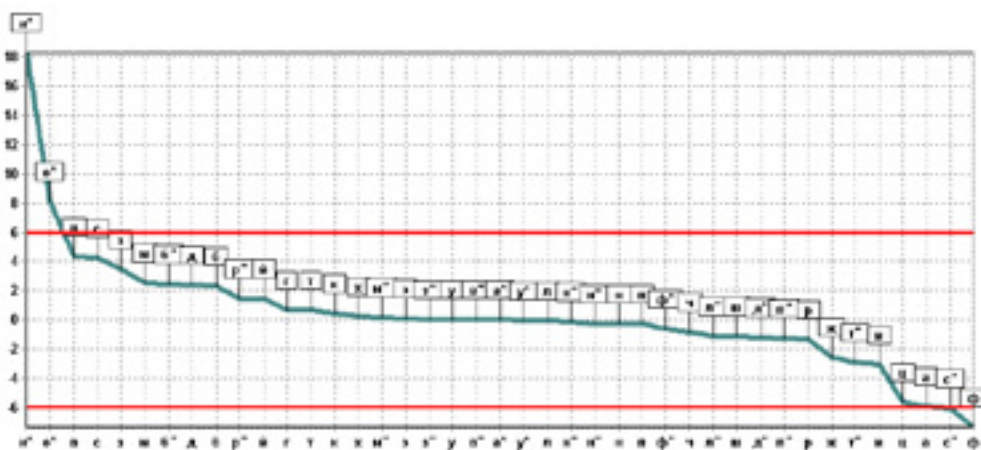


Рис. 2

С помощью различных средств – аллитераций, ассонансов, звуковых повторов, онomatопеи, анаграмм – поэт организует внешний уровень текста. Общая картина поэтической фоники текста автору не подвластна, она складывается подспудно, и ее поэту диктует язык. Мы полагаем, что найденные нами закономерности в какой-то степени приближают нас к пониманию структуры фонологического уровня стихотворного поэтического текста.

Литература

- Баевский В.С. О построении единой теории поэтической фоники // Междисциплинарный семинар – 2. – Петрозаводск, 1999.
- Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М., 2001.
- Баевский В.С. Лингвистическое, семиотическое, математическое, компьютерное моделирование в истории литературы и поэтике: К изучению тематики и фоники русской поэзии XIX–XX веков // Текст. Интертекст. Культура / Институт русского языка РАН. – М., 2001.
- Баевский В.С., Павлова Л.В., Романова И.В., Самойлова Т.А. К построению единой теории поэтической фоники // Русская филология. Т. 6. Смоленский гос. пед. университет. Кафедра истории и теории литературы. – Смоленск, 2002.
- Баевский В.С., Павлова Л.В., Романова И.В., Самойлова Т.А. На пути к созданию единой теории поэтической фоники // Славянский стих. VII. Лингвистика и структура стиха. – М., 2004.
- Тамбовцев Ю.А. Благозвучие поэзии Бродского // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / Под ред. О.И. Глазуновой. – СПб., 2010. – С. 29–31.
- Суцера, Н. Entropy, Redundancy and Functional Load in Russian and Czech // The 5th International Congress of Slavists. American Contributions. Vol. 1. – The Hague. 1963.

Ю. Б. Орлицкий

(Москва, РГГУ)

БЕЗВОКАЛЬНЫЕ СТИХИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

С точки зрения устройства языка, стихотворение (как и любой другой связный текст), состоящее из одних согласных звуков/букв, невозможно. Наличие в речи одновременно гласных и согласных — одна из языковых универсалий. Вероятность встречаемости гласной в русском языке — 0,4190; плавной — 0,0737; фонемы /j/ — 0,0457; собственно согласной — 0,4616 (Черри, Халле, Якобсон 1970, с. 293), в соответствии с чем появление безвокальных текстов исключается.

Тем не менее в 1915 году тот же самый Р. Якобсон (под псевдонимом Алягров) публикует в совместной с А. Крученых «Заумной гниге» произведение, взаимоотношение гласных и согласных в котором значимо отличается от статистического; речь идет о следующем тексте:

мзглыбжвуо йихьяньдрю чтлэщк хн фя съп скуполза
а Втаб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница
(Поэзия русского футуризма 1999 С. 326).

В заумной его части (кроме двух последних слов, второе из которых является вполне словарным, а первое — «нормальным» неологизмом) слоговое строение звукового ряда, характерное для русской речи, нарушено, а соотношение звуков выглядит следующим образом: С (включая j) = 0,6724, Г = 0,3276. То есть количество согласных почти вдвое больше количества гласных.

Надо сказать, что превышение доли согласных в «дисгармонических» произведениях так называемой футуристической зауми сразу же бросается в глаза. Однако при этом, как справедливо отмечает А. Черняков, одновременное наличие гласных и согласных в заумных текстах абсолютно необходимо в связи с их функциональной специализацией: «Семантизация гласных и согласных опирается у Хлебникова на разные принципы, что позволяет рассматривать эти элементы как *различимые* единицы системы: так, согласные семантизируются через начальный звук некоторого ряда слов, гласные — через законы “внутреннего склонения” (приписывание некоторым гласным в составе корня роли падежных флексий). Подобный подход дает возможность говорить, что в рамках хлебниковской теории значение звука/буквы имеет два аспекта реализации: это, с одной стороны, значение семантическое (у согласных), с другой — значение грамматическое (у гласных)» (Черняков). Именно поэтому практически все заумные тексты Хлебникова, ориентированные прежде всего на произношение, построены по традиционным слоговым моделям.

Другое дело — заумь Крученых, в большей степени ориентирующаяся на визуальное восприятие. Напомним, что именно ее в первую очередь имел в виду И. А. Бодуэн де Куртенэ в своей статье «К теории “слова как такового” и “буквы как таковой”» (1914), когда удивлялся:

Прежде всего поражает культ “буквы”, “буквы как таковой”. Буква — что-то священное, неприкосновенное, неустрашимое. Вынуть хоть одну букву из произведения — значит, убить живой организм. “Произведение — живой организм; отпала буква — умерло целое”.

При этом самым отчаянным образом смешиваются буквы русского алфавита со звуками русской живой речи, смешивается написание с произношением. Только этим можно объяснить предлагаемые «будетлянами» стихотворения (?), из одних гласных <...> или же из одних согласных: р л м к т р г...

<...> Написанные русские *р л м к т г* совсем не произносимы
(Бодуэн де Куртенэ 1963. С. 264).

Характерно, что современный исследователь зауми Дж. Янечек решительно возражает ему (Janecsek 1996, pp. 95–96).

Очевидно, историю русской безвокальной поэзии следует начинать именно с опытов радикальных футуристов начала XX века. Характерно, что П. А. Флоренский, справедливо замечая, что речетворческие «новшества футуристов — отнюдь не *futurum*, а *plusquamperfectum*» (Флоренский 2000, с. 166), мотивирует это тем, что их поиски, обращенные к природным возможностям языка, уходят своими корнями в далекое прошлое. И в качестве примера аналогичной футуристической «труднойковки» текста философ приводит стихотворение, соотносимое как раз с безвокальными экспериментами наших будетлян — «похвальное слово своему учителю писателя XVII века Льва Моденского, — звучащее сразу на двух языках, на которых покойный вел с ним свое преподавание» (там же, с. 170).

Действительно, венецианский раввин Леон де Модена (1571–1648), названный Флоренским в русифицированной форме, создал, будучи в тринадцатилетнем возрасте, стихотворение, которое можно с равным успехом прочитать и на иврите, и по-итальянски, что оказывается возможным благодаря разной огласовке согласного «скелета» текста. Вот текст этого экспериментального стихотворения:

Kina chemor oime che pass ozerbo. /
Chi nas ce muor oime pas acerbo. //
Col tob eilom cosi or din elzilo. /
Colto vien l'huom, cosi ordine il cielo. //
Mose Mori Mose ianar deber bo. /
Mose Mori Mose gia car de verbo. //
Sam thousia jam kipour honze lo. /
Santo sia ojn huom con puro zelo. //
Cala meitab iamai sen zouri asser bo. /
Challa meta giami senza reserbo //
Iarib an maveth ra aim can iarpelo. /
Arriv'huom mavodran en cangiar pelo. //
Sephina beim nal el ober iameno. /
Se fin habbian chal nel celo vero ameno. //
Halem ionba sebi iassai' semeno. /
Va l'huom vaseviva assai se meno.

Этот игровой текст, вероятно, можно считать одним из первых опытов консонантного письма в поэзии, в основу которого был положен перенесенный на европейскую языковую почву принцип семитских языков.

Однако американский исследователь И. Давидсон называет еще более раннего предшественника Леона де Модены на этом пути — другого еврейского поэта

Менахема де Лонзано (1550 – до 1624), который, правда, организовал по аналогичному двуязычному принципу только начало своего стихотворения (Davidson 1914, pp. 81–94).

В отличие от названных авторов, русские футуристы-заумники используют безвокальное письмо не для создания игровых двуязычных текстов, а для вскрытия дополнительных выразительных возможностей собственного языка. Для этого они обращаются как к редукции гласных в отдельных общеязыковых словах (например, у А. Крученых: *Иль вдруг разбудишь стекло реки* («Тебя злоречие смешает...»), так и к ненормативному скоплению согласных в собственно заумных текстах. Например, в знаменитых «3 стихотворениях, написанных на собственном языке» того же автора находим: *Убешшур / сдум / высобу / рлэз*; в стихотворении «Весна гусиная» — *ре к рюкплъ / крьд крьд / нтпр / иркью / би пу*; в «Заумной гниге» (1915) — слова *кхточ, тоцилк, ЗбВ, ГИНШДРВ, гб, канкф*. В стихотворении «БОЕН – КР» тоже содержится несколько безвокальных заумных восклицаний: *дбр жрл!.. жрт!..; вр!, д!; вз – з – з!..; ц – ц – ц!..*, а заканчивается оно следующим образом:

АЗ
– ПОСТРОЕНО ПО МЕХАНИЧЕСКОМУ
СПОСОБУ –
В Р З Н Б
К
Ц
Р Ц П
Рэ Ж Г

Наконец, в «Победе над солнцем» приводится несколько реплик разных персонажей, не содержащих гласных звуков, например *БРН БРН*, а также две песни героев, построенные в основном на редукции согласных: «мещанская песня» молодого человека:

ю ю юк
ю ю юк
гр гр гр
пм
пм
др др рд рд
у у у
к н к н лк м
ба ба ба ба

и «военная песня» авиатора:

ллл
кркр
тлп
тлмт
крвдтр
крвубр
ду ду

рал
кби
жр
вида
диба

Важно, что Крученых не стремится в этих стихах совсем избавиться от гласных, а ищет максимально «антиинерционных» путей образования звуковой ткани речи, поэтому у него, наряду с безвокальными, встречаются и столь же неудобопроизносимые бесконсонантные скопления — зияния: *еуы* и т.п. Естественно, созданные Крученых безвокальные словосочетания и строчки невозможно воспроизвести устно, не вокализируя их тем или иным способом.

Другой представитель радикального русского футуризма, автор пьесы «Янка круль албанский» Илья Зданевич, впервые использует в качестве модели безвокального текста русский алфавит, в котором, как известно, немало «естественных» скоплений согласных:

разбойники
ривут за сценай
хорам
аб беvegбевиг ге де е
аб беvegбевиг ге де е
жзи какал какал мно
о о о о о прстуетф
ха чешыщчешыщ щэ ю я
ха чешыщчешыщ щэ ю я
(ять)ъъ ьь ы
ы ы ы ы ы о
....
первай разбойник
абвг дижзий клмно прсту фхцчш
щ (ять) ьь ы ыюя ижыца аб вгд жзик
фтарой
лмн? оп рст? уф хцчшщ? (ять)? ь? ь?
первай
ы ыюя (фита) (ижица) абвгд ежзийкл мно
рстуфх цчшщ ыюя яжыцаа
фтарой
бв? гдиж зий клм ноп рстуф?
хцчш щэю я(ять)ъ ьь(фита)иж?
первай
ыцаа бвг дижз ийкл мно прсту
фтарой
ф? хцчш щ (ять)ъь ы оэ юя?
ижыца а бвгд е жз и й клмн о прсту
первай - 1
фтарой - 2
аркестрам

абв гдежз ийклм ноп рс
 хфцч шщэю я (ять) ъы (фита) ижыца туфх цчшшт>ъ ьые яижыцааб абвг дижзи йкл-
 мн ап р стуфхц вгдежзий клмн опрс туфхц чш щ ю ияъь ьыои жыцаа чшщэюьяьы
 абвгдежзий.

Интересно, что примерно в те же годы (1913–1914) «бунтливый», как он сам себя называл, украинский футурист Михайль Семенко также создает ряд стихотворных миниатюр («В степу», «Гк бк вк дк нк тк...»), включающих безвокальные слова и строчки (Український футуризм 1996, с. 18, 26).

Произведения, так или иначе соотносимые с безвокальностью, вновь появляются в русской словесности начиная с 1960-х годов, прежде всего — в творчестве авторов так называемой «неофутуристической» направленности. Так, Генрих Сапгир в стихотворении «ГЛАВКУКЛА» пародирует труднопроизносимые советские аббревиатуры, состоящие преимущественно из согласных: – УПРЧЕРВЯКЛА / – МРКРСОНЦВЕТМЕТБРЕД / – ШУК-ШУМШМЫГВИГФИГХАТ / Ни одного человеческого / Слова. Затем, в 1980–1990 гг., он начинает экспериментировать с так называемой «поэтикой полуслова» (термин Л. Зубовой и Д. Суховой), сокращая слова, в том числе и за счет «избыточных» гласных.

В цикле «Терцихи Генриха Буфарева» Сапгир идет прежде всего от старославянского написания отдельных слов под титулом (Хрст – Христос, и далее по той же модели — другие слова того же семантического ряда: кмнь, крст, врта, хрм).

Вполне в традиции заумного футуризма работает с согласными в своих экспериментальных минималистических текстах и соратник Сапгира Игорь Холин:

На территории больницы
 Сс
 Р
 Рцы
 Мормирдар
 Эумдр
 Куп
 Драпп
 Хлоп
 Сап
 Ржцы
 Аут
 Ло
 Цц

 И т. д.

Всеволод Некрасов использует в своей иронической миниатюре, вслед за Зданевичем, алфавитное «скопление гласных»:

к
 п
 р
 с

т
 ф
 х
 ц
 ч
 ш
 ще
 что
 вы так испугались?

Однако чаще и плодотворнее всего обращается в конце XX века к безвокальному письму ленинградский поэт-филолог Александр Кондратов; в его целиком пока не опубликованном экспериментальном цикле «Школа игры на стихе» приведены различные варианты отказа от гласных (справедливости ради надо сказать, что рядом расположены аналогичные по структуре и смыслу бесконсонантные композиции):

ПЕРЕЧЕНЬ

Б-в-г-д-ж-з
 К-л-м-н-п-р
 С-т-ф-х-ц-ч
 Ш-щ-ъ-ь-й!

З-С
 Вззз...
 Сссс!
 Пссс
 Тссс
 Зззз
 Нзззз
 Зссс
 Сзззз... (РО РГБ. Ф. 1438. Е.х. 127 л. 11).

ННН...
 Мн. Пнн.
 Тнн... Сннн!
 Кнн, бннн,
 Лнн... вннн...
 Рннн... йннн...
 Гннн... жннн...
 Фнн... хннн...
 Цнн... чннн...
 Ннн... нннннн! (там же).

КОНТРАСТЫ

Р – л
 Б – п
 В – ф

З – с
Г – к
Н – м
Д – т
Ц – ч
Ш – щ (там же, л. 11а)

СТЫКОВКИ...
Пст!
Тсс!
Встр...
Стр.

См.
Ср.
Кссс!
Вззз!

Брр...
Трр...
Грр...
Хрррррр! (там же)

ИСТИНА О Б И П
Б.
П.
П-Б

П.
П.
Б-П

Б.
Б.
П-П...
П.
П.
Б-Б! (там же, л. 12).

Из более поздних произведений особый интерес представляют стихи Д.А. Пригова – прежде всего его небольшой цикл «Изучение сокращения гласных» (1976), написанный под впечатлением от чешского языка с его слогообразующими согласными:

Лёт мртвего птаха
Над чрною житью
Он мртвел летаха

Над Влтавой жидкой
И над Пршикопом
Я зрел ту птаха
Как пел он пркрасно
Псмертно летаха

Вот я птцу ли гльжу ли льящу
Иль про чрвя рзмышляю плзуща
Или звря ли бгуща в чаще
Я змечаю ли дльны уши

Странно, но на все есть слово
Здесь ли в Прге, иль в Мскво ли рдимой
Даже в Лндоне – тоже слово
На естство оно первдимом

Не видно ни птцы и ни врна
Ни звря и ни звриной же млости
Ни члвека ни члвеческой вльности
Отчизна на время затврна
До времени будущей млдости

Позднее этот опыт усвоения логики слогового строения чужого языка помог Пригову в создании опытов сокращения классиков, где известные всем с детства русские стихотворения воспроизводились без гласных – и прекрасно узнавались со слуха.

Частично использовал поэт безвокальное письмо и в своих многочисленных азбуках, где естественное скопление согласных обыгрывалось как художественный прием. Так, в «Азбуке 4» (1980) он сначала «предупреждает» читателя: *В любом тексте можно найти себя. Даже в таком герметичном, как Азбука (понятая как цельный текст). Проблема в том, как и где войти в него. Где там заветная дверка? В русском алфавите все ясно – дверь в конце, с заднего хода. Оно и правильно.*

И далее идет кумулятивный алфавит от Абвгдежзиклмнопрстуфхцшщъьэюя, в смысле, Пригов до

Прситуфхцшщъьэюя, в смысле, Пригов, Пригов, Пригов, Пригов, Пригов, Пушкин, Пригов, Пригов, Пушкин, Пригов, Орлов, Кабаков, Булатов, Пригов, Пушкин

и

Фхзцшщъьэюя, в смысле, Пригов, Пригов, Пригов, Пригов, Пригов, Пушкин, Пригов, Пригов, Пушкин, Пригов, Орлов, Кабаков, Булатов, Пригов, Пушкин, Пригов, Катулл, Пригов, Чуйков, Рубинштейн.

Другой интереснейший современный автор Михаил Сухотин завершает свой центон «Литературные памятники», составленный из строк перевода «Памятника»

Горация разными русскими поэтами, хорovým «Постскриптумом», в котором латинский классик произносит только гласные из первой строфы своей прославленной оды, а вторящий ему хор имени Пушкина – только согласные из ее пушкинской вариации:

Хор имени Пушкина: ПМТНК СБ ВЗДВГ НРКТВРН...
 Гораций: EY-E-AAE-AOAY-OA!
 Хор имени Пушкина: ВЗНСС ВШ Н ГЛВ НПКРН...
 Гораций: AEAIOO-OA!
 Хор имени Пушкина: ВЛН БЖ МЗ БД ПСЛШН...
 Гораций: OIЫ-E-AA-E-EYЯ-EA!
 Хор имени Пушкина: ХВЛ КЛВТ ПРМЛ РВНДШН...
 Гораций: И-E-OAIA-YA!

Радикальный современный авангард абсолютизирует визуальную сторону безвокальных текстов. Образцом здесь может считаться немецкий конкретист Эрнст Яндль:

Schtzngrmm / schtzngrmm / t-t-t-t / t-t-t-t / grrrrrrrrrr / t-t-t-t / s-----c-----h
 / tzngrrmm / tzngrrmm / tzngrrmm / grrrrrrrrrr / schtzn / schtzn / -t-t-t / t-t-t-t /
 schtzngrmm / schtzngrmm / tssssssssssssssssss / grrt / grrrrrr / grrrrrrrrrr / scht / scht
 / t-t-t-t-t-t-t-t-t-t / schtg / tzngrrmm / tzngrrmm / t-t-t-t-t-t-t-t-t-t / scht / scht / scht / scht
 / scht / grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr / t-tt

Аналогично произведению Яндля построены две безвокальные визуальные композиции Сергея Сигея, вошедшие в его книгу «Армейско-арамейские стихи» (Мадрид, 2002):

жшжшжшжшжшжшъ
 шжшжшжшжшжшжъ
 зшжзшжзшжзшжз
 зжзжзжзжзжзъ
 зжщзжщзжщзжщж
 чжзчжзчжзчжзъ
 жчшчшчшчшчшш
 шчшчшчшчшчшчш
 чшчшшчшчшчшч
 (1969)

и

демонстра букв
 ж – ш – ш – ж – ч – р
 ц щ – ж – х – х ф
 ж – з г – л – х – р
 жбущкуцр
 (1973),

а также однострочная запись в «армейской записной книжке»:

Ц. Р. Ц. Ц. З.

Интересно, что опубликованная здесь же композиция «Употребление согласных», напротив, состоит только (за исключением союза *то есть*) из гласных и й:

аеэоайяа
 эйеэуа
 айяа б йуюяа
 то есть
 аеэоайяа
 эйеэуа
 айяаблююяа
 (1980)

В 2002 году собственный безвокальный текст создает Ры Никонова:

СОГЛАСНЫЕ

т
 г
 б?
 ц
 х
 н
 с?
 м?

Совсем недавно обращается к безвокальной технике в цикле «Согласные стихи» издатель московского неофутуристического альманаха «Другое полушарие» Евгений В. Харитонов, используя в нем, наряду с русскими, также латинские литеры:

STASI – SHORT

ркт ркт ркт ркт
 ркт т т т
 (2008)

СОГЛАСНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

ЦЦ-К. ЦК?
 ТСС...

тп т-т-т
 пт п-п-п
 тп т-т-т
 пт п-п-п
 цк тп-п-п
 кц цкц ----- СЦ!

рк д-д-д
 кк к-г-б

ЦК Т-П-Т
 ДК в КГБ
 тпт-тпт-тпт-тпт -----ПТ-К!
 ПТ-К! ПТ-К! ПТ-К! ШШШТК
 дк дк дк дк дк
 пцк пцк пцк пцк
 дк дк дк дк дк
 пцк пцк пцк пцк

rrrrrr-----xxxK
 цк цк цк цк цк
 тс тс тс тс тс
 цк цк цк цк цк
 сс сс сс сс сс

КПЦ.
 КЦП.
 КНЦ
 (октябрь 2002)

БЗМН СТХТВРН
 з
 р
 в
 д
 р
 зр
 вр
 др

звр
 взр

взрв
 зрв
 взрв
 зрв
 вvvvvvvvvv
 ззrrrrrrrrrr –

д
 (2009)

МОНО
 КРСКР
 (2008)

ЖДЛДЗЗ
 ZHDDZ ZHDD
 ZHDDZ ZHDD
 ZHDDZ ZHDD
 ZHDD ZZZZZ
 (2008)

Как видно, в визуальных стихах Харитонов в большинстве случаев можно различить аббревиатуры, звукоподражания или сокращенные формы общеизвестных русских слов.

Наконец, президент академии зауми и один из наиболее известных в сегодняшнем мире поэтов-неофутуристов Сергей Бирюков в ответ на нашу просьбу указать в своих стихах безвокальные произведения ответил специально написанным стихотворением, в котором он убрал гласные из своего имени, из имени адресата и из перефразированного названия известнейшего стихотворения Пушкина:

Срг Бркв
 СТХ, СЧННН НЧ В ВРМ БССННЦ З ДНХ СГЛСНХ
 Псв. Р. Рлцкм
 /////
 хрб
 нбр
 нтш
 трбр
 кнбр
 влдн
 прнт
 вмнд
 /////
 млк држт н ссцх
 жмчжн жмчжн
 лдн кснтс гб
 лпт-лпт слдк гб лпт
 днм двжнм в глбн
 /////
 нс вхдт в сн
 сн вхдт в нс
 бжь спс нс
 сн нспшл

Анализ материала показывает, что в рамках Первого авангарда (Хлебников, Крученых, Терентьев, Зданевич) создаются обычно не целые безвокальные тексты, а лишь отдельные безвокальные слова или строчки в составе произведений: классическая заумь оперирует словами, внешне напоминающими естественные, и, соответственно, содержит в своем составе и гласные, и согласные, хотя иногда – в не совсем обычных пропорциях.

В полном смысле слова безвокальные тексты возможны только в визуальной поэзии, принципиально предназначенной не для произнесения, а для рассматривания (Бирюков, Сигей, Никонова), хотя и здесь доля полностью безвокальных произведений крайне мала.

Литература

- Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П. Сочинения. Т. 3 (1). – М., 2000.
- Бодуэн де Куртене И.А. К теории «слова как такового» и «буквы как таковой» // Избранные труды по общему языкознанию: в 2 т. – М., 1963.
- Поэзия русского футуризма 1999 – Поэзия русского футуризма. – СПб, 1999.
- Український футуризм 1996 – Український футуризм. – Ніредьгаза, 1996.
- Черняков – Черняков А.Н. Заумь как лингвистический феномен [Электронный ресурс] // URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm.
- Черри Е., Халле М., Якобсон Р. К вопросу о логическом описании языков в их фонологическом аспекте // Новое в лингвистике. Вып. 2. – М., 1970.
- Якобсон Р., Халле М. Фонология и ее отношение к фонетике // Новое в лингвистике. Вып. 2. – М., 1970.
- Davidson 1914 – Davidson, I. Eccentric Forms of Hebrew Verse by professor Israel Davidson // The Students Annual Jewish Theological Seminary of America. 1. – New York, 1914. - [Электронный ресурс] // Internet Archive. – URL: <http://www.archive.org/details/eccentricformsof00daviiala>
- Janecek, G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. – San Diego, 1996.

И. В. Чудасов

(Астрахань, Государственный музей В. Хлебникова)

МОНОВОКАЛИЗМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Моновокализм – текст, содержащий только определенную гласную во всех своих слогах. Это предельная реализация ассонанса, причем стоит отметить, что в подобных произведениях ударные и безударные гласные эквивалентны (фонема ассоциируется с графемой).

Моновокализм в русской поэзии как осознанный эксперимент появился в 1997–1999 гг. в творчестве новосибирского поэта Бориса Хаимовича Гринберга (род. 07.02.1962 г.) под авторским названием «гиперлипограмма». Автор поясняет: «Это мой термин – реакция на довольно примитивную и главное неощущаемую форму комбинаторики “липограмму”. <...> Гиперлипограмма же – липограмма, доведенная до “абсурда”, то есть вводится запрет на все гласные или согласные, кроме одной. По-моему, точно отражающий суть термин» (Гринберг 2005). Б. Гринберг обозначает гиперлипограммой не только моновокализм, но и моноконсонантизм (предельная реализация аллитерации), что вносит, на наш взгляд, путаницу в суть исследуемого явления. Мы в терминологии пойдем вслед за Т.Б. Бонч-Осмоловской, описавшей данный феномен (Бонч-Осмоловская 2009, с. 363–366), и остановимся именно на моновокализме. Вот несколько примеров (Гринберг 2008, с. 110–111):

ТОЛЬКО «О»

Столько вопросов, столько,
Что хоть в окно головой.
Полночь, хоть вой волком.
Полночь, хоть волком вой

Холодно, зло, промозгло.
Город продрог, промок.
Что хорошо – то поздно,
Что плохо – то точно в срок.
Город оброс погостом,
Точно коростой плоть.
Коротко ль, долго ль, просто ль,
Сложно ль – с тобой Господь.

Голос в горло осколком,
Словно комок вдох.
О, сколько слов! Сколько!
Но только одно – Бог!

Колокол смолк грозно,
Громоподобно смолк.
Но скоро восток розой.
Розовой розой восток.

ТРЮК с «Ю»

Пью Брют.
Плюю в крюк.
Юн, лют.
Люблю ю!

Бьюсь, злюсь.
Юлю, вьюсь...
Вьюг блюз.
Сплю? Снюсь?

ЛИШЬ «И»

Спит пилигрим и видит тихий мир,
Мир диких синих птиц и гибких лилий.
Ни липких лиц-личин, ни истин, ни причин,
Ни лишних линий.
Кипит прилив прилипчив и криклив,
Хрипит, лишившись пищи, хлипкий хищник,
И жизнь кишит, лишь пилигрим притихший...
Спит пилигрим. Спи, пилигрим.

Подробнее остановимся на последнем произведении. Борис Гринберг писал свои тексты самостоятельно, без опоры на какие-либо образцы, и тем интереснее проследить предысторию возникновения моновокализма в русской поэзии. Если быть точным, то первый отечественный пример подобного стихотворения можно найти у украинского поэта Ивана Величковского (?–1701, по другим данным 1707) в его книге «Млеко от овцы, пастырю причитающееся, или Труды поэтические, в честь Преподобной Девы Марии составленные» (1691) (Величковский 1691):

СлОвО плОтОнОснО / МнОгО плОдОнОснО.

Новосибирский поэт, однако, не подтверждает факт знакомства с названной книгой: «О Величковском я знал только как о палиндромисте. Так что для меня это миниоткрытие. Впрочем – не удивился» (Гринберг 2006).

Еще поразительнее совпадение текста «Лишь “И”» с «The approach of evening»:

I.
Idling, I sit in this mild twilight dim,
Whilst birds, in wild, swift vigils, circling skim.
Light winds in sighing sink, till, rising bright,
Night's Virgin Pilgrim swims in vivid light!

(Праздник, я сижу в этих мягких тусклых сумерках, / Пока птицы в дикой поспешной заботе скользят вокруг, кружась. / Свет летит по тоскующей низине, пока не восстанет ярко, / Ночной Пилигрим Богоматери плывет в пылающем свете!) (Бонч-Осмоловская 2009, с. 364).

Дадим наш перевод от 19.01.2010:

НАСТУПЛЕНИЕ ВЕЧЕРА

Сидишь и бдишь, и видишь: мир лишь синий,
Птиц дикий свист в тиши близ гибких линий,
Блик хлипкий вниз, и из низин – вмиг вширь;
Мчит Пилигрим, и Лик Ильи ли – в мир!

Как видим, и у Гринберга, и в английском тексте наблюдается противопоставление на фоне вечера шумной жизни (диких птиц) и кроткого смирения (пилигрим). Исследователь справедливо замечает: «В прошлые века тексты, основанные на формальных ограничениях, часто были духовными произведениями, создаваемые для воспевания и возвеличивания Бога. С начала XX века формальные приемы перешли к авангарду, эпатурирующему и деструктурирующему мир и язык. У Бориса Гринберга прием возвращается к своему началу, поиску высшего смысла, божественного знака в слове» (Гринберг 2008, с. 165–166).

Говоря о Божественном, следует отметить соотнесение «И» с синим цветом (Журавлев 1991, с. 102) и мнение П. Флоренского о том, что «Фиолетовый и голубой цвета – это есть тьма пустоты <...>; когда мы говорим, что видим фиолетовый цвет или лазурь небосвода, то это мы видим тьму, абсолютную тьму пустоты, которой не осветит и которую не осветит никакой свет, но видим ее не самое по себе, а сквозь тончайшую, освещенную солнцем пыль. Красный и розовый цвета – эта та же самая пыль, но видимая не против света, а со стороны света» (Флоренский 1985, с. 58). Таким образом, группа синего цвета означает движение от Божества, а группа красного – движение к Божеству. Казалось бы, возникает противоречие, однако, например, в знаменитом сонете «Гласные» А. Рембо буква «И» окрашена в красный цвет. Видимо, при анализе моновокализмов следует более осторожно применять данные фоносемантики (к тому же в разных языках звуки и буквы другие, и они, соответственно, воспринимаются по-другому). Стоит добавить, что и первый пример – «Только “О”» – описывает движение около Божества, тогда как «О» воспринимается как светло-желтый или белый (Журавлев 1991, с. 102), однако белый, по Флоренскому, означает Божество, а желтый – движение около Божества (Флоренский 1985, с. 58). Вновь возникает противоречие.

Думается, что моновокализм является все же предметом изучения не фоносемантики, а фоностилистики, что не отменяет интереса к нему со стороны литературоведения.

Учитывая, что «важнейшее свидетельство конструктивной роли повтора гласных <...> – его способность укреплять ассонанс опорными согласными и согласными вообще» (Векшин 2006, с. 37), то в данной статье необходимо дать пример тавтограммного моновокализма, представляющего собой синтез тавтограммы и моновокализма. Такое построение текста было придумано нами в июле 2006 г. как способ усложнения и обновления тавтограммы, переставшей быть уникальным явлением литературы и нашедшей прибежище на рубеже XX–XXI вв. в основном в функции логопедического упражнения (Косенко 2009, с. 200, 216, 222–223; Шанина 2008, с. 22, 23–24, 35, 101, 107, 188).

СОВХОЗ

Сто сорок солнц. Сплошь соль со склонов.
Ссох скос. СволОчь с соломой стог?
Со сгонов скот сполз сворой сонной,
Сполз скопом, сольно – сколько смог...

Смолк сбор со стоголосой склокой,
 Сноровкой спорой, скоростной...
 Со стоном сдох совхоз стоокой
 Совой. Совковость – смог сплошной.

Совхоз – с Содомом стойко сродство,
 Со смоквой. Соткой слободской
 (Собор со стойлом) – спорно сходство –
 Со скользкой сошкой, со скобой.

14–15.07.2006. (См. также: Гринберг 2008, с. 127–128.)

Таким образом, моновокализм, несмотря на высокую сложность написания, позволяет обновлять не только саму поэзию как пример доведения ассонанса до предела, но и другие формы экспериментальной поэзии, даже акросонет (позволим себе дать еще один пример из собственного творчества):

ГОРОД ВОЛГОГРАД

*Город Волгоград изогнут подковой –
 нам с Земфиронькой на счастье.
 Из дневника. 09.08.2008*

Год, ох, в прошлом. Но хорош тот год!
 Он смолот столь много – ворох слов, но
 Рот, хоть полон, смолк. Год – поворот!..
 Обволок покой; добро. Прочь злобность!

Дом свой брось; от склок, от ссор – в поход!
 Вновь тот город, что, подковой словно,
 Около, но вдоль полосок вод!
 Лоск сквозь роскошь – ловко, просто, ровно!

Город – словно от богов! Просторно!..
 Осторожно колокол: «Повторно
 Горько прочь домой в поход ночной...».

Рок! с тоской обзор в окно. Покорно?
 Автостопом хоть, но голос: «Вздорно!».
 Дорог город, словно он родной!

17–20.08.2009, Волгоград

Моновокализм наряду с моноконсонантизмом можно считать одним из наиболее ярких примеров преодоления общеупотребительного языка, в подобных произведениях явно выражен творческий акт поэта. Следует помнить и о том, что «звуковой повтор – не орнаментальная “накладка” поверх текста, не средство его внешней отделки и далеко не в первую очередь способ прямого эмоционального “окрашивания” речи. Это способ “поиска смысла” (В. Шаламов), по существу направляющий порождение творимого текста и формирующий основы его речевой конструкции» (Векшин 2006, с. 7). Именно поэтому моновокализм требует к себе внимания не только со стороны филологов, но и со стороны авторов.

Литература

- Бонч-Осмоловская Т.Б.** Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. – Самара, 2009.
- Векшин Г.В.** Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. Автореф. дисс ... д. филол. наук. – М., 2006.
- Величковский И.** [Электронный ресурс] // ИЗБОРНИК. Історія України IX-XVIII ст. Першоджерела та інтерпретації. – Електрон.дан. – URL: http://litopys.org.ua/old17/old17_20.htm.
- Гринберг 2005** – Письмо от 14 июля 2005 г. из личного архива автора статьи, ведущего переписку с Б. Гринбергом.
- Гринберг 2006** – Письмо от 05 апреля 2006 г. из личного архива автора статьи, ведущего переписку с Б. Гринбергом.
- Гринберг Б.Х.** Ас реверса. – М., 2008.
- Журавлев А.П.** Звук и смысл. – М., 1991.
- Косенко С.В.** Загадки, скороговорки, шарады, задачи. – М., 2009.
- Флоренский П.** Собрание сочинения. Т. 1. – Paris, 1985. – Цит. по: Перцова Н.Н. Символика бытия у П. Флоренского и В. Хлебникова // Знак. Сборник статей по лингвистике, семиотике и поэтике. – М., 1994. – С. 275.
- Шанина С.А., Серова Е.Д.** 100 скороговорок для развития речи. – М., 2008.

О. И. Северская

(Москва, ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН)

ЭТИМОЛОГИЗИРУЮЩАЯ ПАРОНИМИЧЕСКАЯ АТТРАКЦИЯ
И ПОЭТИЧЕСКАЯ КВАЗИМОРФЕМИКА¹

В своей знаменитой статье «Звуковые повторы» О.М. Брик писал: «Приему простого звукосочетания (сопоставление равнозвучащих, но разнозначных слов) соответствует в образном творчестве прием тавтологического сочетания (сопоставление равнозначных, но разнозвучающих слов). Соединение этих двух приемов дает звукообразную тавтологию (сопоставление равнозначных и равнозвучающих слов), представляющую из себя или простое повторение слова, или повторение его в другой грамматической форме» (Брик 1917, с. 46). Паронимическая аттракция (далее – ПА) не была объектом его исследования, но, как представляется, могла бы занять место в предложенной классификации, будучи «звукообразной тавтологией» особого рода: непрым повтором сходнозвучающих, в контексте семантически и структурно соотносительных слов. Это относится как к однокоренным (*адресат-адресант, занавес-занавеска*), так и разнокорневым (*ветеран-ветеринар, олигарх-аллигатор*) паронимам.

Соотнесение паронимов обеспечивается взаимодействием эвфонических групп согласных. П. Гиро определяет его как особого рода этимологию, при которой «форма одного слова “притягивает” другое слово, ориентируя этимон на новый смысл» (Guiraud 1967, р. 93). Понятие эвфонического этимона встречается и в работе М. Готье: этим термином обозначается структурный элемент, который, не связывая воедино семантическое содержание и консонантный «корень», объединяет некоторые слова, обычно имеющие разные смыслы, но соотносящиеся с ключевыми словами текста (Gauthier 1973, р. 598; ср. замечания о принципе ассоциации звука с несобственным смыслом, т.е. с семантикой «своего» словесного поля в работах: Лотман 1970, с. 176–177; Невзглядова 1968, с. 25). Эвфонические этимоны ведут себя как морфемы, которые, по наблюдению Е.В. Невзглядовой, в поэтическом тексте способны семантически обособляться, приобретая непосредственную связь с внеязыковой действительностью; одновременно сохраняется их связь с абстрактным синкретическим понятием, общим для серии структурно соотносительных слов (1969, с. 151). Морфема, с которой соотносится эвфонический этимон, и становится минимальной единицей означивания, позволяющей созвучию стать источником новых смыслов. «Отслаиваясь» от морфемы, созвучие, по выражению Г.В. Векшина, семантически намагничивается и морфологизируется (Векшин 2008, с. 229, 237, 240), при этом одна часть звуковой цепи уже не просто «вторит» другой, ища лишь отзвуков: «одно слово “вживляет” своих агентов в другое, инверсивно “ввинчивает” элементы собственной формы в другие или, наоборот, извлекает “в преображенном виде” свое из чужого» (там же, с. 244).

В ПА участвуют как традиционно вычленяемые морфемы, так и элементы «псевдо-» (Григорьев 1965, с. 19) или, в других терминах, «квазиморфемного» (Лопатин 1977, с. 41 и след.) уровня. Применительно к поэтическому тексту квазиморфема может быть определена как сегмент лексической единицы, омофонически / омографически эквивалентный

сегменту другой такой единицы и содержательно связанный с ней (Lord 1970, р. 483). Так как каждому такому сегменту в составе определенной лексической единицы ставится в соответствие набор семантических и морфологических признаков (ibid., р. 434–437), при совпадении некоторых из них квазиморфема может выступать в роли «смыслового корня», объединяющего серию слов. Такой подход позволяет «по аналогии с гиперлексемой семантической – совокупностью однокорневых лексем – говорить о гиперлексеме прагматической, основанной на общности „блоков выражения“» (Литвин 1975, с. 80); соответственно, паронимы могут рассматриваться как «лексико-прагматические» варианты подобной гиперлексемы. Особенно ярко аналогия семантической и прагматической гиперлексем проявляется при так называемой «этимологизирующей» ПА: *УТРО – это УТРОба, откуда рождается свет, день и солнце (Жданов); ПОРы стекла становятся словесной оПОРой тому, кто, огибая предмет (намерением помысла), находит, что мысль давно в него вписана (Драгомощенко)*. В последнем примере поэтическое «скорнение» поддерживается реальным корневым повтором, сближающим *мысли* и *помыслы*. При этимологизации «возникают семантические окказионализмы, связанные не с реальными производными, а со сходнозвучными словами языка» (Николина 2009, с. 85–86), что создает новый тип связности текста (Азарова 2007, с. 92).

Используя языковые модели словообразования и словоизменения и созвучия с реальными приставками и суффиксами, поэты вычленяют в сходно звучащих словах «приставки»: *проникнуть в ничто, в ко=кон, за=кон (здесь и далее «квазиморфы» выделены мной – О. С.), в зрачок, чтобы встретить свое присутствие; но ни начать, ни кончить со=влечение со=ловья / в то, что, не ведая, предвосхитить захочешь (Драгомощенко); «суффиксы»: Проходит авг=уст уст, идет тиберий дождей (Соловьев); и, чаще всего, «корни»: а я говорю, па=узы наши узы... Ибо связи предметов в тумане прочней, чем без. Ибо узы суть «па» на пуантах... (Кутик; здесь используется и аналогия с архаичной словообразовательной моделью, по которой образованы слова па=водок, па=сын), недвижим мнимый со=лов=ей... он ода лов=у, – вложен в свет, как тень (Драгомощенко); Стрекозы и омут, ос=ины и ос=ы (Соловьев); мы, больше ничего не знача, / сойдем в кост=ер своих кост=ей (Жданов). Во всех приведенных случаях хорошо видна модель деривации поэтической квазиморфемы от морфемы реальной.*

Корневые морфы составляют абсолютное большинство среди компонентов, связанных паронимическими отношениями: корень выступает как «смысловый инфинитив» (Турчаны 1966, с. 148), который хранит память о возможных «приращенных» значениях, возникающих при взаимодействии морфем внутри слова. «Уравнивание» сходнозвучных корней ведет к установлению координации между гиперлексемой семантической и прагматической и известной семантизации последней. Координация корневых морфов задает в этом случае направление ассоциации тех семантических классов, которым принадлежат аттрактанты. В плане содержания паронимичным корням соответствуют элементарные семы смыслового пространства, заданного образной структурой текста, например: *Любите ПЛОТность мира, ТЕПЛОту Земли... на ощупь мир правдивей (Винокуров)* – здесь при помощи корней вводятся смысловые инфинитивы «плоть» и «тепло» (свойство плоти), соответствующие образу «мир во плоти».

Приведем, располагая материал в соответствии с классификацией В.П. Григорьева, примеры координации корней при ПА: вокалического типа (согласные совпадают, гласные варьируются) – *Я для него не женщина ЗЕМная, а солнца ЗИМнего утешный свет (Ахматова); Мы лишь МЕЛОДии сложили о том, как МОЛОдость ушла (Соснора);*

¹ Эта работа является продолжением более раннего исследования этимологизирующей функции паронимической аттракции и структуры аттрактантов (Северская 1987).

консонантного типа (варьируются согласные при совпадении гласных) – *Золотая забота, как ВРЕМени БРЕМя избыть* (Мандельштам); *Там одуванчиков желтых КАНАВы полны, Словно КАНАЛы – сухой золотой водой* (Матвеева); метатетического типа (меняется порядок согласных) – *Возьми ж на РАДость дикий мой ПОДАРок* (Мандельштам); эпентетического типа (в консонантный «корень» вставляется согласный) – *СТРУНЫ на СТОНущей лире между двух безнадёжных надежд* (Евтушенко); аугментативного типа (налицо «наращивание» консонантной основы) – *ГОРячка ГОРДых парусов* (Пастернак); *нудисты... НАГЛы и НАГи* (Винокуров).

В некоторых случаях аналогично корням в координацию вступают основы слов: *и ТОМНое сердце слышит ТАЙНую весть о дальнем* (Ахматова); *Мальчиком, бегущим РЕЗВо, Я предстала Вам... Слишком РОЗОВОй и юной Я была для Вас!* (Цветаева); *Ты ОТРАДа моя и ОТРАВа* (Мартынов).

Корни-омонимы – один из наиболее широко используемых источников паронимии (Евграфова 1975, с. 13): *уКОЛопя палец безымянный Мне звенящая оса. ... Посмотри! на пальце безымянном Так красиво гладкое КОЛЬцо* (Ахматова); *Не помню, ЖАЛь. Не помню, – ЖАЛь, оса, впивайся* (Кушнер); *МОЛитва твоя – МОЛотьба букв* (Жданов); *ЗВЕНело утраченное ЗВЕНо между нами и низшими* (Парщиков). Сближение омонимичных корней представляет собой особый случай «этимологизирования» (см. Евграфова 1975, с. 7–8; Кононова 1974, с. 234–244); эффект заключается в том, что повторение определенной звуковой группы, оформляющей корень, воспринимается как повторение основы одного и того же слова, «длительное и расчлененное действие одной вещественной части» (см. Тынянов 1965, с. 151).

Наиболее интересны с семантической точки зрения случаи взаимодействия аффиксов с созвучными корневыми морфемами: *в НЕОБЪятность НЕБа, ввысь...* (Пастернак); *и облик старой девы ПРОИЗОшел, как ПРОЗа от стиха* (Мориц); *Ты – как Нева, но только до Петра, в предчувствии ВыСОКих дел петрОВСких* (Кушнер). В первых двух примерах приставка оттягивает на себя основной признак значения и транслирует его корню (*небо* «необъятность», *проза* «производность»); в последнем же, напротив, суффикс под влиянием корня получает дополнительный семантический признак, приближаясь тем самым по значению к «второй основе».

При ПА могут наблюдаться случаи перераспределения границ между морфемами в основе хотя бы одного из соотносимых слов. Переосмыслению морфемной структуры предшествует «момент узнавания в слове <...> элементов предыдущего слова и момент объединения обоих слов в группу» (Тынянов 1965, с. 154). При совпадении корня одного слова с частью корня и аффиксом другого наблюдается «стирание» морфемного шва, в результате чего основа начинает восприниматься как единое морфосемантическое целое.

Перераспределение происходит: 1) на границе префикса и корня: *Рассветает. и над кузницей ПОДыМается ДЫМок* (Ахматова); *и ДЫМ ПОДЫМет хвост трубой* (Мартынов) – выбор варианта корня мотивирован стремлением к «прояснению семантики» связанного корня, который наделяется «предметным» значением; глагол *подыматься* начинает означать способ существования дыма, состояние, вне которого он не мыслится; 2) на границе корня и суффикса: *то, что лежит у меня на плече, Уже тяжелей, чем рука, и легче оно, чем сухой Суставчатый жиЛИСТый ЛИСТ!* (Мориц) – сегмент, выделяемый на границе морфем, играет роль «мостика», позволяющего связать воедино определяемое (семантический субъект) и определяющее (семантический предикат); одновременно акцентируется собственное синкретичное значение суффикса «обладающий тем,

что названо в основе / имеющий свойства того, что названо в основе», а значит, перераспределение затрагивает и корневой морф слова *лист*, обозначая границу между субморфами (ср. *л-ист*), в результате создается возможность соотноснения корней, отождествляемых по одному звуку.

Особо следует отметить среди способов переосмысления основы одного из составляющих созвучие слов паронимическую инфиксацию, модель которой нередко представлена в тексте эксплицитно: *Вот лягушата картавят, Нежно, как шарик, катая Букву сердитую «Р»...* (Матвеева).

Интерференция квазиморфов наблюдается при осложненной ПА – взаимодействии многоконсонантного паронима, в терминологии Н. А. Кожевниковой, и частично отражающих его консонантный состав коррелятов: *Стремительный сплав мечты и теорий, ... Ракета выходит на путь метеоров* (Коган); *Разворачиваются, как горы, ... разговоры* (Окуджав).

В квазиморфеме – общем элементе структурно соотносённых паронимов – принято различать: а) консонантный «корень» и б) вокалические окказиональные «аффиксы» – «огласовки», или различительные «диффиксы» (Григорьев 1979, с. 287). Показателем тождества квазиморфемы, таким образом, служат как согласные «корня», так и квазиморфемный ряд гласных, опирающийся на чередования любых реальных сильных фонем с любой слабой и фонемным нулем (там же, с. 292). Минимум для отождествления «корней» в некоторых случаях может быть представлен сочетанием СГ (где с – консонант, Г – гласный), которое Г.В. Векшин называет «простейшим психологическим и конструктивным, ядерным звеном» звукословесной непрерывности текста² (Векшин 2006, с. 113).

Квазиморфемы, глубина звукового повтора в которых достигает вида СГС/СГСГС, воспринимаются как имитирующие структуру нормальных для русского языка корневых морфем (Чурганова 1973, с. 42–45) и основ, ср.: *отчетливость ПАМЯТных МЕТ* (Самойлов); *ПОРАЗительные ПАРАзиты* (Маяковский); *Как ваше ЗДОРОВье, – спросил я, – ДЕРЕВья?* (Мартынов). Основы, как правило, являются закрытыми (Григорьев 1979, с. 289). Это объясняется, по-видимому, тем, что «именной корневой минимум (СГ) является одновременно и универсальным типом корня в русском языке» (Чурганова 1973, с. 42). Квазиморфемы, имитирующие структуру корня СГ (глагольная основа), немногочисленны.

В некоторых случаях созвучные корни, имеющие общую квазиморфему, осознаются как сложные и, соответственно, «морфонологически членимые»; выделяемые при этом квазификсы имитируют структуру: 1) СГ/С (квазипрефиксы) – *Стремят... полет – Стада Стальных СТрекоз* (Блок), *стре; ста; ст-; 2) ГС (квазисуффиксы) – Пощ-ад-ят ли площ-ад-и меня?* (Пастернак).

О квазиморфонологии ПА, при всей ее парадоксальности, позволяет говорить наблюдаемая аналогия закономерностей процессов взаимоприспособления квазиморфов с теми явлениями морфемного шва, что отмечаются грамматикой русского языка.

Наиболее характерными для ПА следует признать чередования звуков в основе.

Чередования опорных согласных подробно рассматриваются Н.А. Кожевниковой (1981; 1982) и Р.Г. Кадимовым (Кадимов 1985, с. 83 и след.). Используя

² Что касается минимума, при котором квазиморфема сохраняет свои смысловоразличительные параметры, то здесь следует упомянуть две полярные точки зрения: С.Ф. Гончаренко полагает, что возможна ее редукция до одной консонантной графонеми (1988, с. 89), Г.В. Векшин, постулируя соответствие квазиморфемы фоносиллабем и фоносиллабическому комплексу – «слоговому единству, взятому в постоянстве и значимой варьированности его силлабической структуры и звукового наполнения» (2006, с. 118), – считает, что минимальной сегментной единицей звукового повтора не может быть согласный, а лишь слогаобразующий элемент – гласный (там же, с. 112). Представляется, что если это и возможно, то только в случае мотивации «усечения квазиморфемы» языковой моделью редукции корня до одного звука (как в об-у-ть/вы-ну-ть).

их терминологию, выделим два основных класса изменений – вариации и собственно чередования.

К первому относятся «фонологически» мотивированные чередования согласных: 1) по глухости-звонкости – в *Торженье Дрожь* (Пастернак); *ПоГружался* я в море клевера, *Окруженный* сказками пчел (Блок); 2) по твердости / мягкости – *гРАдом* на *гРЯдку*; *Пыль* плотала дождь в *Пилулях* (Пастернак); ты в *ТЯнут* в *ТАнец* их (Жданов); 3) по месту или способу образования – *многодУмные дУбы* (Кушнер); и *взамен Камор – Хоромы* (Пастернак); в *лужах*, *полных неБесной Весною...* (Матвеева). Особо стоит остановиться на вариациях сонорных: *Вошла ей в душу игРа – игЛа* (Евтушенко); *сыплет осеНь* на нас *сеМена* (Вознесенский); возможно также чередование сонорного с полугласным: *Прими же болЬ, как бой* (Вермишева). Любопытно, что поэты могут осознавать сонорные как звуки одного класса, располагая их парами: *р-л, м-н* (Шаламов 1976, с. 135); именно поэтому даже без поддержки тождественными гласными «парные» сонорные способны отождествлять паронимические корни: *Весь мир казался мал* (Винокуров).

Собственно чередования мотивированы аналогичными морфонологическими чередованиями согласных русского языка: *поЖар Зари* (Блок); *выЮчить выЮги* (Пастернак); *уздолиЦая* певича *улиЧная* (Цветаева); *зрение разлиТое разлиЧий не разлиЧает* (Парщиков).

Сложнее классифицировать и объяснить чередования гласных. Различия в огласовке консонантного каркаса квазиморфемы воспринимаются как чередования лишь в том случае, если гласные занимают одну позицию в «корне» или чередуются с нулем звука. Чаще всего встречаются чередования: 1) гласный / – *голубые глубины* (Мартынов); *город горделивый* (Ахматова); 2) о / а – и *провода, как провода, оттянуты в затОны* (Пастернак); романтика *барОчности барАчной* (Евтушенко); 3) о / е – *весЕнный сОн* (Блок); *грЕшок грОшовый* (Цветаева); 4) а / е – *траВа – от всяческих трЕвог* (Цветаева); 5) е / и – *Я коллЕгой явился в твой дом – не калИкой* (Евтушенко); 6) о / у – *лоб* склонивши в *глубь* ладонную (Цветаева); 7) а / у – *Рябину рубили зорькою* (Цветаева); 8) а / и, ы – и не *жа-лость* – *мало жил...*; и *дань* моей *гордыне* женской... (Цветаева); 9) и, ы / у – *настырные настУрции* (Евтушенко); *криК накручен* (Вознесенский). В некоторых случаях различие графофоном компенсируется тождеством или близостью соответствующих им реальных звуков: и *ризой городская гарь...* (Блок); и *слава* будет не *слова...* (Тарковский); *слетает лист кленовый...* (Самойлов).

Трансформируя исходную систему языковых средств оформления морфем и морфонологической структуры слова, ПА имитирует общезыковые модели. Как отмечает Л.В. Зубова, «паронимическая аттракция... нередко опирается на совпадение звуковых различий, как вокалических, так и консонантных, с историческими чередованиями» (Зубова 1987, с. 20); при этом чередования осмыслены именно как грамматические: «Квазифонетика – это фонетика реальных словоформ и паронимических квазиморфем одновременно» (Григорьев 1979, с. 294). Речь здесь, как представляется, должна скорее идти не о квазифонемах, а о квазиморфонемах, т.е. единицах, отражающих единство фонем одного класса, рассматриваемых в качестве компонентов реальной квазиморфемы (морфа); фонема при паронимии в большей степени «интегратор», нежели «различитель» смысла (там же).

Впрочем, современные поэты обращают большее, чем их предшественники, внимание именно на смысловозначительную роль фонем, участвующих в ПА. А. Драгомощенко, например, замечает: «Дом при изменении единого знака / становится *дымом*»; «Между еще не упавшим яблоком и повисшим облаком / простирается небо изменения гласной»; «Воображение вспять пятится, / подобно волне отлива, / затаскивая в привычное тело <...> не-

мудреный свой *скарб*, и / когда в мозгу возникает «*краб*» / рассудок прибегает к уловке прибавления согласной». О такой же трансформации говорит и С. Соловьев: «Будто букву в тебе переставили: / *элеаты* шли – *алеутами* / возвращаются», причем у него звук становится смысловозначительным даже в междометиях: «*Дзыннь* – бокал о бокал и – *дзиннь*». Можно говорить в таком случае о возникновении при ПА звуковой метафоры, но можно увидеть в таких сближениях и реализацию некой модели «словоизменения» или «словообразования».

При классификации типов квазиморфем можно исходить из предположения, что единицы морфо-семантического уровня, получаемые при неопредельном разложении слова, могут быть как сегментными, так и суперсегментными (например, *роПОТ* – *тоПОТ* vs. *роПот* – *гоМон*, *хОхОт*; об этом см.: Lord 1970, p. 442). Это подтверждается представлением о квазиморфеме как семантическом множителе, который может кодироваться способами: 1) сжатия слова до консонантной свертки или 2) лексикализации слова – усечения основы, приводящего к нейтрализации словоизменительных и необходимой части словообразовательных отношений, а также различий между однокоренными частями речи (Караулов 1980, с. 10–11).

Один из классов сегментных квазиморфем представляют омонемы – омонимичные сегменты коррелирующих паронимов: а) соотносящиеся с природными корнями: вопреки полотнищам *ПРОСтранств*, треклятым *ПРОСтыням* разлук (Цветаева); Это был *МОР*. Это был *МОР*аторий Страшных судов... (Пастернак); *ПЕньЕ* – киПЕНИЕ крови Слышу (Мандельштам); Чтобы – первый сухой снежок *ЩЕК* моих не *ЩЕК*отал (Асеев); Здесь князь *ПЬЯ*нел от фортеПЬЯно (Вознесенский); в том числе и омонимичные корни: Так *ЖАЛ*ом тронутая кровь *ЖАЛ*уется без ядов! (Цветаева); б) омонемы, не имеющие природных языковых аналогов: Душным *ЛАД*аном *уСЛАД*ы Там кадили чаши лилий (Анненский); к этому же типу относятся омонемы с минимальными чередованиями: и двор в *ПЛЮЩЕ*, и ты в *ПЛАЩЕ* по слову моему (Ахматова).

Другой класс, кодирующие сегменты – это: а) инициальные омонимичные сегменты основ коррелятов: *УМ* – отрезвленной, *грудь* свободней, Опять *УМ*иротворена (Цветаева); *ОСтрова* воспоминаний *ОСт*аются за кормой (Асеев), инициальные сегменты корней – *Крик*, что *КР*овью *оКР*ашен... (Цветаева), а также квазиомонимичные сегменты: *ТРЕ*пет – *СТРЕ*котанье крыл (Анненский); б) морфемы и сегменты основ, различающиеся лишь порядком следования согласных: *ЗОВ*ы *парОВОЗа* (Пастернак); *ЛАЗ* *ЗАЛ*ива (Асеев). «Сегмент, – пишет Ю.Н. Караулов, – это своего рода квазиоснова, исключительно семантический идентификатор слова, и способ его получения именно таков, что он выполняет одну-единственную функцию – быть единицей смысла, однозначным средством для опознания семантики слова. Поэтому можно утверждать, что план выражения квазиосновы (побуквенный состав) равен, тождествен его плану содержания» (Караулов 1980, с. 11).

Среди суперсегментных квазиморфем можно выделить паронимические «трансфиксы» – консонантные «свертки», имеющие не только различные огласовки (не подводимые под понятие чередования), но и допускающие изменение порядка следования фонем: *ДРОЖ*анье губ и *ДеРЗ*ость глаз (Цветаева); Идешь по инею *ДоРоЖ*ки, как по настилу из *РоГоЖ* (Пастернак); *ВулКаН-ВелиКаН* в отдаленье дымит (Матвеева); *ТеПло* в *ТуЛуПах* (Васильев); Но у *СеКРеТ*ов – голые *СкелЕ*ты (Мориц); а также «конфиксы»: *ЛАЗ*урь да *Г*лина, *Г*лина да *ЛАЗ*урь. ... Скорей *ПЛАЗа* сощурь, Как близорукий шах над перстнем бирюзовым, Над книгой звонких глин... (Мандельштам); Генералы *СВИ*ты, *С*лавою *уВИ*ты (Окуджав). «Конфикс» образуется при повторении отдельных

сегментов основы доминирующего слова (семантический субъект) в компонентах соотношенного с ним словосочетания (группа семантического предиката). Роль конфикса заключается в том, что он позволяет представить группу слов, соотносимую с доминирующим компонентом паронимического сочетания, как единое целое; это суперсегментная единица, выделяемая уже на синтаксическом уровне.

Семантические возможности квазиморфем разных типов различны. Наиболее богатыми в содержательном плане следует признать омонемы, в полной мере обеспечивающие отождествление «корней» в прагматической гиперлексеме. С координацией омонем связаны и многочисленные случаи поэтической этимологии. Здесь следует различать: 1) реэтимологизацию, восстановление исторических связей морфем, не осознаваемых отчетливо в синхронии: *ТЕРП*кое *ТЕРП*енье смолы (Пастернак); *ЛИК*ующие *ЛИЦ*а бегоний (Асеев); *СКР*ытый *СКР*яга (Евтушенко); Приятно ис*ЦЕЛ*ять и *ЦЕЛ*овать, быть *ЦЕЛ*ым... (Жданов); *ШАР* между нами незримый. <...> Где? *ШАР*ю во тьме, будто пытаюсь к тебе дотянуться... (Соловьев); 2) собственно паронимическую этимологию: в *аПРЕЛе* – запахах *ПРЕЛи* и земли (Ахматова); *высТРЕЛ*ов *ТРЕЛи* (Асеев)³.

Омонимичные кодирующие сегменты становятся знаком морфо-семантического поля, с которым потенциально может соотноситься каждый пароним сочетания: 1) *СТРЕ*- «быстрое движение» – *стре*-миться, *стре*-жень, *стре*-ла, *стре*-коза.; 2) *СТА*- «устойчивость», «прочность» – *ста*-бильный, *ста*-вить, *ста*-до, *ста*-ль, *ста*-н, *ста*-пель...

Консонантные «свертки» – скорее показатель соотносения семантических классов, в который входят коррелирующие паронимы, самый общий код семантики слова.

Подобно тому, как одна квазиморфема может представлять собой пучок соответствий, ее семантическая структура также может иметь несколько вариантов. Сравним два фрагмента: *Власть отвратительна, как руки брадобрея* (Мандельштам); *Дай рвущемуся к власти навластовать в сласть* (Окуджава). Квазиморфема, восходящая к корню глагола *владеть*, производящего по отношению к существительному *власть*, соотносится с двумя квазиморфемами, становясь энантиосемичной: *влад*-/*врат*- и *влад*-/*слад*- → *власть* «нечто, внушающее крайне неприятное чувство / приносящее чувство наслаждения», оба ряда могут быть продолжены, ср. *власть*, *сласти*, *лесть* «приятное» и *власть*, *отвращение*, *вражда* «неприятное». В этом случае можно говорить о конкретных словесных реализациях квазиморфемы как о «лексико-семантических» вариантах прагматической гиперлексемы.

В заключение заметим, что именно квазиморфемика и квазиморфонология позволяет ПА удачно «встроиться» в систему звуковых повторов, прочерчивающих звуко-смысловые связи, – в классификацию, предложенную О.М. Бриком. ПА используется наряду с повторяющимися «разнозвучащими, но разнозначными» и «равнозвучащими и равнозначными» формами и словообразовательными вариантами одной гиперлексемы: *летучий мускул*, ты воспитан кровью / подпольных *мускулов*; *о*, мозг, ты – *костолом* / эдема: *мышцей* – *мышью* – *мыслью* – *мглою* / в *мышлении* по древу... (Даenin), обыгрывая в параллели *мышцы-мускулы* происхождение слова *мускул* от лат. *musculus* < *mu:s* 'мышь', поэт приобщает к ряду исторически однокоренных слов еще одно – не родственное, но созвучное – *мышление*. То же поэтическое задание – показать нюансы, мельчайшие различия слов-близнецов, которые значат, в принципе, «одно и то же» – выполняет нередко и прямая тавтология, как, например, у Жданова: и нет *неба* над *небом*, *земли* над *землей*

³ Эти приемы особенно активно используются в поэзии рубежа XX–XXI веков [Северская 2007; Николина 2008, с. 83–86], нередко совмещаясь в одном контексте: *Жизнь после смерти рассказывать неохота. / До – оттенки, тенета, теньки и тенты, / до – светлячки, светелки, светила, свитки* (Щербина).

и *любви* над *любовью*; иногда в сочетании с омографией: *Я бессмертен, пока я покорен, но не покорён, потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю* (последний пример интересен и своим сближением с «восхищенной и восхищённой» Цветаевой, тоже, как известно, писавшей по «слуху народному и природному»). В этой же функции используется и ПА: *Пенится пенье. Пьянит толпу* (Маяковский), – «этимологизирующая» форма уравнивает два слова, паронимия позволяет преодолеть смысловоразличительный характермены гласной в основе обнаруживаемых в подтексте глаголов *петь/пить*, задающих образную параллель. И как можно видеть, паронимическое сближение «равнозвучащих» морфем превращает их в «равнозначные», ложась в основу «звукообразной тавтологии».

Литература

- Азарова Н.М. Этимологизация как конструктивный прием философских и поэтических текстов XX века // Преподаватель XXI век. – 2007. – № 3.
- Брик О.М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // Сборники по теории поэтического языка. II. – Пг., 1917. – С. 24–62.
- Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста. Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.
- Векшин Г.В. Метафория в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – С. 229–250.
- Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста. – М., 1988.
- Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии. – М., 1965.
- Григорьев В.П. Поэтика слова. – М., 1979.
- Евграфова А.А. Паронимия в современном русском языке: автореф. дис... канд. филол. наук. – Киев, 1975.
- Зубова Л.В. Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой. – Л., 1987.
- Кадимов Р.Г. Паронимическая аттракция в русской советской поэзии: дис. канд. филол. наук. – М., 1985.
- Караулов Ю.Н. Частотный словарь семантических множителей русского языка. – М., 1980.
- Кожевникова Н.А. Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики 1979. – М., 1981. – С. 181–194.
- Кожевникова Н.А. Об одном приеме звуковой организации текста // Проблемы структурной лингвистики 1980. – М., 1982. – С. 269–284.
- Кононова Н.С. О паронимической аттракции в художественно речи // Сборник научных статей Гродненского пед. ин-та. – Минск, 1974. – С. 233–244.
- Литвин Ф.А. Многозначность на предлексемном уровне и функционирование слова в речи // Проблемы лексической и грамматической семантики. – Владимир, 1975. – С. 37–55.
- Лопатин В.В. Русская словообразовательная морфемика. – М., 1977.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Невзглядова Е.В. О звуко-смысловых связях в поэзии // Филологические науки. – 1968. – № 4. – С. 23–34.
- Невзглядова Е.В. Явление семантического осложнения в поэтической речи // Изв. АН СССР. СЛЯ. – 1969. – Т. 28, № 2. – С. 148–154.
- Николина Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. – М., 2008.
- Северская О.И. Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля (семантические преобразования): дис. канд. филол. наук. – М., 1987.
- Северская О.И. «Слогов повторных жемчуга» {о взаимосвязи звука и смысла в современной поэзии} // Русский язык в школе. – 2007. – № 6.
- Турчаны В. Замечания по вопросу взаимосвязей различных элементов поэтического произведения // Teorie verše. – I. – Brno, 1966. – P. 143–151.
- Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М., 1965.
- Чурганова В.Г. Очерк русской морфонологии. – М., 1973.
- Шаламов В.Т. Звуковой повтор – поиск смысла // Семиотика и информатика. Вып. 7. – М., 1976. – С. 128–152.
- Gauthier M. Les quations du langage po tique. – Lille, 1973.
- Guiraud P. Structures tymologiques du lexique fran ais. Langue et langage. – Paris, 1967.
- Lord R. A New Concept in Structural Semantics. The Homoneme // Actes du X-e Congrès International des Linguistes. – Bucarest, 1970. – Vol. II. – P. 433–441.

Е. Ю. Кукушкина

(Москва, МГУП)

О РАБОТАХ Н.А. КОЖЕВНИКОВОЙ В ОБЛАСТИ ЛИНГВИСТИКИ СТИХА

Летом 2009 г. вышел из печати том «Избранные работы по языку художественной литературы» Н.А. Кожевниковой. Этот том, подготовленный в Институте русского языка им. В.В. Виноградова, состоит из трех частей: «Звуковая организация художественного текста», «Компаративные тропы. Метафоры и сравнения» и «Синтаксис художественного текста». Большинство работ, собранных в книге, посвящены анализу стихотворного текста, его смысловой, синтаксической и звуковой организации. Материал, относящийся к звуковой организации стиха, входит в два подраздела: во-первых, анализ отдельных приемов звуковой организации, групп взаимосвязанных и контрастных приемов и, во-вторых, анализ звуковой организации текстов отдельных авторов: Пушкина, Фета, Волошина, позднего Мандельштама, Ахматовой, Тютчева, Бунина. Третий подраздел этой части посвящен лексикографическому описанию паронимического фонда русского языка. Том «Избранного» содержит все основные работы Кожевниковой по звуковой организации стиха. В него не вошли лишь несколько небольших по объему поздних статей, в основном по звуковой организации прозы.

Если в работах по звуковой организации стиха мы просмотрим библиографию, то получим представление о научном контексте, в рамках которого Наталья Алексеевна мыслила эту тему. В библиографии можно выделить несколько «слоев». Во-первых, это классические работы по звуковому строению стиха: «Звуковые повторы» О.М. Брика, «Звукопись Пушкина» В.Я. Брюсова, «Мелодика русского лирического стиха» Б.М. Эйхенбаума, «Проблема стихотворного языка» и «Ода как ораторский жанр» Ю.Н. Тынянова. Во-вторых, это работы современников-собеседников, создателей собственных концепций звуковой организации стиха – это прежде всего В.П. Григорьев, а также С.С. Аверинцев, В.Н. Топоров, В.Т. Шаламов. В-третьих, это работы коллег и учеников, которые Наталья Алексеевна внимательно читала и на которые ссылалась.

Говоря о научном контексте творчества Кожевниковой, невозможно не упомянуть имя В.В. Виноградова. В «Избранном» – три ссылки на работы Виноградова, все три в разделе, посвященном компаративным тропам. Однако влияние Виноградова, которого Наталья Алексеевна считала своим учителем, ярко ощущается и в разделе о звуковой организации стиха. Стиль Виноградова сказывается в широком, близком к исчерпывающему, охвате фактов и настойчиво проводимой идее исторического развития звукового строя русской стихотворной речи. Звуковой строй русской поэзии исследован Кожевниковой на протяжении почти трех столетий: от Тредиаковского и Ломоносова до отдельных заходов в поэзию второй половины XX в., при преимущественном внимании к поэзии XIX – начала XX вв. Соученик и собеседник Кожевниковой А.П. Чудаков писал о научном стиле Виноградова: «Язык он внутренне ощущал не как пусть сложный, однако обозримый конгломерат, инвентарь, словарь, даже систему – но как некую стихию, родственную потоку, океану, бурлящему расплаву металла. Излюбленные его образы при описании языка эпохи или стиля писателя – речевые массы, которые движутся, сталкиваются, переплавляются, уходят вглубь или выносятся на поверхность» (Чудаков 1990, с. 331). Чуть ниже Чудаков продолжает: «Эти грандиозные образы чаще всего относятся к стихии литературного или общенародного языка. Применительно

к языку художественной литературы образность – при том же текуче-динамическом наполнении – более мирная, камерная, соизмеримая с масштабом одного человеческого сознания» (там же).

Именно эту камерную образность текучего, динамического характера и использует Кожевникова при описании звукового строя стихотворной речи. Она пишет о *звуковой волне*: «Исходное объединение однотипных созвучий может иметь и не одно соответствие в тексте, в особенности развернутом. Вынесенное в начало текста, такое объединение становится источником звуковой волны, которая может проходить через всё стихотворение» (о «Родине» Лермонтова); о *звуковом движении*, например, в стихотворении Ап. Григорьева «Город»: «В четвертой строфе варьируется исходное сочетание [г-р-д]: «А в те часы, когда на город гордый мой», – но дальше звуковое движение замирает – основной звуковой комплекс г-р-д уже не возникает, а о слове *громадный* напоминают такие далекие отголоски, как *рой* и *день*; о том, что «общий принцип объединения слов – звуковая близость – <...> выходит на поверхность и становится ощутимым и осознаваемым».

Одновременно для научного стиля Кожевниковой характерна культурная метафора, восходящая к терминологии искусства – изобразительного, музыкального, которыми она интересовалась и хорошо их знала (особенно изобразительное искусство). Так, говоря о вариативном звуковом повторе, Кожевникова использует музыкальные термины *тональность*, *вариация*: «Соотнесенные строки отличаются друг от друга тональностью. Обе пары [звуковых повторов – Е.К.] основаны на звуковых вариациях и представляют собой размытые сочетания: «Да не вредят полям опасный хлад дождей и ветра позднего осенние набег» (Пушкин)». Она пишет о *звуковых лейтмотивах*, *звуковом рисунке* строки, строфы и целого стихотворения. В противовес «паронимическому взрыву» В.П. Григорьева, Кожевникова говорит о «паронимическом освоении мира». Мысля новаторски и строго, Кожевникова не любила подчеркнута непривычной, специфической терминологии. Для выражения своих научных идей она использует и общеязыковой метафорический фонд, у нее встречаются такие образы, как *звуковые переклички*, *сеть подобий* и *контрастов*.

Используемая Кожевниковой система научных понятий скрыта, как звуковой строй у Пушкина. Да и формируется она не сразу, хотя в общем виде свои идеи Кожевникова сформулировала уже в первой работе по звуковой организации стиха. В первой же фразе статьи 1981 г. «Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста» Кожевникова выдвигает один из своих главных тезисов: «Звуковая организация стиха представляет собой иерархию звуковых повторов разной значимости и глубины». Заметим: Кожевникова говорит не о просто о звуковом повторе, а гораздо шире – о звуковой организации стиха, где повтор является важнейшим, но не единственным средством. Вторым средством звуковой организации по Кожевниковой является контраст, но об этом она писала значительно меньше.

И Брик, и Брюсов рассматривали контактные звуковые повторы, то есть повторы внутри строки и в соседних строках. В классе контактных повторов Кожевникова выделяет два принципиально различных явления: повторы, которые «отражают звуковое строение строки вне зависимости от ее членения на слова» и повторы, которые «связывают определенные слова». Повторы, связывающие определенные слова, в свою очередь, подразделяются на два класса, в зависимости от того, каковы отношения между словами – элементами повтора. В один класс входят повторы, элементы которых связаны синтаксической связью, во второй – все остальные. Причем понимание того,

что такое синтаксическая связь, у Кожевниковой достаточно широкое: сюда входят и повторы типа *Родился в **тесных** я **стенах*** и типа ***Взор** покраснел, как **зарев**о заката* (оба примера – Лермонтов). Как видим, у Кожевниковой рядом оказываются представления о синтаксической, формальной связанности слов и о связи слов по смыслу. В дальнейшем эта вторая линия – связь слов по смыслу влечет связь по звучанию – будет развиваться: связи по смыслу могут быть различными: тематическое поле, субъект и предикат, связь слов в составе тропа.

В конце первой страницы статьи общий и потому как бы самоочевидный принцип «звуковая организация стиха – это иерархия повторов» конкретизируется и приобретает даже оттенок скрытой полемики: «Два типа отношений между словами, объединенными в строке или рядом стоящих строках, отражают две разные тенденции – с одной стороны, сближение рядом стоящих слов на основе звуковой близости [здесь, видимо, имеется в виду выбор слова не по смыслу, а по звучанию – Е.К.], с другой – звуковое сближение слов, связанных по смыслу. Именно эта вторая позиция, – продолжает Кожевникова, – особенно существенна, так как в ней звуковое сближение слов – потенциально и реально – может свидетельствовать о возникновении нового явления – семантизации звука». Семантизацией звука Кожевникова называет приблизительно то же, что В.П. Григорьев, в тесном контакте с которым она проработала много лет, назвал паронимической аттракцией (см. Григорьев 1977, с. 186).

Далее в той же статье Кожевникова пишет о практически не изученном дистантном повторе, (здесь же возникает и целый ряд характерных для нее терминов): «Рассеянные, дистантные повторы, <...> образуя пары и ряды, могут становиться леймотивом стихотворения или одним из сквозных звуковых рядов». Здесь Кожевникова выдвигает новый тезис: она говорит не просто об иерархии повторов, то есть типов повторяющихся сочетаний как таковых, но о формах размещения повторов в стихотворном тексте: «Этот способ организации стиха <...> встречается в стихах самых разных поэтов XVIII–XX вв. – вне зависимости от школ и направлений». К идее складывания звуковых повторов в цепочки и ряды добавляется идея варьирования самих повторов; повтор может быть не только *точным*, но и *размытым*: «Группа опорных согласных, существует в разных вариантах: глухом, звонком, и смешанных». Далее идет довольно длинный, на четырех страницах, список групп опорных согласных на основе которых строится дистантный повтор, с примерами из русской поэзии, что можно рассматривать как самый первый прообраз книги «Материалы к словарю паронимов русского языка», в которую вошли, правда, только цепочки паронимически связанных слов, без литературного материала. Заметим, что уже здесь Кожевникова формулирует свое понимание того, на основе каких именно звуковых вариаций строятся размытые повторы: «Сочетаются слова, содержащие свистящие (з, с, ц), шипящие (ш, ч, щ, ж), заднеязычные (г, к, х), и б/п, д/т, сочетания слов с в/ф чрезвычайно редки». Как раз в этом месте Кожевникова ссылается на Шаламова, у которого близкое понимание звуковой основы вариативного повтора. Дальнейшая часть статьи – конкретный, но беглый анализ «объединения слов на основе звуковой смежности или контраста» в стихах русских поэтов XVIII–XIX вв. Таким образом, первая статья, посвященная звуковому строю русской стихотворной речи, содержит в себе зародыш будущих работ по звуковому строению поэтического текста, в частности – по звуковому строю поэзии Пушкина, а также по лексикографическому описанию паронимического фонда русского языка.

Вторая статья «звукописного цикла» называется «Об одном приеме звуковой организации стиха». На деле этот «один прием» оказывается целым пучком разнообразных

вариантов звуковой организации стихотворного текста на основе «взаимодействия контактных и дистантных повторов», что и «определяет звуковой облик текста». В этой статье появляется понятие центрального звукового ряда и побочных рядов, «которые находятся в сложном взаимодействии с центральным». Здесь же возникает понятие позиции звукового повтора (точного или размытого; последний Кожевникова называет также вариацией). Кожевникова говорит о таких сильных позициях стихотворной речи, как заглавие стихотворения, начало и конец стихотворения, стык строф, соседние строфы. Важнейшая идея этой статьи – подобие в строении контактного и дистантного повтора. Говоря о контактном повторе, Кожевникова выделяет два основных типа объединения элементов пар повторов в строке: параллельный и перекрестный. Пример параллельного расположения элементов в соседних строках: *Как **печь** **гор**тань его дымится, / в **пучине** след его **гор**ит* (Ломоносов). Второй пример на этот тип Кожевникова приводит из Блока, подтверждая тезис о широком хронологическом распространении подобных структур. Пример перекрестного расположения элементов в соседних строках: *Когда пловцы шумят, **склика**ясь по **стру**гам, / и **веслами струи** **согласно** рассекают* (Жуковский). Здесь тоже второй пример – из Блока.

При описании дистантного повтора появляется понятие звукового рисунка строки. Так Кожевникова называет объединение двух характеристик повтора: само повторяющееся (точно или вариативно) сочетание опорных согласных и расположение группы (прежде всего пары) повторяющихся созвучий в строках (которое, как помним, может быть параллельным или перекрестным). Как пишет Кожевникова, «повторяются не отдельные группы согласных, связывающие слова, и даже не однотипные объединения этих групп согласных, а рисунок некоторых строк». Далее она анализирует множество удивительных примеров повторения звукового рисунка дистантно расположенных строк в стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Мандельштама и других поэтов. Из них мы воспроизведем лишь один пример, который сама Кожевникова характеризует как «редчайший». Это стихотворение Есенина 1918 г. «Отвори мне, страж заоблачный...». В этом стихотворении главное созвучие – б-л-ч-н / ж-л-б-н – связывает параллельные строки, объединяющие все три строфы, в том числе начальную строку, третью строку второй строфы *Слышу я, как ржет он **жалобно*** и конечную строку, в которой главное созвучие представлено тройкой согласных б-л-н: *Шерсть **була**ная в туман*. Вариация б-л-ч / б-л-ж отмечена Кожевниковой как типичная для русской стихотворной речи уже в статье 1981 года (Кожевникова 2009, с. 19). В стихотворении Есенина звуковой повтор связывает пары синтаксически связанных слов, но в целом в работе не противопоставляются звуковые повторы, в которые входят синтаксические группы и просто рядом стоящие слова. Пример последнего – дистантный повтор в стихотворении Лермонтова «Тополь»: ***Таи**шь, мой **тополь**, смертный свой недуг – **Стои**шь один и помнишь **теплый юг*** (финальная строка). Повтор *таишь – стоишь*, как отмечает Кожевникова, является не только звуковым, но и семантическим: оба глагола характеризуют один и тот же субъект действия.

В работе 1988 г. «О способах звуковой организации стихотворного текста» появляется обобщающее понятие «звуковая связанность стихотворного текста». В этой же статье Кожевникова возвращается к идее звукового контраста, в разделе «Смена разнотипных контактных повторов». В простейшем случае разнотипные повторы следуют друг за другом в одной строке как, например, у Баратынского: ***Толпоу** **полетят** **виденья** **прежних** **дней***. Смена разнотипных контактных может служить основой построения целого текста, например, пушкинского «Зима. Что делать нам в деревне...».

Статья «Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII – начала XX вв.» (опубликована в 1984 г.) имеет ярко выраженный исторический характер. Исходный пункт статьи сформулирован в ее первом абзаце: «В поэзии XVIII–XIX вв. близкзвучные слова медленно, но неуклонно объединяются в синтаксически связанные пары. Сочетания такого типа <...> объединены не только близостью звучания, но и смысловыми связями. Такая двойственность дает основание рассматривать эти сочетания как проявление своеобразного приема словоупотребления, а история этих сочетаний представляется предысторией того “паронимического взрыва”, который произошел в поэзии XX в.» Итак, в области звуковой организации стихотворного текста Кожевникова пристально изучает два аспекта: пользуясь ее собственной терминологией, это звуковой рисунок – строки, группы строк и стихотворного текста в целом и семантизация звука. При этом первый круг явлений, напомним, согласно Кожевниковой, не имеет хронологической привязки: одни и те же типы звукового рисунка характеризуют стихи XVIII, XIX и начала XX вв., а семантизация звука рассматривается Кожевниковой в историческом контексте.

«Тенденцию к объединению близкзвучных слов в синтаксически связанные пары» Кожевникова усматривает уже у Тредиаковского (*Земля ж то нам дарит, то **вземлет** всё обратно*). У Ломоносова «такое соединение слов не случайность, а более или менее последовательно проводимый принцип». Здесь Кожевникова отсылает к «звуковой метафоре» Тынянова (*Горы выше облаков / Гордые главы вздымают* – один из примеров Тынянова; *Усердны пред тобой сердца мы отверзаем* – один из примеров, которые добавила Кожевникова. Оба примера – Ломоносов). Свою специфику имеет описываемое явление у Державина, Крылова, Жуковского. «У Державина сочетания, основанные на звуковой близости, сосуществуют с повторениями однокоренных слов»: *Грохочет эхо по горам, Как гром гремящий по громам*. У Крылова близкзвучные слова объединяются как в синтаксически связанные пары, так и в семантические группы, это могут быть, например, разные обозначения одного и того же персонажа, типа *кукушка – ку-мушка, плотичка – плутовка*. У Жуковского активность приема приурочена к определенным хронологическим периодам его творчества. Особенно подробно Кожевникова останавливается на звуко-смысловых сближениях Пушкина, продолжая, с одной стороны – начатое Брюсовым, с другой стороны – предвзяв свою статью 1989 г. «Звуковая организация текста в произведениях А.С. Пушкина».

Анализируя материал поэзии XIX в., Кожевникова показывает, что глубокими звуковыми повторами могут быть связаны слова, занимающие различные синтаксические позиции по отношению друг к другу: подлежащее и сказуемое, сказуемое и дополнение, подлежащее и дополнение, определяемое и определение, однородные члены. Как видим, она не делает различия между непосредственно синтаксически связанными словоформами и словоформами, относящимися к одному и тому же подчиняющему слову, а также между разными типами синтаксической связи: координацией, сочинением и подчинением. В этом же круге явлений Кожевникова рассматривает некоторые семантические связи между элементами звукового повтора: принадлежность одному тематическому полю (*Олени, серны, козы, лани* – Крылов), имя персонажа и его характеристика или действие (*море присмирело; волк – в темный лес ягненка поволок*). В то же время для нее важно различие между общеязыковыми сочетаниями (*Ружье заряжает джигит*) и «менее обычными» (*колебала река отраженные в ней облака*; оба примера – Лермонтов). Кожевникова подчеркивает также нетропеический характер подавляющей части звуко-смысловых сочетаний в поэзии XVIII–XIX вв.

Еще одно важное противопоставление, которым пользуется Кожевникова — повторяющиеся сочетания / неповторяющиеся сочетания. Согласно ее наблюдениям, в поэзии XVIII–XIX вв. сравнительно мало повторяющихся сочетаний, и только в поэзии начала XX в. звуко-смысловые сочетания начинают повторяться. Причем повторяются сочетания, которые уже использовали поэты XIX в., прежде всего Жуковский. Как пишет Кожевникова, сочетания Жуковского *дым подымался, голубая глубина* «становятся серийными». Становятся активными также некоторые звуко-смысловые сочетания Лермонтова, Фета. Значительно меньше переключек с Пушкиным. Откликаясь на работу В.П. Григорьева, посвященную экспрессивности *ветер* в советской поэзии (Григорьев 1979), Кожевникова рассматривает судьбу сочетаний с этим словом в предшествующий период – начиная с Ломоносова и Сумарокова. Специфику послесимволистского периода в развитии русской поэзии (10–20-е гг. XX в.) Кожевникова видит в распространении тропеических конструкций, прежде всего метафор, в состав которых входят словоформы, связанные глубоким звуковым повтором.

В обобщающей работе «Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция» Наталья Алексеевна показывает истоки «паронимического взрыва» 10–20-х гг. XX в., находя их в русской поэзии не только XIX в., но и XVIII в. Так, анализируя звуковой строй поэзии Хлебникова, она выделяет три «слоя» звуковых повторов, связанных с традицией. Это, во-первых, сочетания, которые приобрели повторяющийся характер уже в поэзии XIX и начала XX в., типа *тень – стена, пить – петь*; во-вторых, сочетания, имеющие подобию у поэтов XIX в., например, у Хлебникова *Он невидим и неведом, / Быстро катится по водам, у Мея: от невидимой силы, неведомой*; и даже у Тредиаковского: *от видимых не всех, но ведомых не ложно*; в-третьих, сочетания, имеющие соответствия в творчестве непосредственных предшественников и современников; причем некоторые из этих сочетаний как бы продолжают и обновляют уже известное. В результате Кожевникова выделяет несколько периодов в развитии звуко-смысловых сочетаний: поэзия XVIII–XIX в. (классический период), начало XX в. (символизм) и 10–20-е гг. (эпоха «паронимического взрыва», или, как предпочитает говорить Кожевникова, «паронимического освоения мира»). При этом она прямо заявляет: «В ряде случаев отграничить звуковой повтор от паронимии невозможно». Одни и те же факты могут быть истолкованы и как паронимия, и как глубокий звуковой повтор, в зависимости от общего характера системы и определенного индивидуального стиля. «В некоторых индивидуальных стилях паронимия берет на себя текстообразующую роль, вытесняя и замещая традиционный звуковой повтор».

Еще одной идеей Кожевниковой была идея паронимического фонда языка. Эту идею она развивала в двух направлениях – при анализе звукового строя стихотворной речи Пушкина и в лексикографическом аспекте. В совместной с В.П. Григорьевым и З.Ю. Петровой лексикографической работе «Материалы к словарю паронимов русского языка» авторы дают определение паронимов как «близкзвучных разнокорневых слов», подчеркивая, что именно эта лексика (в отличие от близкзвучных однокоренных слов) составляет самую существенную часть паронимического фонда русского языка. «Материалы к словарю» – это практически не имеющая аналогов попытка собрать воедино основной фонд слов русского языка, связанных звуко-буквенной близостью и организовать этот материал по типам звуковых повторов, ориентируясь на классификацию паронимов, предложенную В.П. Григорьевым.

Анализируя звуковой строй поэзии Пушкина, Кожевникова отталкивается от классической работы Брюсова, который пишет: «У Пушкина звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть» (Брюсов 1955, с. 497). Свой анализ Кожевникова

начинает с общего тезиса «Своеобразие звуко-смысловых сближений Пушкина во многом определено тем, что он, как никто, широко пользуется общеязыковыми сочетаниями, основанными на звуковой близости. Его опора – звуковая симметрия и естественная гармония, заложенная в самом языке». Далее следует подробный разбор приемов звуковой организации лирики, «Медного всадника» и «Евгения Онегина». В последнем случае Наталья Алексеевна сравнивает черновики и беловики, что делал еще Брюсов. Согласно Кожевниковой, Пушкин пользовался всеми основными приемами звукописи и звуко-смысловых сближений, которые мы находим у других поэтов и которые проанализированы ею в работах звукописного цикла. Главная особенность звукового строя поэзии Пушкина – «звуковая связность текста, которая характеризуется необычайной звуковой плотностью, с одной стороны, и полной естественностью <...> с другой». Именно в этой статье Кожевникова затрагивает вечный вопрос о сознательном или бессознательном употреблении того или иного приема. Брюсов в своей статье пишет: «Каждый стих, каждая буква в словах стиха поставлены на свое место по законам эвфонии. <...> Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта» (Брюсов 1955, с. 498). В заключении своей статьи, в которой «законы эвфонии» доведены до описания конкретных приемов звуковой организации текста на фоне описания паронимического фонда русского языка, Кожевникова пишет: «Приведенные наблюдения дают основание повторить слова Брюсова. Они отчасти проливают свет и на то, “как достигал Пушкин своей гармонии”».

Однажды Наталья Алексеевна сказала: «Я исхожу из того, что писатель знает язык лучше». В то же время она пишет о «звуковой симметрии» и «естественной гармонии» как важнейших свойствах языка, на которые опирается поэт. В этой безграничной вере в творческий потенциал языка и человека-творца я и усматриваю «лица необщее выражение», присущее Кожевниковой как исследователю.

Литература

- Брюсов В.Я. Звукопись Пушкина // Избр. соч. в 2 т. – М., 1955. – Т. 2. – С. 480–499.
 Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. – М., 1977. – С. 186–239.
 Григорьев В.П. Поэтика слова. – М., 1979. – С. 153–199.
 Григорьев В.П., Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю паронимов русского языка. – М., 1992.
 Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. – М., 2009.
 Чудаков А.П. Язык русской литературы в освещении В.В. Виноградова // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. от Карамзина до Гоголя. – М., 1990.
 Шаламов В.Т. Звуковой повтор – поиск смысла // Семиотика и информатика. – Вып. 7. – М., 1976.

О. И. Федотов

(Москва, МГПИ)

О ЗВУКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РУССКИХ ЗАГОВОРОВ

«Стихотворные жанры фольклора не противостоят его прозаическим жанрам, – утверждал Ю.М. Лотман, – а с ними не соотносятся, поскольку воспринимаются не как разновидности одного искусства, а как разные искусства – песенное и разговорное» (Лотман 1964, с. 53). Но вправе ли мы абсолютизировать это различие применительно к произведениям, характеризующимся универсальным синкретизмом искусства? Была ли актуальной для долитературного фольклора сугубо современная оппозиция «стих-проза»? Конечно, генетически прозаические и стихотворные жанры связаны с резко отличными сферами речевой деятельности человека. Но это дифференциация сегодняшнего дня, результат известной ретроспекции. Фактически же прозаическая и стихотворная речь в сознании фольклорных творцов находилась в нерасчлененном, синкретическом состоянии вплоть до графического выделения стиха.

Единственной актуальной оппозицией не только для древнерусской литературы, но и для первичного фольклора была оппозиция «искусство-неискусство», «текст поющий – текст произносимый» (Гаспаров 1985, с. 264). Лотман безусловно прав, отмечая эту оппозицию в прозе: «“Проза” в фольклоре и средневековой литературе живет по иным законам: она только что родилась из недр общеразговорной стихии и стремится от нее отделиться... Структурные элементы: архаизация языка в житийской литературе, фантастическая необычность сюжета волшебной сказки, подчеркнутая условность повествовательных приёмов, строгое следование жанровому ритуалу – создают облик стиля, сознательно ориентированного на отличия от стиля “обычного языка”» (Лотман 1964, с. 53).

Исследователь перечисляет лишь специфически прозаические элементы и, верный своему предыдущему тезису о «несоотнесенности» стиха и прозы, игнорирует стихотворные. Тексты соответствующих памятников, однако, свидетельствуют об обратном.

Элементы стиховой структуры, которые, очевидно, значительно раньше прозаических закрепились в сознании реципиентов как искусственные, и потому были чрезвычайно удобны для создания «облика стиля, ... ориентированного на отличие от «стихий “обычного языка”», присутствуют во всех памятниках фольклора без исключения¹.

Заговор – один из самых древних фольклорных жанров. «Такая вековая прочность заговорного слова, – пишет А. Афанасьев, – обуславливалась самим значением его в народной жизни. В то время, как загадки, песни и сказки сделались средством развлечения, усладой досуга, низошли со своей эпической высоты, и потому удобнее могли быть подновляемы в языке и обстановке главного содержания, – заговоры удерживали за собой тот строгий характер, который не позволяет никаких намеренных отступлений и профанаций. Они не пригодны для забавы, и как памятники вещего, чародейного слова, вмещают в себе страшную силу, которую не следует пытаться без крайней нужды, иначе наживешь беду... Могучая сила заговоров заключается именно в известных

¹ Таким образом, ввиду неразвитости, синкретичности стихотворной и прозаической речевых структур не только в фольклоре, но и в древней литературе до сих пор не представляется возможным однозначно решить, прозаическое произведение или стихотворное. Так, «Слово о полку Игореве» являет собой сложный синтез эмбриональных элементов обеих структур.

эпических выражениях, в издревле узаконенных формулах: как скоро позабыты или изменены формулы – заклятие недействительно. Это убеждение заставляло с особой заботливостью оберегать самое слово заговора, хранить его как святыню» (Афанасьев 1865, с. 13).

К сожалению, мы не имеем записей заговорных формул самого древнего происхождения. С одной стороны, как непосредственный продукт языческих суеверий они отнюдь не поощрялись церковью, а затем были соответствующим образом модернизированы, приспособлены к новой культовой формации. С другой стороны, сама специфика их передачи из уст в уста была слишком консервативной, чтобы они могли получить широкое распространение, единственно гарантирующее надежность их дословной сохранности. Переданная другому лицу заговорная формула лишалась для передающего своей магической силы². Так что и те немногие тексты заговоров, которые до нас дошли, не избежали искажающего литературного влияния, особенно со стороны духовных стихов: «во многих случаях граница между духовным стихом и заговором совершенно неопределима» (Познанский 1917, с. 92).

Заговоры издавна привлекали к себе внимание исследователей. Центральной проблемой их изучения стал вопрос о том, какое место занимают они в оппозиции «стих-проза». Единодушно констатировалось наличие в заговорных формулах как признаков стиха, так и признаков прозы: «Настоящие заговоры доходят нередко до обширного вида, излагаются и в стихотворной форме, а главное представляют соединение двух частей, причём присоединяются ещё введения» (Владимиров 1896, с. 127); «основная формула заговора была <...> двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими частями...» (Веселовский 1940, с. 173); «заговор может смешиваться, сливаться и перерождаться в близкие по строю, родственные формы народного творчества – пословицу, загадку и проч., сжиматься до эпитета, бытовать в качестве поэтической метафоры и т.д.» (Ветухов 1907, с. 114)³.

Разногласия были вызваны стремлением определить, какую же форму – стихотворную или прозаическую – следует признать для заговора первичной. Веселовский и мифологи отдавали приоритет песенной форме на том основании, что заговоры, по их мнению, развивались из языческих заклинательных песнопений. Другие исследователи, Н. Крушевский и Ф. Зелинский, наоборот, считали ритмику и рифму позднейшими и искажающими нововведениями. Наконец, представители еще одной группы фольклористов, решая вопрос о структурной природе заговоров, предлагали различать их по видам, а, следовательно, и по принадлежности либо к стиху, либо к прозе. «Однако нельзя, полагал Н. Познанский, обобщать мнение о первичности прозаической формы. Дело в том, что существовали и существует “чаровнические песни”, а древность их не только не уступает древности прозаических жанров, но, может быть, и превосходит ее. Ритм и рифма чаровнических песен совершенно иного происхождения <...>, они сопутствуют заклинанию с первого момента его появления...» (Познанский 1917, с. 280).

Вычленив два вида заговора, В.И. Власова отмечает различие их структурной природы: «Если заговоры, распространенные в книжной традиции, при наличии в

² Именно сакральность заговорных формул, по мнению Н.И. Толстого, обеспечивает им устойчивость, превосходящую даже устойчивость фразеологизмов (Толстой 1984, с. 5).

³ Ср. также наблюдения В. Вакернэгла над немецкими аналогами: «Прозаические произведения такого рода переходят со своим содержанием и формой в поэзию, в них обычно употребляется смешанная рифма (den eingemischten Reim) и как отпечаток еще дохристианской древности встречаются даже ритмы аллитерации (die Rhythmen der Alliteration)» (Wackernagel 1878–1879, s. 408–409).

них внутренней рифмы и частичной ритмизации речи, похожей иногда на сказочную, в большей части речи всё-таки являются прозаическими, то устные заговоры нередко представляют по форме коротенький стишок» (Власова 1972, с. 201). Однако, как показывают приведенные ею примеры, это соотношение не абсолютно: ни та, ни другая разновидность не отличается структурной однородностью. Внутренняя рифма и ритмизация эпизодически присутствуют как в письменном, так и устном вариантах заговора, некоторые же произведения обоих видов свободно сочетают элементы стихо- и прозоподобной речи в зависимости от стилистической ситуации и функционального назначения памятника в целом или его отдельных фрагментов.

Все эти разногласия отпадают, если отказаться от ошибочного представления о жанровой определенности и замкнутости устного народного творчества. Те или иные элементы стиха либо прозы вырабатывались в зависимости от стилистического и функционального спектра каждого жанра и даже каждого конкретного произведения.

Как считала А.М. Астахова, заговор «не имел самодовлеющей художественной задачи, а был подчинен узко утилитарным целям. Ни один из элементов его поэтики не был рассчитан на чисто эстетическое восприятие» (Астахова 1964, с. 1). Утилитарная функция заговора покоится на вере в сверхъестественную силу слова, так как в сознании древнего человека слово и действие равнозначны.

Можно с достаточной долей уверенности предположить, что не только семантика слова, но и его внешняя звуковая оболочка использовались для достижения заклинательного эффекта без каламбурной, однако, игры, не слишком уместной в предельно серьезном, порой судьбоносном высказывании. Звуковые соответствия, обильно инкрустирующие заговор, можно рассматривать как прямой результат характерного для фольклорного мышления в целом образного и интонационно-синтаксического параллелизма:

Два брата камень секут,/ две сестры в окошко глядят,/ две свекрови в воротах стоят./ Ты, свекор, воротись,/ а ты кровь, утолись/ | ты, сестра, отворотись,/ а ты, кровь, уймись;/ ты, брат, смиришь,/ а ты, кровь, запишись./ Брат бежит,/ сестра кричит,/ свекор ворчит./ А будь моё слово крепко/ на утихание крови/ у раба такого-то,/ по сей час,/ по сию минуту!

*Заговор на утихание крови — Сахаров 1885, с. 43–44*⁴.

Очень важно подчеркнуть, что большинство созвучий в длинных заговорах концентрируется в зачине и в концовке, т.е. в наиболее стандартизированных фрагментах текста, к тому же стилистически и функционально отличных от основной части заклинательной формулы – в них, по преимуществу, содержится императивное начало, собственно и определяющее специфику жанра.

⁴ Другим наиболее старым источником текстов русских заговоров является изданная в 1880 г. книга М. Забылина «Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. В четырех частях». В 2005–2007 гг. она была переиздана в трех частях, из которых заговоры содержит в себе вторая (Забылин 2007). Параллельно издательством ЭКСМО выпущена книга Забылин 2007, 2008, дополненная материалами других этнографов и исследователей культуры русского народа XIX–XX столетий. В данной статье тексты цитируются по книге Сахарова, с указанием в круглых скобках страниц, несмотря на то что некоторые собранные им заговоры подверглись редакторской правке, а то и попросту фальсификации, о чем пишет в своей рецензии на книгу английского этнографа В.Ф. Райана «Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России» А.Л. Топорков (см.: Топорков 2007, с. 351–367). До тех пор пока не проведена основательная работа по текстологии заговорных текстов, приходится обращаться именно к этому, наиболее известному и авторитетному сборнику. Во всяком случае, привлекаемые для нашего анализа тексты среди явных фальсификатов, перечисленных Топорковым, не значатся.

Вот образцы предвосхищающих рифму созвучий зачина:

Заря-зарница, красная девица... Месяц, ты месяц, серебряные рожки, златые твои ножки...

(Заговор от зубной боли, 46)

На море, на Окиане, на острове на Буяне, на полной поляне...

(Заговор оборотня, 59)

Примерно такую же картину видим в заговорных концовках:

А как у замков смычи крепки, так мои словеса метки...

(Заговор от пицалей и стрел, 48)

Как коню его воды не стало, так бы тебя, руда-мать, не бывало...

(Заговор на останавливание руды, 51)

Пух земля, одна семья...

(Заговор на останавливание руды, 51)

Булат, прочь отстань, а ты, кровь, течь перестань...

(Заговор от пореза, 58)

Особенно выдвигаются как ритмообразующие речевые элементы созвучия, пронизывающие текст заговора насквозь, от зачина до концовки, без видимого перерыва:

На море на Окиане, на острове на Буяне, лежит доска, на той доске лежит тоска. Бьется тоска, убивается тоска, с доски в воду, из воды в польмя, из польмя выбегал сатанина, кричит: павушка романя, беги поскорее, дуй рабе, такой-то, в губы и в зубы, в ее кости и пакости, в ее тело белое, в ее сердце ретивое, в ее печень черную, чтобы раба, такая-то, тосковала всякий час, всякую мину-ту, по полудням, по полуночам, ела бы не заела, пила бы не запила, спала бы не заспала, а все бы тосковала, чтоб я ей был лучше чужого молодца, лучше родного отца, лучше родной матери, лучше роду-племени. Замыкаю свой заговор семьюдесятью семью замками, семьюдесятью семью цепями, бросаю ключи в Окиан-море, под бел-горюч камень Алатырь. Кто мудренее меня взыщется, кто перетаскает из моря весь песок, тот отгонит тоску.

(Заговор молодца на любовь красной девицы, 58)

Нередко в заговорах используется фонетическая однородность определенных морфологических форм:

Стану я не помолясь (7:Х4)⁵, | пойду я не благословясь (8:Я4) | не дверьми (3:Х2), | не воротами (5:Я2), | а дымным окном (5:Ам2), | да подвальный бревном (6:Ан2), | положу шапку под пята (8:аном.), | под пята (3:Ан1), | не на сыру землю (6:Я3), | да в черный чобот (5:Я2); | а в том чоботе (5:Х2) | побегу я в темный лес (7:Х4), | на большое озерИЩО (8:Х4); | в том озерИЩЕ (5:Д2) | плывет челНИЩЕ (5:Я2), | в том челНИЩЕ (4:Х2) | сидит черт с черТИЩЕЙ (6:аном. / Х3); | швырну я с под пята (6:Я3) | шапку в черТИЩА (5:Д2). | Что ты черТИЩЕ (5:Д2), |

⁵ Первая цифра в скобках – слоговой объем колона, после двоеточия – обозначение размера.

сидишь в челНИЩЕ (5:Я2) | со своей черТИЩЕЙ? (6:Х3) | Сидишь ты черТИЩЕ (6:Ам2) | прочь лицом (3:Х2) | от своей черТИЩИ (6:Х3); | поди ты черТИЩЕ (6:Ам2) | к людям в пепелиЩЕ (6:Х3), | посели черТИЩЕ (6:Х3) | свою черТИЩУ (5:Я2) | к тому то (Ивану) в изБИЩЕ (6:Ам2), | не как ты, черТИЩЕ (6:Х3) | со своей черТИЩЕЙ (6:Х3) | живут людиЩА (5:Я2) | мирно любовно (5:Д2), | друг друга любят (5:Я2), | чужих ненавидят (6:Ам2). | - Ты черТИЩЕ (4:Х2) | вели черТИЩЕ (5:Я2), | чтоб она черТИЩА (6:Х3) | распустила волосИЩА (8:Х4); | как жила она (5:Х3) | с тобою в челНИЩЕ (6:Ам2), | так жил бы (имя молодца) (Иван) (3 / 5: Ам2)⁶ | со своей женой в изБИЩЕ (8:Х4). | Чтоб он ее ненавидел (8:Д3). | Не походя (4:Я2), | не подступя (4:Я2), | разлилась бы его ненависть (9:Х4) | по всему сердцу (5:Д2), | а у той по телу (6:Х3), | на рожество (4:Д2), | не могла бы ему (6:Ан2) | ни в чем угодить (5:Ам2) | и опротивела бы ему (9:аном.) | своей красотой (5:Ам2), | омерзела бы ему (7:Х4) | всем телом (3:Ам1). | Как легко мне будет (6:Х3) | (отступить) от тебя (6:Ан2), | как легко достать (5:Х3) | шапку из озерИЩА (7:аном.) | тебе черТИЩУ (5:Я2), | хранить шапку в озерИЩЕ (8:Х4), | от рыбы (3:Ам1), | от рыбака (4:Я2), | от злого колдуна (6:Я3), | чтобы не могли ее (7:Х4) | ни рыбы съесть (4:Я2), | ни рыбак достать (5:Х3), | ни злой колдун отколдовать (8:Я4) | на мир и на лад (5:Ам2). | И вместо рукописи кровной (9:Я4) | отдаю тебе я слюну (8:аном.).

(Заговор на остуду между мужем и женой, 71).

Что это как не настоящее чародейство звукописью? Острая характерность шипящих звуков ввиду их множественности используется совершенно сознательно и дает впечатляющий эффект. Легко представить себе кудлатого деревенского колдуна, сверлящего огненным взором заказчика или, скорее, заказчицу и настойчиво нагнетающего не столько словообозначения партнеров супружеской пары чертей (хотя они, черт с чертищей, упоминаются, как в стиле «плетения словес», заведомо сверхизбыточно), сколько однородные суффиксально-флексивные окончания ключевых слов (27-кратно!). Такой мощный эмфатический импульс, конечно же, не может не достигнуть до адресата заклатья и не остудить самую крепкую супружескую любовь. Заметим, что одной лишь звукописью отнюдь не ограничивается магическое воздействие заговорного текста. Он репрезентирует ярко выраженную ритмическую речь, сегментированную на относительно равные по слоговому составу синтаксические звенья, напоминающие риторические колоны. Сравнительно небольшой по объему заговор распадается на 73 колона, 27 из которых маркированы фиксирующим звуковым повтором. Вот как распределяются они по своему слоговому составу:

...8556... 55566... 666656665...4568...6...8...758⁷.

В общей сложности «шипящие» колоны составляют 160 слогов, следовательно, в среднем на каждый приходится по 5,93 слога⁸. В известном смысле именно они выступают основными делимитаторами упомянутой сегментации, намечая среднюю слоговую норму, на которую равняются все остальные, и меньшие, и большие.

В условиях тотального параллелизма текст прорифмован, что называется, насквозь. Ключевые слова «озерище», «челнище», «чертище», «чертища», «пепелище»,

⁶ Этот колон содержит вариативное число слогов; мы произвольно подставили наиболее распространенное мужское русское имя «Иван».

⁷ Многоточиями обозначены колоны с иными окончаниями.

⁸ Чуть меньшую цифру дает средняя слоговая длина колона, если учитывать всю их совокупность: 417 слогов: 73 колона = 5,71.

«избища», «волосища», многократно повторяясь, образуют многочленную монорифму, составляющую несущую конструкцию не только звуковой, но и ритмической структуры текста. Ее поддерживают обильные грамматические повторы на границах колонов, многие из которых могут рассматриваться как эпифоры, анафоры и эпизодические внутренние рифмы: «не помолясь – не благословясь», «не дверьми (скорее всего, «дверями») – не воротами», «дымным окном – подвальным бревном – в том – в тем(ный) – в том – в том», «не походя – не подступя», «ни рыбы съесть – ни рыбак достать – ни колдун отколдовать», «стану я – пойду я – положу – побегу – швырну», «поди – посели – вели», «опротивела бы ему – омерзела бы ему», «отступить – достать – хранить», «плывёт – сидит», «любят – ненавидят», «на мир – на лад», «сидишь – сидишь», «как легко – как легко», «с под пята – что ты – сидишь ты – поди ты – не как ты – ты». Они также тяготеют к сквозным дистантным соответствиям своих частей.

Поскольку текст отчетливо членится на достаточно короткие синтаксические отрезки, в каждом из них самопроизвольно – особенно при соответствующей манере декламации – образуется гармоничная последовательность слогов, предвосхищающая тот или иной силлабо-тонический размер:

X4, Я4, X2, Я2, Ам2, Ан2, Аном., Ан1, Я3, Я2, X2, X4, X4, Д2, Я2, X2, Аном.(X3), Я3, Д2, Д2, Я2, X3, Ам2, Ан1, X3, Ам2, X3, X3, Я2, Ам2, X3, X3, Я2, Д2, Я2, Ам2, X2, Я2, X3, X4, X3, Ам2, Ам2, X4, Д3, Я2, Я2, X4, Д2, X3, Д2, Ан2, Ам2, Аном., Ам2, X4, Ам1, X3, Ан2, X3, Аном., Я2, X4, Ам1, Я2, Я3, X4, Я2, X3, Я4, Ам2, Я4, Аном.

Аномальных колонов всего 6:

1. Положу шапку под пята. Здесь могло быть пропущено местоимение «я»: Положу я шапку под пята (X5), но, скорее всего, это обычный в народном красноречии ритмический перебой.
2. Сидит чёрт с чертицей! В данном случае ямбохорей в начале колона напминает акцентную инверсию в хореическом стихе русских частушек и украинской народной поэзии, а также настроенной на их волну поэмы Некрасова «Генерал Топтыгин»: Заворочался в санях/ Михайло Иваныч.
3. И опротивела бы ему. Если в произношении частицу «бы» редуцировать до «б», получится Я4.
4. Шапку из озерича. В устном исполнении дольниковая каденция могла уступить хореической, если книжный союз «из» замещался простонародным «с»; тогда получим ещё один хореический колон: «Шапку с озерича» (X3).
5. Хранить шапку в озериче. Случай аналогичный 2-му отступлению.
6. Отдаю тебе я спюну. На этот раз дольник замещает хореическую каденцию из-за «лишнего» местоимения: отдаю тебе спюну.

Итак, колоны данного заговора более чем на 90% укладываются в силлабо-тонические метры:

Хорей –	25 колонов
Ямб –	18 колонов
Амфибрахий –	12 колонов
Дактиль –	7 колонов
Анапест –	5 колонов
Аномальные –	6 колонов

Казалось бы, столь богатая и разнообразная ритмика, да еще вкупе с разветвленной системой грамматических и звуко-смысловых соответствий, намечающих стихоподобную интонационно-синтаксическую сегментацию текста, не оставляет сомнений

относительно его структурной природы. Для Е.В. Хворостьяновой, исследовавшей ритмический строй севернорусских заговоров, такой вопрос даже не стоит: «...основной корпус заговорных текстов, – полагает она, – как русских, так и западноевропейских – обнаруживают высокую степень ритмизации, в подавляющем большинстве случаев являя собой не прозу повышенной ритмичности, но стих» (Хворостьянова 2008, с. 12)⁹. Аргументируя свою позицию, она настаивает на довольно редкой для фольклорного сознания отчетливой отрефлексированности ритмической формы заговора, воплотившейся в народных названиях заговорного текста: «В XVII веке материалы судебных дел о колдовстве и знахарстве неоднократно фиксировали общее как для исполнителей заговоров, так и для участников судебных разбирательств наименование заговорного текста “стихом”» (Хворостьянова 2008, с. 13). Так продолжалось вплоть до конца XX века: «...материалы полевых исследований по-прежнему фиксируют наряду с традиционными – «слово», «словини», «заговор», «шептание», «молитовка», «приговор» – такие народные названия жанра, как «стишок», «уговорный стишок», «лечебный стишок», «наговорный стих» (Хворостьянова 2008, с. 14)¹⁰.

Не все между тем так просто. Греческий по своему происхождению термин «стих» в лексиконе русского человека вернул себе изначальное версификологическое значение лишь после того, как встретился с порожденным им латинизированным термином «вирши»: «στῖχος → vers → wiersz → вірш(а), вѣрш(а) → вирш(а) → стих», пришедшим к нам круглым путем из Польши через посредничество Украины и Белоруссии на рубеже XVI–XVII веков. До этого он обозначал риторический период, заключающий в себе законченную мысль. В этом значении он фигурирует и поныне применительно к соответствующим подразделениям Библии. Второе значение было связано с жанром *духовных стихов* – старинных народных песнопений религиозного содержания, популярных в России и на Украине. То, что они распевались, указывало на их предрасположенность к стихотворной речи, но отнюдь не означало, что они представляли собой стихотворную речь в собственном смысле. Зафиксированный же в полевых условиях фольклористами XX века термин не мог не намагнититься версификационными коннотациями под влиянием книжной поэзии. Соответствующему влиянию подверглись, конечно, и сами тексты: как ни старались информанты точно передать магический текст, усвоенный ими от предков, отношение их к нему было сопряжено с установкой на стих, и они невольно усиливали и без того очевидную ритмизацию. Этому же искусству в немалой степени были подвержены и записывающие их фольклористы¹¹. Свою лепту в облагораживание текстов заговоров внес, как мы видели, И.П. Сахаров.

Что касается мозаичного распределения разноразмерных колонов, они, конечно же, не в состоянии создать единый метрический импульс, о чем в свое время

⁹ При этом исследовательница ссылается на аналогичные суждения Н. Познанского (1917) и участников касавшихся этой проблемы симпозиумов Этнолингвистика текста 1988 и Исследования 1993. В 1980–1990-е гг. на стихотворной природе заговоров ригористически настаивал Б.П. Гончаров (1999); достаточно обильные, но окказиональные звуковые повторы в них он безоговорочно называл рифмой, забывая о том, что полноценной рифмой они становятся лишь по мере того, как приобретают регулярность и предсказуемость.

¹⁰ Со ссылкой на: Разумовская 1993, с. 48.

¹¹ Правда, Е.В. Хворостьянова придерживается противоположной точки зрения, полагая, что «не только аудио-записи, но и подавляющее большинство письменно зафиксированных собирателями текстов представляют собой запись не текста заговора, но своего рода парафаза, «пересказа» текста. Эти «пересказы» неизбежно редуцируют как ритмическую форму ритуала, так и ритм словесного текста, который лишается специфической заговорной интонации и других важнейших ритмических характеристик» (Хворостьянова 2008, с. 17). Разумеется, приходится иметь дело и с такими записями, однако тот факт, что все фольклористы нового времени заведомо воспринимали заговоры как стихи, а не прозу, вряд ли можно оспаривать.

в статье «О ритмической прозе» писал В.М. Жирмунский: «Там, где нет закономерной метрической повторяемости, нельзя говорить о стопах, иррегулярную совокупность разных стоп в смысле «стопослагательной теории» легко найти в любом отрывке человеческой речи, в частности, и в речи деловой, безусловно не ритмической» (Жирмунский 1975, с. 570). Дистрибуция ударных и безударных слогов в 6-сложных отрезках не столь уж разнообразна, особенно, если учитывать естественную тенденцию практически всех языков не сталкивать подряд ударные звуки. Так что образование разнообразных силлабо-тонических размеров, пусть и с заметным перевесом хорея и ямба, следует считать не столько результатом осознанной установки на стих, сколько следствием естественной ритмизации эмфатически напряженной речи, разбитой на относительно короткие 6-сложные отрезки.

Поэтому выводы, к которым приходит в своей книге, в конце главы о ритмическом строе севернорусских заговоров Е.В. Хворостьянова, требуют серьезной проверки. Тем не менее, нельзя не отдать дань и ее исследовательской добросовестности. Результаты предпринятого статистического описания позволяют ей говорить не о стихе как таковом, а всего лишь о «формировании эквивалентных стиховых отрезков» на основе «силового ударения». Все остальные признаки стиха, а именно: «слоговой состав, анакруза, каталектика и рифма, – включает она, – с точки зрения стихообразующей функции факультативны» (Хворостьянова 2008, с. 37). К сожалению, Хворостьянова придерживается исторически несостоятельной теории народного стиха, генетически связанного с так называемым праславянским стихом, некогда якобы существовавшим без какой бы то ни было теоретической рефлексии, а потом вследствие падения редуцированных редуцировавшегося до полного забвения. Согласно этой концепции, тоника образовалась и функционировала до силлаботоники, а не после нее, в результате отказа от чрезмерной урегулированности стихотворной речи. «В контексте народной тоники, – считает она, – словесный текст заговора может быть прочитан как тонический стих с урегулированными просодическими (фразовыми) ударениями или как вольный акцентный стих» (Хворостьянова 2008, с. 44). Носителю заговорной традиции, по этой логике, достаточно было «узнавать ритмы заговора и как паралингвистическое выражение идеи отождествления в магической акции, и как лингвистически допустимый вариант ритмического инварианта заговорного ритуала, который редуцирует устойчивые ментальные формы» (Хворостьянова 2008, с. 45). В понятиях метра и стиха его творческое сознание, получается, не нуждалось.

Литература

- Астахова А.М.** Художественный образ и мировоззренческий элемент в заговорах // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Доклады. – М., 1964.
- Афанасьев А.** Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. – М., 1865. – Т. 1.
- Веселовский А.** Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940.
- Ветухов А.** Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания. Вып. I–II. – Варшава, 1907.
- Владимиров П.В.** Введение в историю русской словесности. – Киев, 1896.
- Власова З.И.** К изучению поэтики устных заговоров // Русская народная проза. Русский фольклор. – Л., 1972.
- Гаспаров М.Л.** Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. – М., 1985.
- Гончаров Б.П.** Вызревание стихотворной речи (звуковая организация восточнославянских заговоров) // Гончаров Б.П. Стихотворная речь. Методология изучения. Становление. Художественная функция. – М., 1999. – С. 82–113.
- Жирмунский В.** Теория стиха. – Л., 1975.

- Забылин М.М.** Праздники, обряды и обычаи русского народа. – М., 2007, 2008.
- Забылин М.М.** Русский народ. Книга 2. Суеверия, приметы, заговоры. – М., 2007.
- Исследования** в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. – М., 1993.
- Лотман Ю.М.** Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: Введение, теория стиха. – Тарту, 1964.
- Познанский Н.** Заговоры: Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. – Пг., 1917.
- Разумовская Е.Н.** Современное состояние заговорной традиции некоторых районов русского северо-запада (по полевым материалам) // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора. 1. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. – М., 1988.
- Сахаров И.П.** Сказания русского народа. Русское народное чётнописание. Ч.1. – СПб., 1885.
- Толстой Н.И.** Фрагмент славянского язычества: архаический ритуал-диалог // Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. – М., 1984.
- Топорков А.Л.** Что можно найти в бане, отправившись туда в полночь? (По поводу книги: Райан В.Ф. Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России / пер. с англ. – М., 2006. – 720 с.; ил.) // Антропологический форум. – 2007. – № 7.
- Хворостьянова Е.В.** Условия ритма: Историко-типологические очерки русского стиха. – СПб., 2008.
- Этнолингвистика текста:** Семиотика малых форм фольклора. Т. 1: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. – М., 1988.
- Wackernagel W.** Geschichte der deutschen Literatur. – B.J. Basel, 1878–1879.

Джованна Спендель

(Турин, Università degli Studi di Torino)

КАРОЛИНА ПАВЛОВА:

МОСТ МЕЖДУ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРАМИ

Творчество Каролины Павловой по праву может считаться мостом между русской и немецкой культурами, несмотря на то что до сегодняшнего дня она считалась русской поэтессой. Критика всегда воспринимала ее именно в этом качестве, придавая меньшее значение ее многочисленным и интересным произведениям на немецком и, в несколько меньшем объеме, французском языках. Исключение составляет издание Франка Гепферта – труд, объединивший в себе почти все произведения поэтессы, написанные на немецком языке. В него вошли как оригинальные стихи Павловой, так и ее многочисленные переводы; немаловажным является и упоминание о существовании комедии «Поспешный брак», предрекающее ее театральную постановку в Дрездене (Гепферт, 1994). Спустя год после публикации произведений Каролины Павловой на немецком языке был восстановлен и текст этой комедии.

История русской литературы девятнадцатого века не может оставить без внимания имя Каролины Павловой, одной из самых выдающихся поэтесс и главных участниц литературных салонов Москвы 30–50-х гг. Никто другой не обладал такой мастерской техникой стихосложения, такой гибкостью в нахождении рифмы и ритма. Ее талант вызывал восхищение у таких знаменитых поэтов двадцатого века, как Валерий Брюсов, Александр Блок, Анна Ахматова, Софья Парнок и Марина Цветаева. Именно Брюсов опубликовал ее произведения в двух томах. Поэтика К. Павловой довольно близка с поэтикой А. Ахматовой, особенно в том, что касается искусства поэзии и генезиса творческого процесса: видение поэзии неотъемлемой частью органического и космического процесса во многом обусловлено влиянием немецкого романтизма, где слово – это призма, а вдохновение подчиняется первобытным силам. Марина Цветаева познакомилась с поэзией Каролины Павловой благодаря двухтомику, выпущенному В. Брюсовым. Этих женщин объединяет страсть к святому ремеслу поэта. В 1923 году М. Цветаева публикует том стихов под названием «Ремесло», позаимствованным у Павловой в стихотворении «Ты, уцелевший в сердце нищем...», в котором поэтесса определяет свое искусство: «Моя напасть, мое богатство, мое святое ремесло!» (Павлова 1964, с. 154).

Говоря о произведениях поэтессы, написанных как на русском, так и на немецком языках, необходимо отметить свойственные им три доминирующие темы: размышления о положении женщины, которые прослеживаются во всем ее творчестве, нерушимая вера в свое собственное поэтическое призвание, которое она никогда не ставила под сомнение, и, наконец, глубокое чувство к польскому поэту Мицкевичу, ставшему пристанищем для ее души.

В 1826 г. девятнадцатилетняя Каролина Яниш (девичья фамилия) начала посещать литературный салон княгини Зинаиды А. Волконской, центр московской литературной жизни того периода. Здесь она встретила с лучшими поэтами эпохи: Пушкиным, Баратынским, Языковым, Вяземским и Адамом Мицкевичем, находившимся в те годы в России в ссылке. В Мицкевича Каролина отчаянно влюбилась, но семья Яниш была против их брака, и в апреле 1829 года Мицкевич покинул Россию навсегда.

В том же самом году Каролина знакомится с Александром фон Гумбольдтом, знаменитым естествоиспытателем и исследователем, одним из основных представителей

немецкой культуры того времени, другом Гете, приглашенным в Россию царем Николаем I для исследования флоры Уральских гор и Сибири. Известно, что на вечере, организованном отцом Каролины, она прочла в присутствии Гумбольдта несколько своих переводов на немецкий. Гумбольдт был восхищен и пообещал показать их Гете. Этот эпизод не только в некоторой степени повлиял на мнение Гете, положительно отзывавшегося о переводах Каролины (что неоднократно цитировалось ее биографами), но и, скорее всего, предпринял публикацию произведений Павловой в Германии, несмотря на то что она была молодой, никому не известной писательницей, живущей за тысячи километров.

В 1833 году в Лейпциге вышел первый сборник стихов поэтессы и ее переводов на немецкий язык, «Das Nordlicht, Proben der neueren russischen Literatur» (Северное сияние: Образцы новой русской литературы). В сборник вошли восемь оригинальных стихотворений, одно из которых было посвящено встрече с Гумбольдтом, и переводы произведений различных поэтов, таких как Пушкин, Жуковский, Языков, Петрарка, Данте и Мицкевич. Стихи Павловой сопровождалась вступлением «Die Geistesstunde, Alvar der Talador, Flucht und Rückkehr, Sängers Abendgruss, Die Nixe in drei Sonnetten, Lied, Sonnett der Abend, Sonnett an A. V. -mb-dt». Сборник дает представление о ее теории перевода, лейтмотивом которой является прежде всего верность оригиналу в отношении поэтических образов и метрики стихосложения.

Вслед за этим сборником в 1839 г. в Париже выходит второй, на французском языке, содержащий в основном переводы и пять оригинальных стихотворений, «Les préludes». В начале сороковых годов Каролина практически оставила переводческую деятельность и полностью отдалась стихосложению. Она начала публиковать свои стихотворения в русских литературных журналах. Помимо лирической поэзии в этот период ею были созданы поэма-роман «Двойная жизнь» (1848), «Разговор в Трианоне» (1848), «Разговор в Кремле» (1854) и «Кадриль» (1859).

В 1836 г., в возрасте двадцати девяти лет, Каролина становится обладательницей большого состояния и спешно выходит замуж за писателя Николая Павлова, человека оригинального и умного, но неисправимого игрока. Муж признавал талант Каролины, был им горд и рассказывал об этом в своих письмах к друзьям. Так, например, он пишет А.А. Краевскому: «Вы, разумеется, знаете, что я женился. Моя жена тоже занимается литературой, но пишет на иностранных языках» (Павлов 1897, с. 447). В 1839 г. он пишет: «Моя жена начала отлично писать по-русски» (Рапгоф 1916, с. 14).

В сороковые годы салон Павлова на Сретенском бульваре становится культурным центром Москвы. Здесь собираются наиболее значительные литературные деятели того времени, здесь дебютировали Афанасий Фет и Яков Полонский, здесь дает концерты Лист. Здесь же декламирует свои стихи и Каролина Павлова, которые затем появляются в лучших русских журналах того времени, таких как «Утренняя звезда» и «Отечественные записки». Со всех сторон на нее льются слова восхищения и признания: представители русской культуры высоко ценили ее оригинальное, твердое, необычное для женского поэтическое слово.

Николай Павлов, пленник зеленого сукна, быстро растранил состояние жены. Супруги расстались.

По уже растворившимся во времени следам Мицкевича Каролина отправляется в Европу. Попутешествовав по Италии, Швейцарии и побывав в Берлине и Веймаре, в 1858 г. она решает окончательно обосноваться в Дрездене.

Там и в окрестностях она провела последние сорок лет своей жизни. Поначалу ее жизнь в Дрездене была очень сложной – она терзалась воспоминаниями и страдала

от недостатка материальных средств. Родители Каролины умерли почти сразу же после ее развода с Павловым; сын, за которого она боролась с таким упорством, вернулся к отцу; остатки состояния улетучились за время ее долгих путешествий. Каролина Павлова пишет об этом в двух письмах недвусмысленно и очень откровенно (Рапгоф 1916, с. 71). Единственным источником дохода оставалась работа, которой она отдалась самоотверженно и ожесточенно. Она перевела Шиллера на русский, Алексея К. Толстого и Алексея Хомякова – на немецкий, написала несколько стихотворений на немецком языке, а также комедию «Поспешный брак», которая в 1859 г. была поставлена в Королевском театре в Дрездене. Ее денежная ситуация улучшилась только в 1864 г., когда Алексей Толстой, который был приближен ко двору, выхлопотал для нее у великой княжны Елены Павловны пенсию в тысячу таллеров.

Она пережила всех, кто что-то значил для нее в жизни: Мицкевич умер в 1855 г., Павлов – в 1864 г., Алексей К. Толстой – в 1875 г., а ее сын Ипполит – в 1882 г. С ними исчезла и всякая связь с настоящим, и Каролина погрузилась в воспоминания о своей юношеской любви: ее последней работой стал перевод Мицкевича, перед которым она сделала вступление: «Переведено Каролиной фон Павлофф на восемьдесят первом году жизни». Она умерла 2 ноября 1893 г. в окрестностях Дрездена. Архив поэтессы, два больших сундука, были отправлены внуку, Дмитрию Павлову, который, однако, опубликовал только стихотворения на русском языке, написанные во время путешествий, «Фантазмोगории». Весь остальной материал, включая письма и рукописи, был утерян.

Произведения Каролины Павловой издавались четыре раза, соответственно, в 1863, 1915, 1939 и 1964 гг. Однако целью этих изданий было, скорее, отражение ее вклада в русскую литературу. Франк Гепферт был первым, кто сделал акцент на том, что произведения Павловой, написанные на немецком языке, могут иметь значение для немецкой литературы и для тех, кто считал, что до сих пор Каролина Павлова была недооценена немецкой культурой. Именно поэтому издание ее произведений на этом языке было таким важным. В сборнике были также объединены русские публикации, частично включающие ее стихотворения на немецком и французском языках и примеры переводов. Как издание Гепферта, блещущее многочисленными и необыкновенными переводами русских классиков на немецкий язык, так и издание ее комедии «Поспешный брак», ранее считавшейся утерянной, явно свидетельствуют о том, что Каролина Павлова может полноправно считаться как русской, так и немецкой поэтессой.

Первый том сборника произведений Павловой, изданного Гепфертом, содержит 22 оригинальных стихотворения на немецком языке, что соответствует приблизительно одной пятой ее лирического наследия на русском языке (порядка 115 стихотворений). Ее произведения свидетельствуют о бесспорном таланте поэтессы, который проявляется в мастерской адаптации к стилистическим планам, и, конечно же, в ее чувстве обоих языков. Ее первый и самый фундаментальный труд, написанный на немецком языке, «Das Nordlicht», «Proben der neueren russischen Literatur», и появившийся, как уже упоминалось выше, в 1833 г. в Лейпциге и Дрездене, объединил поэтические произведения, прозаические тексты и драматические фрагменты. В сборнике были представлены на тот момент неизвестные в Германии Александр Пушкин, Евгений Баратынский, Дмитрий Веневитинов, Николай Языков, Василий Жуковский, а также восемь ее оригинальных стихов, написанные в период с 1827 по 1833 г. Таким образом, «Das Nordlicht» являлось антологией русских авторов 30-х гг. девятнадцатого столетия, предназначенной для немецкой публики. Несмотря на благоприятные рецензии, сборник не имел коммерческого успеха. Но, переехав в Дрезден, поэтесса продолжала внедрение русской культуры в Германии.

Она активно сотрудничала с «Russische Revue», перевела произведения Алексея К. Толстого, некоторые стихотворения А.С. Хомякова и М.Ю. Лермонтова, а также оригинальную поэму «Das Abendmahl Sever's».

К. Павлова была, скорее, носителем русской литературы в Германии, нежели немецкой культуры в России, поскольку ее литературный дебют, как говорилось выше, произошел именно на немецком языке, которым она владела прекрасно. Однако дебют этот рассматривался как популяризация русской литературы. Стихи на немецком языке, не вошедшие в «Das Nordlicht», написанные приблизительно спустя тридцать лет, заметно отличаются по содержанию и по форме, и по большей части представляют собой оды на немецком. Русские, немецкие и французские литераторы всегда очень высоко оценивали ее творчество, и, думаю, что не будь этих публикаций и ее относительной известности за рубежом, К. Павлова, возможно, никогда бы и не начала писать по-русски. Здесь далеко не последнюю роль сыграл ее муж, Николай Павлов. В двадцатом веке, после появления последней публикации ее произведений в 1964 г., интерес к поэтессе в России снова возрос (как, впрочем, и в 1915 г.). О ней отзывались почти с восхищением. Д. Чижевский и Д. Герхардт определили ее как «самую значительную русскую поэтессу своего времени» (Tschizevskij, Gerhardt 1937, p. 39). Основная тема первых стихотворений на немецком языке перекликается с ее произведениями на русском, написанными спустя несколько лет: они пронизаны страданием, терзающим человека перед лицом осознания своей собственной участи, и даже отчаянием. Единственным утешением и облегчением остается поэзия, святое ремесло. Мир поэзии противопоставляется банальности ежедневной рутины и возносит человека над земными заботами. В этих стихотворениях появляется также призрак любимого и далекого человека. В этих произведениях полностью отсутствуют ирония и протест, свойственные поэмам «Кадриль», «Двойная жизнь» и комедии «Поспешный брак». Лирические стихи из сборника «Das Nordlicht», написанные ею в шестидесятые годы, их тематика, стиль, глубокая меланхолия, а также «Volkslieder», говорят о приверженности поэтессы стилю романтизма. Как утверждает Б. Леттман-Садони, стихотворение «Die Geisterstunde» можно поставить в один ряд с «Erkonig» Гете, а в «Die Nixe» заметно явное сходство с «Der Fischer» того же Гете (Леттман-Садони 1971, с. 141). Эти темы по сути своей могут быть расценены как «универсально-романтические», а не как характерные только для русского или только немецкого романтизма. Форма меняется в соответствии с содержанием. Ее первые стихи на немецком языке, которые, впрочем, уже были опубликованы в сборнике 1964 г., датируются 14 и 27 июня 1827 г.:

Es wurden in dem düsteren Erdenleben
Drei Genien aus einer besseren Welt,
Die Trost ein jedem herben Schmerze geben,
Den guten edlen Menschen zugesellt:
Doch denen nur, die ihrem Wert empfinden,
Ist es vergönnt, die Himmlischen zu finden
(Göpfert 1994:10)

Секстина состоит из четверостишия с переменной рифмой и финального двухстишия, в котором заключен смысл: не всем дан поэтический дар и не всем дано понять его возвышенную ценность, – тема, присутствующая и в русской лирике. Выбор прилагательных и антитез явно свидетельствует о противопоставлении земной жизни, сковывающей человека своими узами, и божественного мира: *bessere Welt, die Himmlischen*.

Во втором стихотворении, написанном 27 июня, присутствуют те же антитезы:

Gedenke mein, wenn Hespers Plasenschleier
Am Horizonte ausgebreitet ist
Und deine Seele freundlicher und freier
Des Erdenlebens schweren Druck vergißt,
Wenn, einsam ruhend unter Blütenbäumen,
Du lieblich sinnst im gold'nen Abendschein,
Und dann, in deinen stillen Wonnenträumen,
Gedenke mein!
(Göpfert 1994:10)

Существует более вечная и глубокая связь, нежели бранные земные узы. По сравнению с первым стихотворением, во втором противопоставление усиливается: *Erdenlebens* связано с *schweren Druck*; *Himmel* второй строфы вторит большинству выражений, относящихся к сфере иррационального как, например, *deine Seele freundlicher und freie*, *Wonnenträumen*, *Geist heil'ge Sehnsucht im ewigen Verein*. Описание вечера, приближения ночи, единственного «правдивого» времени суток, когда душа человека, освободившись от установленных правил и клише, становится более восприимчивой и потому настоящей. Образ ночи тесно связан со сном, с грезами: в «Двойной жизни» именно ночью Цесилия откроет для себя существование другой реальности, в которой человек может выражать свое «я», не оглядываясь на мнение и законы общества и мира. С помощью дихотомии между днем и ночью поэтесса создает ощущение присутствия далекого, но любимого человека: учитывая дату написания стихотворения, можно предположить, что оно было посвящено Мицкевичу. Общая для обоих стихотворений тема – неоспоримое превосходство мира грез и поэзии над земным миром.

Поэма «*Flucht und Rückkehr*» (Гепферт 1994, с. 11–13), опубликованная в «*Das Nordlicht*», разделена на две части. Первая состоит из пяти секстин, соответствующих модели *Schweifreimstrophe*, а вторая – из восьми стансов и пяти строк. Анафора и аллитерация первой строфы создают атмосферу тревоги: влюбленный мужчина хочет бежать от любимой женщины, чтобы забыть ее, но во время бесконечных странствий мысль его постоянно возвращается к этой женщине. Поэтесса описывает женщину с помощью эпитетов, связанных с магией (*Zauberlicht*), глаза у нее *wunderbar*, сила ее чар подчеркнута *Reizumströmte. Die so lang mein Wollen lähmte, allmäch'ge Fee, umwallen... Ihrer Schultern Zauberpracht*. Она – волшебница, из тех, за кем отправляются в долгие странствия, она парализовала его волю, стала его хозяйкой, мужчины в ее присутствии становятся рабами. Здесь использованы выражения, определяющие подчинение как, например, *der scheue Knecht geblendet wie ein trunk'ner Schmetterling, wider Willen, stets verirrt die Gedanken sich hierher, gehorchen müssen*. Мужчина, застенчивый раб, движется, как сомлевшая бабочка. В этом произведении снова повторяется идея предыдущего стихотворения о рабстве мужчины, но здесь подчеркнута превосходство женщины, противостоять которой невозможно, и остается только подчиняться ей, даже против своей воли. Все те же чары любви, связанные для поэтессы с воспоминанием о Мицкевиче, из плена которых она не может вырваться, несмотря на прошедшие годы.

Безутешностью пронизано и стихотворение «*Lied*» (Гепферт 1994, с. 18), также опубликованное в «*Das Nordlicht*», и состоящее из четырех четверостиший

с переменной рифмой, где заключительный стих выполняет функцию ритурнеля, повторяя ключевое слово рифмы и всего стихотворения, за исключением центральной строки. В песне говорится о тихой гавани, укрытой от бурь, где можно жить и умереть в мире и спокойствии. Большинство выражений стремятся передать это ощущение столь долго желанного умиротворения: *stiller Ort, verbergen, ruhig, eines Häuschens Frieden, sichern Port, schlummern, denken, sel'gen Ort, einsam, von jedem Sturm geschieden*. Прилагательное *ruhig* повторяется целых четыре раза, выводя на первый план поиск покоя и счастья. Но у этого идеального и желанного места начинают появляться конкретные и основательные характеристики, передаваемые существительными *Port, Felsenporten, Häuschen, Port*. Надежда постепенно улетучивается, и все, что остается – это глубокое чувство одиночества, отстранение от мира, в котором общество не позволяет женщине-поэту жить своей настоящей жизнью и найти покой и одиночество, необходимое для сложения стихов. Если в предыдущих стихотворениях звучала тема гнета уз земной жизни, то здесь воспевается полное отстранение от нее.

В поэме «*Die Nixe*» (Гепферт 1994, с. 19–20), также вышедшей в «*Das Nordlicht*», вновь появляется тема грез и света дня, смывающего их следы, как происходит с Цесилией в «Двойной жизни». Стихотворение разбито на три станса, каждый из которых состоит из правильного немецкого сонета, с четверостишием и цепочной рифмой, и двух терцин с рифмой CDE. Тема русалки и нимфы получает широкое развитие как в немецкой (Ф. Де Ля Мотт-Фоке, С. Брентано, Я. Айхендорфф, Г. Гейне), так и в русской литературе (В. Жуковский, А. Пушкин, Н. Гоголь, О. Сомов). В частности, можно сравнить «*Die Nixe*» и последующее стихотворение Каролины Павловой, «*Die Geistesstunde*», к двум балладам Гете: «Рыбак» (1778) и «Король ольхи» (1782), в которых звучат две основные темы – природной мифологии и народных баллад, такие как безудержная ночная скачка и сила притяжения воды, — находят свою наиболее полную художественную форму. В стихотворении Каролины Павловой эпилог не столь трагичен, как у Гете: юноша не погибает. Теперь его проклятие – невозможность вновь пережить сладостные моменты. Форма адаптировалась под магический элемент природы. Русалка вызвала у юноши сильнейшие эмоции, каких больше пережить он не сможет никогда, и потому застывает в вечном ожидании на берегу.

Seitdem, sobald der leise Schlaf geschlossen
Des jungen Knaben müde Augenlieder,
Erschien in Träumen ihm die Nixe wieder,
Von Silberwellen wunderhell umflossen;
Und sprach von Wonnen, die er nie genossen,
Und lockt' ihn immer süßer zu sich nieder,
Und sang ihm immer schön're Zauberlieder,
Bis sie in's Herz ihm Liebesgluth gegossen,

Seit jener Zeit, vom früh'sten Morgenscheine,
Bis tiefe Nacht den Himmel überzogen,
Sieht man den Knaben an dem Ufer stehen;
Und harrend, ob die Nixe ihm erscheine,
Starrt er mit dunkeln Blicken in die Wogen...-
Doch niemals hat er wieder sie gesehen!
(Göpfert 1994:20)

«Die Geistesstunde» повествует о фантастической истории, что следует из названия «Eine Phantasie»: молодая девушка отправляется на свидание со своим возлюбленным, но ее похищает властитель зла, желающий сделать ее своей любовницей и предстающий в виде дуба. В эпилоге мы видим возлюбленного, ожидающего девушку в сумрачном лесу. Мрачные и пугающие описания создают восходящий климакс, а степень напряженности событий варьирует в зависимости от длины строки: более короткие строки соответствуют более пугающим и, главным образом, эмфатическим действиям, более длинные строки же соответствуют описаниям или диалогам. Как в лихорадочном сне, сне с открытыми глазами, мы наблюдаем пленение девушки:

Laut umlacht
 Von dem tollen Geisterschwarme
 In der Tiefe, in der Höh'... —
 Und die ungeheuren Arme
 Regen sich
 Fürchterlich
 Dehnen sich
 Wie Nebelstreifen
 Nah'n... Ergreifen... —
 Wehl..
 (Göpfert 1994:27)

Весь ряд прилагательных, часто синонимичных между собой, словно соперничают друг с другом, стремясь создать атмосферу тайны, в которой происходит встреча между влюбленными в первой строфе: *still, traut, liebend, lautlos, geheimnissvoll, dunkle, leise, vernehmlich, duster*. Адъективация сменяется развитием событий – наступает ночь, которая становится все более темной и мрачной: *immer düst'rer, schiere Wolkenmasse, schaurig, bang, durch den öden Waldesraum, leise-flüsternde Stimmen, das feuchte Moos, alles stumm und leer, grauvoller Baum, fürchterlicher Freier, ensetzt, mit tiefem Grauen, leise, still und stumm, grausig, fürchterlich*. Выбор глаголов также способствует созданию атмосферы ужаса и тревоги главного героя. Глаголы движения *eilen, regnen, wehen, schwanken, umfassen, haschen, langen, halten* по нарастающей описывают действия коварного дерева, которое приближается и в конце концов захватывает в плен девушку; *hören, knistern, rauschen, emporheben, wehen, schleichen, lauschen, murmeln, umtanzen, grinsen, schwirren, nah'n, ergreifen* говорят о том, что судьба девушки свершилась.

Сонет «Вечер», из того же сборника «Das Nordlicht», вновь поднимающий тему удаленности любимого человека, возможно, также обращен к Мицкевичу. Эпиграф взят из Петрарки, сонет правильный, с двумя четверостишиями с цепной рифмой и двумя терцинами с рифмой CDE. В сонете звучит тема земных уз, обременяющих душу, *ird'sche Bände*, вызывающих страдание и ностальгию и противопоставленных абстрактным эпитетам *Geist, die Seele, milde Harmonieen*. Грусть сменяется тишиной, сладостным созвучиям удается успокоить раны сердца, – элементы, не встречавшиеся в предшествующих стихотворениях и потому представляющие собой переломный момент. Вечер, пришедший на смену дня, приносит тишину и покой, вновь пробуждает уснувшую было ностальгию. Страданию противопоставляются сладостные любовные размышления, приходящие ему на смену. Две заключительные терцины представляют нисходящий климакс; страдание ослабевает, по мере того как на горизонте угасает солнечный свет:

Doch diese Stille wandelt all ihr Streben,
 Ihr sehnend Weh zum weichen Liebessinnen;
 Das Herz erfüllen milde Harmonieen:
 Und mit den Düften möchte es verschweben,
 Und mit des Abends Dämmerlicht zerrinnen,
 Und mit den Purpurwölkchen still verglüh'n!
 (Göpfert 1994:29)

Среди оригинальных стихотворений «Das Nordlicht» фигурирует также сонет, посвященный Александру фон Гумбольдту, сыгравшему важную роль в жизни поэтессы. Земное вновь видится в мрачных красках, поскольку оно быстротечно и ему суждено исчезнуть. Эпитеты и выражения, связанные с земной сферой, риторически противопоставлены эпитетам, относящимся к сфере небесной: *dunkles Daseyn* противопоставлено *helle Stunden; Lebensleere die Menge, stilles Leben* противопоставлено *Kranz von leuchtenden Secunden* и *ewig Gut* и *schönen Wundern* не могут помешать *Sonnenlicht vergangen und verschwunden*.

Doch wenn der Strahlenaugenblick verglommen,
 Dann fühlen doppelt wir des Lebens Leere,
 Gemeiner dann erscheint uns die Menge.
 (Göpfert 1994:18)

Дар взаимопроникновения с миром, которым обладает поэт благодаря своему таланту, крепнет только в страданиях: поэзия превращается в тяжелую ношу, которую поэту суждено нести.

Как уже упоминалось раньше, помимо произведений, опубликованных в «Das Nordlicht», который можно считать наиболее значимым «немецким» поэтическим трудом Каролины Павловой, в шестидесятые годы поэтесса опубликовала на этом же языке и другие стихотворения, народные песни и поэму «Das Nachtmahl Sever's», которая, кроме прочего, является автопереводом с русского ранее написанного ей «Ужина Поллиона» (1858), а также комедию «Поспешный брак» (1859), обеспечившую ей место в истории немецкого театра (Павлова 2008). Анализ ее многочисленных *Nachdichtungen* мог бы открыть новую главу для исследователей творчества Каролины Павловой. Интересно и символично, что не только самые первые, но и самые последние произведения поэтессы были написаны именно на немецком языке.

Литература

- Берг Н. Посмертные записки Николая Васильевича Берга // Русская старина. – 1891. – № 2.
 Павлов Н. Письма Н.Ф. Павлова А.А. Краевскому // Русский архив. – 1897. – № 3.
 Павлова К. Стихотворения К. Павловой. – М., 1863.
 Павлова К. Мои Воспоминания // Русский вестник. – 1875. – № 3.
 Павлова К. Фантазмагии // Русское обозрение. – 1894. – № 12.
 Павлова К. Собрание сочинений. Редакция и материалы для биографии К. Павловой Валерия Брюсова в двух томах. – М., 1915.
 Павлова К. Полное собрание стихотворений. – Л., 1939.
 Павлова К. Полное собрание стихотворений. – М., 1964.
 Раппоф Б.Н. Каролина Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества. – Пг., 1916.
 Göpfert, F. Das deutsche Werk Karolina Karlovna Pavlovas. Textsammlung zur ersten deutschen Gesamtausgabe / Herausgegeben von Frank Göpfert in drei Bänden. – Vol. 1–3. – Wilhelmshorst, 1994.

Laszczak, W. Karolina Pawłowa. Psychobiografia liryczna. — Opole, 1998.

Lettmann-Sadony, B. Karolina Karlovna Pavlova. Eine Dichterin russisch-deutscher Wechselseitigkeit // Slavische Beiträge. — N. 50. — München, 1971.

Pavlova, K. (Karoline von Jaenisch). Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Literatur. — Dresden-Leipzig, 1833.

Pavlova, K. (Caroline Pavloff, née Jaenisch). Les Préludes. — Paris, 1839.

Pavlova, K. Un matrimonio affrettato / A cura di Giovanna Spindel. — Milano, 2008.

Rubini, G., Ševyrev, S. Storia della letteratura russa. — Firenze, Felice, 1862.

Tschizevskij, D., G. Dietrich, Deutsche Puškin-Übersetzungen von Karolina Pavlova // Germanoslavica. — H. 1–2. — 1937.

Н. А. Фатеева

(Москва, ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН)

ЗВУКОВОЕ НАЧАЛО ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ Б. ПАСТЕРНАКА

Тема «Пастернак и звук», конечно, неисчерпаема. Ей посвящен целый ряд работ (Plank 1966, Romorska 1975, Даль Е. 1978, Арутюнова Б. 1989, Кац 1991, Баевский 1993, 1999, Жолковский 1999 и др.).

В отличие от Блока, который не обладал хорошим слухом и был «осужден на то, чтобы вечно поющее внутри никогда не вышло наружу» (Блок 1932, с. 22), Пастернак был одарен от природы и композиторским даром. Его детство прошло в постоянном обожествлении как самой музыки, так и Скрябина, который стал для него символом «музыкального начала» XX в. К решению отказаться от музыкального творчества и стать поэтом Пастернак шел долго, но зато само это решение пришло как бы внезапно, о чем он напишет сам в «Охранной грамоте»: «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» (4, 156–157)¹. И если в музыке для него «божеством» был Скрябин, то лирико-музыкальным образцом в поэзии органично стал Блок, в поэтической прозе – Белый. Ср. далее: «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» (4, 160). Именно поэзия Блока, материализовавшая в звуке и ритме слова постоянные природные динамические соотношения, нарушение равновесия и его восстановление, оказалась наиболее близкой Пастернаку по духу и тематике. Блоковская музыкальная стихия овладения словом, превращавшая все сущности мира в игру света и тени, была родственна и живописному началу Пастернака.

Звук в мире Пастернака, начиная с самых ранних его произведений, сначала синтезируется в вышине, а затем отражается в пространстве земли и воды. Музыкальным символом «синтезированного звука», в первую очередь, является «колокол», соединяющий землю и небо, городское и природное пространство, причем этот звук часто синестетически окрашен. Ср., например, в стихотворении «Мельхиор» (1914):

Храмовой в малахите ли холен,
Возлеян в серебре ль косогор.
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор (1, 507).

Если выстроить всю цепочку повторяющихся звуков (точнее звукобукв, которые выделены нами полужирным начертанием), то мы увидим и услышим, как в стихе синтезируется «многодольная» музыкальная основа колокольного звона, irradiирующая отражение малахитовой зелени храма в водном серебре мельхиора (*храмо-малах-ли-холе-леле-м-ого-дол'-гол'-колокол'-ме-лко-мел'-хиор*). Заметим, что эта

¹ Здесь и далее все цитаты из произведений Пастернака (только с указанием тома и страницы) приводятся по изданию: Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989–1992.

«многодольность» колокольного звучания сосредоточена именно посередине и как раз образует ось отражения земных сущностей в воде.

Звуковая организация, или инструментовка текста, у Пастернака разнообразна и может выполнять разные функции: она может быть ориентирована на звукопись – соответствие фонетического состава фразы изображенной картине (как в предыдущем примере), либо иметь более сложное семантическое задание, направленное на создание внутреннего звукового образа. Однако чаще всего эти функции накладываются друг на друга, как в строках Пастернака 1915 г.:

С шипеньем **впившийся** поток
Зари без края и конца.

Здесь разлитие «зари» по небу уподобляется шипенью разоженных кузнецом углей и при этом буквально воспроизводится шипящий «впивающийся» звук, образующийся при заливке формы металлом. Так натуралистическое озвучивание картины закрепляет ее метафорическое наполнение, синкретизируя образы зари как раскаленного угля и плавящегося металла.

Система звуковых повторов у поэта может быть как прикрепленной к определенной позиции (например, рифменной), так и не имеющей характерного распределения позиций в тексте, однако в любом случае она ориентирована на звуковую память слова, или способность слова вызывать в памяти и притягивать к себе в тексте близкозвучные слова. Кроме рифмы, в стихотворном тексте оказывается много других созвучий, которые образуются упорядоченным повторением гласных и согласных в разных комбинациях. Эти созвучия обнаруживаются прежде всего на слух. Обратимся, к примеру, к первому стихотворению из цикла «Весна» (1914) Б. Пастернака, которое открывается строфой:

Что почек, что **кле**йких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затепплен
Апрель. Возмужалостью тянет из **пар**ка,
И **репли**ки леса окрепли (1, 81).

Как мы видим, здесь нет определенной, прикрепленной к позиции звуковой организации, но повторение звуков создает переключки между словами, создавая цельные образы, как бы буквально «склепленные» друг с другом: в первых двух строках возникает образ «клеякой лепнины из тепла» (*кле-пл-лепл-тепл*); во второй паре строк эта картина озвучивается и скрепляется сонорным дрожащим [р] (*прел-пар-реплик-крепли*). Неслучайно поэтому второе четверостишие открывается строками о громком пении пернатых (*Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней...*), в которых создаются новые значимые переплетения звуков при доминировании [р].

Подобные же явления встречаются и в «прозе поэта». Так, в романе «Доктор Живаго» в заключительной сцене у гроба Живаго раскрывается тайна влажного Лариного голоса, оплакивающего Юрия: «Казалось, именно эти мокрые от слез слова сами **слипались** в ее ласковый и быстрый **лепет**, как **шелестит** ветер **шелковистой** и влажной **листвой**, спутанной **теплым** дождем» (3, 494). «Шелковисто-влажные» звуки (*с-л-с-л-п-л-с-л-с-л-п-т-ш-л-с-т-ш-л-с-т-л-п*) этого голоса-лепета могут быть даже сложены в осмысленную последовательность «слышал лепет и тепло», и характеризуются в романе как «разламывающие рамки реальности» и «не имеющие смысла», «как не имеют смысла

хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка и прочие условности, оправдываемые одною только условностью волнения» (3, 494).

И хотя Пастернак, безусловно, увлекается построением консонантных рядов, все же гласные у него не отходят на задний план. Но скорее в звуковой организации стиха Пастернака важны именно способы соединения согласных и гласных звуков, так что становится возможным говорить о фоносиллабемах, или повторяемых слогаобразных звуковых группах (Векшин 2006, с. 6). Ср., например, строку из стихотворения «Зеркало» (1917), в которой идея отражения задается за счет переворачивания и повтора одинаковых сочетаний гласных и согласных:

НЕСМЕТНый мир СЕМЕНИТ в МЕСМЕризмЕ...

Важно добавить, что ранее данное стихотворение называлось «Я сам», что обнажало звуковую переключку СМ-МС с данной строкой.

Вопрос о сознательности или бессознательности художественной установки на моделирование звуковой структуры текста до сих пор еще не получил однозначного разрешения. Считается, что только в поэзии и прозе XX в. можно говорить о функциональной осознанности звуковых повторов. Такое мнение связано с тем, что в начале XX в. сами поэты (А. Белый, В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак, М. Цветаева и др.) стали открыто говорить о формальной семантизации звуковых подобию текста, о переносе центра тяжести «с вопросов о звучании на вопрос о смысле» (Тынянов 2007). В то же время ориентация на осмысленность звуковых повторов на рубеже XIX–XX вв. стала наиболее выдвинутым приемом организации как стихотворного, так и прозаического текста. В начале XX в. началось и активное изучение анаграмм (в работе Ф. де Соссюра²) и звуковых повторов (см. работы Брик 1919; Тынянов 1965, 2007, с. 127–137; Якобсон 1987), которое, в свою очередь, повлияло на художественную практику поэтов и писателей.

К явлениям звуковой организации текста относят анаграмму (более частный случай – акростих), аллитерацию, ассонансы, паронимическую аттракцию (парономазию), звуковую аллюзию, звук темы. Данные явления различаются по своему изобразительному заданию, по структуре и наполнению системы звуковых повторов, их контактному или дистантному расположению, по сознательности и бессознательности введения элементов звукового подобию и по степени его поэтической этимологизации.

В частности, анаграмма может лежать в основе звуковой связи между заглавием и текстом, организуя все его стиховое пространство. К примеру, фамилия знаменитого английского драматурга, вынесенная в заглавие стихотворения «Шекспир» (1919), получает анаграмматическое отражение в тексте, в частности, в строке «СПИРалями, МЕШКотно падает снег», при этом начальная звукобуква этого имени собственного [ш] буквально создает фонетическую основу всего четверостишия, открывающегося данной строкой; ср.:

Спиралями, мешкотно падает снег,
Уже запирали, когда он, обрюзгший,
Как сползший набрюшник, пошел в полусне
Валить, засыпая уснувшую пустошь (1, 181–182).

² См. подробно об этом в работе: Топоров 1981.

Далее имя Шекспира непосредственно повторяется в тексте, irradiруя еще одно свое звуковое отражение в конечной позиции:

А меж тем у **Шекспира**...
Острий пропадает охота. Сонет,
Написанный ночью с огнем, без помарок,
За дальним столом, где ПодКИСШий РанЕт
Ныряет, обнявшись с клешнею омара...

Такое двойное анаграммирование говорит о том, что Шекспир был особо дорог Пастернаку как стихотворец; недаром впоследствии Пастернак так много занимался переводами шекспировских текстов.

Повторы согласных и гласных образуют «тесноту стихотворных рядов» (Тынянов 2007) и по горизонтали, и по вертикали, и, поскольку эти звуковые повторы становятся все более осмысленными, обнаруживается явление, которое В. П. Григорьев назвал паронимической аттракцией (Григорьев 1979), что означает притяжение близкозвучных слов в горизонтальной и вертикальной структуре стиха. При этом звуковое сходство слов вызывает их смысловое сближение, и обнажается внутренняя форма образа. Становится возможным говорить о «поэтической этимологии», когда в близкозвучных словах вычленяется своеобразный «квазикорень» (или «квазиморф»), значение которого образуется на взаимопроникновении смыслов корней, звуки которых взаимно притягиваются в тексте (см. также Гончаренко 1995). Паронимия в стихе может сочетаться и с системой рифмовки, составляя единую звуковую сеть: например, в стихотворении «Девочка» (1917) Б. Пастернака:

Но вот эту ветку вносят в **рюмке**
И ставят к **раме трюмо**.
Кто это, – гадают, – глаза мне **рюмит**
Тюремной людской дремой?

Здесь звуки слов так прочно переплетены друг с другом (*рюмке-раме-трюмо-рюмит-тюремной-дремой*), что образуется одна сквозная звуко-смысловая структура, в которой каждый член отражен в другом, как в «раме трюмо». При этом повтор согласных звуков с наращением РМ-ТРМ-ДРМ и даже фоносиллабических целых РЮМ-ТРЮМ-ТЮРЕМ-РЮМ позволяет присвоить этим звуковым комплексам общее значение «размытого и искаженного отражения», что даже порождает в структуре текста окказионализм *рюмит* с подобной синкретической семантикой. Правда, в Словаре В. Даля (Даль 1955, т. 4, с. 123) можно найти такое образование: в смоленских говорах: *рюмить* означает «плакать, хныкать». А значит, в данном стихотворении повторяется та же тема, что и в предшествующем ему в книге «Сестра моя – жизнь» – «Зеркале», к которому мы уже обращались:

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.

Очевидно, что и при повторе согласных, и при повторе гласных встает вопрос о том, на письменный или устный (произносительный) вариант текста ориентируется поэт, созда-

вая свое произведение. Чаще всего приходится говорить именно о звукобуквенном составе текста, т. е. в некоторых случаях не учитывать звонкое или глухое произнесение согласных (что создает возможность их взаимной мены), а также ударное или безударное произнесение гласных. Так, в стихотворении «Елене» (1917) Пастернака слоги ЛЕ- и ЛИ- (и -ЛЪЯ), заданные уже заглавным именем героини, произносятся почти одинаково. Ср.:

Век в душе качаясь
ЛИЛИЕю, праведница!

Луг дружил с замашкой
Фауста, что ЛИ, ГамЛЕта ЛИ,
Обегал ромашкой,
СтеБЛИ по ногам ЛЕтаЛИ.

Или еЛЕ-еЛЕ,
Как сквозь сон овеивая
Жемчуг ожереЛья
На пЛЕче ОфелиИном (1, 161–162).

Очевидно, что здесь большую роль играет повторяющаяся вопросительная частица *ли*, задающая параллелизм строк и образов и одновременно их подвижность. Благодаря такой грамматической организации, закрепленной в звуке, Елена получает альтернативный облик то растения, то девушки, и эта «колебательность» закрепляется творительным падежом названия цветка – *ли-ли-ею*, где *ли-ли* – повторяющийся «квазикорень» одновременно и со значением альтернативности, и со значением мягкого перехода от одной формы к другой (т. е. может быть возведен к корню глагола *ли-ть(ся)*, связанного с водой). Иными словами, мы наблюдаем то, что Ю. Н. Тынянов назвал «интенсивацией колеблющихся признаков», т. е. «интенсивацией семантического момента в стихе». Добавим, что, по Тынянову, «роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения <...> и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, заставляет смотреть на них как на своеобразную ритмическую метафору» (выделение авторское) (Тынянов 2007, с. 137).

Как мы заметили при анализе стихотворения «Елене», звуковая организация может выносить на поверхность текста не только лексико-семантические преобразования, но и образность, которая порождается грамматическими средствами. Так, например, не случайно, что в книге «Второе рождение» (1930–1931) многие строки, вводящие тему новой возлюбленной (З. Н. Нейгауз) и обращенные к ней, написаны Пастернаком в сослагательном, «условно-желательном» наклонении, которое затем привносит в текст и глагольные формы будущего времени. Именно они порождают «согласье сочетанья» *л/б* как отражение возможности новой любви, *любви*, которая сродни *болезни*. Обращает на себя внимание и то, что в первой редакции стихотворения «Никого не будет в доме...» (1931), которая открывается вопросительной строкой «Жизни ль мне хотелось слаще?...», строки в сослагательном наклонении (*Но откуда б взял я силы, / Если б ночью сборов мне / Целой жизни не вместило / Сновиденье в Ирпене?* (2, 133)) продолжает нотный текст (музыкальная фраза из Интермеццо Брамса, вся пронизанная лигатурами), а только потом появляется новая начальная строка стихотворения (*Никого не будет в доме...*), обращенного к будущему (*Ты, как будущность, войдешь* (1, 404)). Но основное «согласье сочетанья» в *б*-наклонении достигается в стихотворении «Любимая, молвы

слащавой...» (1931), первая строка которого отсылает к строке «Жизни ль мне хотелось слаще?..», изъятая из книги:

И я **б** хотел, что**б** после смерти,
Как мы замкнемся и уйдем,
Тесней, чем сердце и предсердье,
Зарифмовали нас вдвоем.
Что **б** мы соглася сочетанием
Застлали слух кому-нибудь
Всем тем, что сами пьем и тянем
И **будем** ртами трав тянуть (1, 400).

В прозе в этом случае можно говорить об определенном «звуке темы», на котором держится целостная композиционная организация произведения. С этой точки зрения интересно рассмотреть звуковую организацию словесной ткани в романе «Доктор Живаго». Несмотря на то что в целостной структуре романа мы имеем дело с разными явлениями фонетического уровня, во всех случаях при концентрации звуковых повторов мы обнаруживаем систему дополнительной корреляции между словами, предложениями, абзацами и даже целыми главами в структуре текста вне зависимости от их контактного или дистантного расположения. Поэтому в прозе Пастернака любое звукописное начало может приносить в целостную композицию дополнительные уровни интерпретации. И, более того, звуковое подобие объединяет прозаический и стихотворный корпусы романа, придавая им единую музыкальную тональность. Так, строки стихотворения «Магдалина II» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго», написанные от женского лица (они одинаково могут принадлежать и голосу Лары, и голосу Марины, которые провожают Живаго в последний путь подобно Магдалине),

Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои (3, 537)

— находят звуковую корреляцию в сцене смерти Живаго: именно этими «стопами» Юрий Андреевич и коснулся последний раз ступеней трамвая, что запечатлено в звуковой инструментровке строк, описывающих это событие: «*ступил со ступеньки стоящего трамвая на мостовую, сделал шаг, другой, третий, рухнул на камни и больше не вставал*» (3, 484).

Звуковую тайну Лариного голоса, оплакивающего Живаго, мы уже приоткрыли в начале нашей статьи. Но не меньшей значимостью обладает и голос Марины, последней жены Живаго (некоторые исследователи по имени соотносят эту героиню с Мариной Цветаевой), о чем прямо написано в романе: «Из Марины могла бы выйти певица. У нее был певучий чистый голос большой высоты и силы. Марина говорила негромко, но голосом, который был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее» (3, 472). Еще ранее, в самом начале романа, Юра слышит еще один женский голос — голос умершей матери, которая как бы «аукается» с ним: «Над лужайками слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел. Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает» (3, 15). Как мы показали в предшествующих работах (Фатеева 2008), в абзаце, окружающем эти строки,

присутствует удивительная огласовка, которая усиливается звуками [а] и [у], непосредственно передающими это «ауканье» с матерью. Заметим, что в этом фрагменте впервые появляется сочетание «влажный звук», который оказывается «слуховой галлюцинацией» Юрия, и этот звук корреспондирует с «живописностью» места, оно «тоже напоминала маму, которая любила природу и часто брала Юру с собой на прогулки» (3, 11). Таким образом, «живое присутствие» матери Живаго в Дуплянке задается звукописным оформлением сцены «контакта» при помощи звуков [а] и [у], которые создают внутреннюю форму пока еще неопределенного звукообраза, соединенного ассоциативного с понятием «влажности».

Дальнейшее развитие этого звукообраза находим уже в шестой части романа (гл. 3), в которой описывается возвращение Юрия Живаго с фронта в Москву. По возвращении «главной новостью в Москве для него был этот мальчик» — его сын Сашенька. Когда мальчик родился, Живаго сразу призвали, но до отъезда ему удалось навестить свою первую жену Тоню в клинике во время кормления детей. И вот теперь в Москве доктор Живаго вспоминает момент, когда он впервые различил среди многих голос своего сына, в котором «плач» тоже составлял «влажную основу»:

— *Уа, уа*, — почти без чувства, как по долгу службы, пищали малютки на одной ноте, и только один голос выделялся из этого унисона. Ребенок тоже кричал «*уа, уа*», и тоже без оттенка страдания, но, как казалось, не по обязанности, а с каким-то впадающим в бас, умышленным, угрюмым недружелюбием.

Юрий Андреевич тогда уже решил назвать сына в честь тестя Александром. Неизвестно почему он вообразил, что так кричит его мальчик, потому что это был плач с физиономией, уже содержавший будущий характер и судьбу человека, плач со звуковой окраской, заключающей в себе имя мальчика, имя Александр, как вообразил себе Юрий Андреевич.

Юрий Андреевич не ошибся. Как потом выяснилось, это действительно плакал Сашенька. Вот то первое, что он знал о сыне (3, 171).

Как мы видим и слышим, здесь вновь возникают знакомые нам звуки, но уже преимущественно в другой последовательности [а] и [у], при этом по принципу обратной симметрии сын Юрия Андреевича (его инициалы ЮА)³ получает инициалы, обратные отцовским (Александр Юрьевич — АЮ, и назван он в честь тестя Громеко). Вспомним, что Юру впервые начинают звать Юрием Андреевичем и доктором Живаго именно в главе, где описывается рождение его сына (часть 4, гл. 5). Значимым оказывается и то, что сыновий плач «УА» кажется Юрию Андреевичу «плачем с физиономией», «плачем со звуковой окраской» — и эта «живописность» плача немного позже в главе мотивируется портретным сходством сына Живаго с его матерью: «Мальчик в кроватке оказался совсем не таким красавчиком, каким его изображали снимки, зато это была выпитая мать Юрия Андреевича, покойная Мария Николаевна Живаго, разительная ее копия, похожая

³ В связи с «влажным звуком» вспоминаются строки М.Ю. Лермонтова из «Сказки для детей» (1839): *Я без ума от тройственных созвучий / И влажных рифм — как например на ю...* (подсказано Р. Войтеховичем). Однако можно вспомнить и высказывания Ю.М. Лотмана (1996) об этих строках Лермонтова, которые содержат полемику по поводу такого соотношения: «... с точки зрения фонологии русского языка "ю" не существует — это йотированный гласный "у", и при подсчете гласных в той или иной строке "ю" следует приплюсовывать к "у". Однако поэтическое сознание, например, Лермонтова формировалось под влиянием не только произношения, но и (как у всякого человека книжной культуры) графики. Когда Лермонтов писал: *Я без ума от тройственных созвучий / И влажных рифм — как например на ю...*, "ю" для него имело отчетливое собственное значение, хотя это — только графема. Слиться с "у" в его сознании "ю" не могло, несмотря на чисто графический характер различия между ними».

на нее больше всех сохранившихся после нее изображений» (3, 172). Если мы внимательно посмотрим на строение последней фразы, то заметим, что «мальчик» оказывается растворенным в «женском начале» ЖИВАГО (это была вылитая мать Юрия Андреевича), прилагательное «вылитая» связывается с темой «течения» жидкости, а сам плачущий мальчик объявляется копией матери.

Параллельно, оценивая взаимосвязанность этих фрагментов, а также их отражение во «влажном» Ларином голосе, о котором мы писали вначале, можно говорить и о звуковой аллюзии, растворенной в романе, так как здесь «звуки темы» определяют не только внутритекстовые отношения, но и отсылают к внешним текстам.

Литература

- Артюнова 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.
- Баевский В.С. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы. – Смоленск, 1993.
- Баевский В.С. Кристина Фишер. Музыка и поэзия: Музыкальная сторона лирики Пастернака // Известия РАН. Серия лит. и яз. – 1999. – Т. 58. – № 6.
- Блок А. Собрание сочинений. Т. 1. – М., 1932.
- Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. Вып. 1–2.
- Векшин Г.В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования: автореф. дисс ... д. филол. наук. – М., 2006.
- Гончаренко С.Ф. Символическая звукопись: квазиморфема как «внутреннее слово» в процессе поэтической коммуникации // Язык-способность: к 60-летию член-кор. РАН Ю.Н. Караулова. – М., 1995.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955.
- Даль Е. Некоторые особенности звуковых повторов Б. Пастернака. – Goteborg, 1978.
- Жолковский А.К. Баллада самообладания. Смысл и стих в нейгаузовской «Балладе» Пастернака // Die Welt der Slaven. XLIV. 1999. – S. 1–26.
- Кац Б. (ред.) Раскат импровизаций: Музыка в жизни и творчестве Бориса Пастернака. – М., 1991.
- Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. – СПб., 1996.
- Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. – М., 1989–1992.
- Топоров В.Н. Из исследований в области анаграммы // Структура текста – 1981. Тезисы симпозиума. – М., 1981.
- Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. – М., 1965. (Переиздание: М., 2007.)
- Фатеева Н.А. «И творчество, и чудотворство» // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конференции / под ред. Ю.С. Степанова. – М.; Калуга, 2008.
- Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1987.
- Plank, D.L. Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery. – The Hague-Paris, 1966.
- Pomorska, K. Themes and Variations in Pasternak's Poetics. – Lisse, 1975.

А.В. Гик

(Москва, ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН)

СЕМАНТИКА ЗВУКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОВ М. КУЗМИНА

От книги к книге в стихах М. Кузмина наблюдается развитие одной из основных тенденций его поэзии: углубление изощренности звуковой организации стихотворений. Кроме явлений звуковых повторов различных видов, уже в первой книге поэта («Сети») встречается явление, которое В. Марков назвал «корневыми двойниками»: «суть явления – в неожиданном звуковом сближении двух или нескольких слов, так что между ними устанавливается некая псевдосемантическая связь, а иногда и выявляется действительное корневое родство» (Марков 1994, с. 90). Сегодня мы бы назвали эти явления паронимической аттракцией. Звуковое сходство слов для Кузмина – свидетельство их смысловой связи. У Кузмина встречается необычайная звуковая плотность текста. Это достигается благодаря тому, что слова связываются не только собственно звуковыми повторами, но и звуковыми вариациями, основанными на том, что звонким согласным одного слова в другом соответствуют глухие согласные (Звонит полет классических стрекоз).

Сходство слов по звуковому составу не предопределяет характера их смысловых отношений. Ведь для осуществления смыслового сближения между близкозвучными словами необходима определенная позиция. Характерные позиции для таких повторов – это однородные члены предложения, отношения между определяемым словом и определением, согласованным или несогласованным: *в груди нет жала и нету жалобы; с небесных палевых полей; в сладких ласках прежних рук*. Часто такие явления осложняются внутренней рифмой: *Разговоры, споры упорные*. Звукопись организует тропеические структуры, такие, как сравнение: *из купола небес, как из купели*.

В звуковом отношении согласуются подлежащее и сказуемое разных типов, члены атрибутивных сочетаний, члены генитивных сочетаний, члены группы сказуемого: *Плотно плотины прервали ваш бег; Бледный блеск струей воды; Едет всадник в сад зеленый; Венки из трав, исполненных отравы; Вечерний лес чернее каждый миг; Как тетиву прямит упрямый лук; Взгляд их быстрее и острее стрелы; Меж худыми ходульками ног; Узорной узды узел, разите разом; Верной вере откройся ухо; колосья колются и др.*

Данные звуковые сближения в принципе характерны для поэтики начала XX в., собственно говоря, именно в конце XIX – начале XX в. происходит актуализация звуковых приемов в структуре стиха (об этом подробно написано в работах Н.А. Кожевниковой – см. Кожевникова 2009).

Звуковая организация стиха Кузмина распределяется между приемами звукового повтора, звукоподражания (*зашуршали тразименские камыши*), тавтологии (*мне послал весеннего посла, хорошо гостить в гостях*) и явлений паронимической аттракции. Заметим, что Кузмин использует для педалирования того или иного звука сочетания с окказиональными словами, например: *лепечут лепетно* (окказиональная форма) гимны (Эхо), и с именами собственными (*Верлен сравнивал; и мрачный Герман; Всадник Медный; О, Птоломея Филадельфа фарос, / Фантазии факелоносный знак*). Кузмин во многом опирается на явление повтора без семантического

обогащения, но с иными функциями, например, функциями нагнетания. Иногда такие сочетания не становятся эстетически значимыми, иногда – служат маркером важности, значимости того или иного образа: *И мирно мирный день прошел; Парчой нависли над ковром парчевым; Таких смиренных, нежных нег; Лежал недвижно у недвижной ели; Темнится тенью темной тучи; Луг зеленый зеленится; Кроток по-прежнему прежний ток; И звуков звучное отсутствие; Что болтливую болтовню разболтали.*

Такую, на первый взгляд, «бессодержательную» особенность звукописи Кузмина надо отнести к особенностям, связанным с музыкальным началом его произведений. Кузмин как композитор и исполнитель своих произведений наверняка не только «видел» написанные строки, но и рассчитывал на устное восприятие текста, восприятие в реальном времени: *Но мне больше всего, что когда Вы меня называете / «Майкель», — / Эта секунда через терцию пропадает. / Разве звуки могут исчезнуть, / или как теплая капля испариться?»* (Листья, цвет и ветка, – <...>, 1916).

Установка на музыкальность, в той или иной мере свойственная большинству поэтов Серебряного века, означала использование приемов эмоционального «внушения», когда логические связи между словами ослаблялись либо даже игнорировались во имя фонетических созвучий и ритмических эффектов. Инерция словесно-музыкальных переключек становилась важнее синтаксической и лексической согласованности. Значительное разнообразие было внесено Кузминым и в метрику стиха и в ритмику стихотворной речи: это и сверхдлинные строки классических размеров и верлибр. В целом Кузмин активно пользовался синтаксисом неплавной, «рвущейся» речи.

Интересна с точки зрения звуковой организации кантата «Св. Георгий», написанная Кузминым в 1917 г. и помещенная в книгу «Нездешние вечера». Именно об этой книге В. Б. Шкловский писал в «Письме о России и в Россию»: «В стихах сильно ползевел. Обращает сейчас внимание главным образом на звуковую сторону стиха и на организацию в нем новой динамики» (Новости литературы (Берлин)). В рецензии О. Воинова зафиксирована характерная реакция поклонников ранней поэзии Кузмина: «Не идет Кузмину современная манера письма с разномерными строками, так неприятно ассоциируемая с фигурой Маяковского» (За свободу (Варшава)).

Напомним, что Георгий Победоносец (в русском фольклоре Егорий Храбрый) в христианских преданиях представлен как воин-мученик, с именем которого фольклорная традиция связала реликтовую языческую обрядность весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов и богатую мифологическую топику, в частности мотив драконоборчества.

Композиция поэмы Кузмина сходна с композицией кантаты Г. Р. Державина «Персей и Андромеда» (подмечено В. Марковым). Эта кантата написана на победу в сражении при Прейсиш-Эйлау 27 января 1807 г.

Кантата Кузмина состоит из строф различной длины и различной метрической структуры. Первые три пятистишия написаны свободным стихом. С первой строфы кантаты Кузмин вводит читателя в мир звуковых повторов и соответствий глухих и звонких согласных. Звукопись колеблется между звукоподражанием и желанием затруднить произношение – до скороговорки, последнему также способствует не прямой порядок слов.

Перечислим созвучия, обыгрываемые в разных строфах кантаты. В первой строфе – п-р: *Пеной / Персеев конь / у плоских приморий / белеет, взмылась... /*

Георгий! Во второй строфе – с-л-п-в-з-р: Слепя, взлетает / облаком снежным, / окрылив Гермесов петаз / и медяные ноги... / Георгий! В третьей строфе – г-р-д: Горгарийских гор эхо / Адонийски вторит / серебра ударам, / чешуй победитель, / Георгий!

Георгий назван «чешуй победителем». Образ чешуи используется Кузминым и в прозаическом тексте. Одна из его критических заметок названа «Чешуя в неводе». Чешуя – метонимически замещает змея-искусителя, представителя мира зла. Чешуя, по народным представлениям, согласно Большому стиху о Егории Храбром, покрывает и людей, не верующих в Христа. В Житии святого Владимира особого состава говорится следующее: «Князь же Владимир хотя безверие сотворит, за неверие в мале чясе нападе на него слепота и струпие велиции и бысть внегда выити ему во святую купель погрузися трижды и отпаде струпие, аки рыба чешуя»¹.

В звуковые сопряжения включается лексика различных пластов: имена нарицательные и собственные. Прослеживается анаграммирование имени героя – Георгия. Анаграмма лежит в основе звуковой связи между заглавием и текстом. Имя героя сопоставляется не только с наименованиями греко-римского Олимпа (Георгий–Гермес–Персей–Адонис), но и задает различные модусы интерпретации кантаты: от героического и эзотерического до эротического (спутником Кузмина был Юрий Юркун).

Противопоставление лексическое поддерживается звуковым. Глухие согласные в слове «чешуя» должны быть «побеждены» звонкими, как в словосочетании «победитель Георгий». Это «музыкальное» сопровождение становится лейтмотивом всей кантаты. Твердые, звонкие звуки в имени Георгия противопоставлены мягкому бескостному змею.

Итак, первые строфы задают тон всей поэме, а также обозначают место действия – рядом с водой (Горгара – область в Малой Азии на северном побережье Мраморного моря), главного героя, основной цвет – белый, сверкающий (*конь <...> белеет; взлетает / облаком снежным; серебра ударам*), и, собственно говоря, уже характеризуют героя как победителя.

Каждая новая тема вводится своим «гармоническим аккордом».

Следующие две строфы-четверостишия написаны дольником. Звуковые повторы перемещаются здесь на конец строки, т. к. появляется рифма: *поры-черноты, нежное-снежное, дочь-ночь, странная-туманная*, но начало строки также является выделенным звуковым анафорическим повтором. Сема «воды» реализуется через звуковые повторы: *мыться, мыть, с моря*. Вторая строфа развивает тему моря – места действия поэмы. Появляется героиня – *царева дочь, царевна*. Дистантный повтор, втягивающий в свою воронку как гласные, так и согласные: ч-п-а, — связывает первую и вторую строфы: первая строфа — *ночь*, вторая строфа — *чернот, плач*. Как оксюморонное воспринимается в этом ряду сочетание: *черноты и чайка снежная: Плачет царевна, что чайка снежная*.

Канва повествования становится сниженно-бытовой, т. к. царева дочь оказывается — *портмоей странной*.

Дальнейшие четыре строфы опять сбивают ставший уже привычным ритм чтения, а соответственно, и метр. Они написаны трехстопным ямбом. Это прямая речь

¹ Шахматов А. А. Корсунская легенда о крещении Владимира. – СПб., 1906. – С. 47. Цит. по Соколов 1995, с. 109.

героини: – *Прощай, отец родимый, / прощай, родная мать! / По зелени любимой / мне не дано гулять!*

Звукопись на «р» продолжает главенствовать: *прощай-родимый-родная-горький-жребий-гранатова-рожденью-Прозерпины-возврат*.

Автор передает не только соорганизованные звуки, которые и составляют музыкальное произведение – кантату. Текст перенасыщен звуками и шумами природы. Стихия огня, воды, ветра и земли обретает свое звучание. В эти природные стихии вплетается голос юной девы.

Глубокие звуковые повторы поддерживают бездонную мифологическую составляющую и этого отрывка текста. Кузмин в уста дочери царя вкладывает имена собственные, позволяющие идентифицировать ее как Кору (одно из имен Персефоны), Прозерпину, а в следующем отрывке, который мы бы характеризовали как косвенную речь дочери, и Пасифаю, Семелу, Андромеду. Тем самым Кузмин встраивает хорошо известный на Руси миф о Святом Георгии (ср. народные стихи о Егории Храбром) в мировой контекст.

История Георгия как спасителя царской дочери трансформируется, Кузмин расставляет в ней свои акценты. Персей и Андромеда, Орфей и Эвридика – становятся прообразами пары: царева дочь и Георгий. Умиравшая и возрождающаяся каждой весной – это основные характеристики героини, которые связывают ее образ с образом земли, а нисходящий Георгий связывается с божественным светом, изливающим свои дары на землю. Не случайно С.С. Аверинцев в качестве примера авторского художественного переосмысления сюжета о Егории Храбром приводит разбираемую кантату Кузмина (Аверинцев 1994, с. 475). Именно в ней намечается взаимодействие сюжета с основным мифом.

Абстрактно-конкретное представление дает возможность завести читателя и в культурно-историческое прошлое и заставляет думать о сегодняшнем, настоящем дне как о прошлом, создается эффект обратной перспективы, как на иконах.

Следующая часть кантаты – 53 строки, написанные акцентным стихом, представляет собой, как мы уже говорили, внутреннюю речь героини. В звуковые соответствия, передающие ее внутреннее состояние, вплетаются слова разной семантической окраски: *мерзкий, мирней, медленным ядом, мягким, сетчатым задом*.

Всю ситуацию читатель видит, слышит и осязает всеми органами чувств героини.

Змей – *мерзкий выползок бездны: По гаду похоть, / не спеша, как обруч, / проталкивается от головы к хвосту*.

Механическому повтору: *Зубов щелк, / и гибель, гибель, гибель / волочет тебе враг!* – предшествует паронимическое сближение слов: *костный хруст, / пакостной мякоти чавканье / (ненавистный, думаешь, брак?), / сопенье, хрип² и храп, / пенной вонь слюны*.

Мастерски зримо и осязательно явно описано присутствие змея. Читатель тоже начинает задыхаться от вида, запаха и омерзительных действий змея: *пакостной мякоти чавканье (п-к-ч)*.

Данный отрывок зарифмован: *охать – похоть; змей – мирней*.

В звукописи на «ж» создается лейтмотив змея-пожирателя: *Ну что же! / Жри меня, – / жалкая в том победа! – / Смерть разжалобить трудно, / царица, даже Орфею*. В следующем отрывке опять звукопись на «ж»: отсылает к образу

безжалостного змея: *Мягко на грудь вскочила жаба – / лягушечьи-нежная гада лапа...*

Тавтологические повторы говорят о неотвратимости надвигающейся беды: *Разите разом, / Топором, / Как овна; веря, не верит / не веря, верит*. Паронимическая аттракция *свистный-спицей* сплетает смыслы: *Пасти вихрь свистный / Близкой спицей...*

Кузмин использует тропы, осложненные паронимией, которые отражают некоторые важные и характерные смысловые связи. Заметное место среди сравнений занимают сравнения конкретного с конкретным, основанные на внешнем, по преимуществу зрительном сходстве: *Мерзкий / выползок бездны на плоской мели, / мирней / свернувшейся рыбы*.

Вся кантата разбита автором на 20 фрагментов. В строках с 153 по 200 Кузмин использует «кинематографический» способ подачи информации (как кадры первого кинематографического создания братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сиоты» – надвигающийся поезд) – на читателя надвигается, а вернее, спускается с неба всадник с копьем. Как будто камеру придвигают к глазам героини, и читатель ее глазами видит сначала четыре ноги, копьё, а затем – самого героя: *разгорается свет / сверху, не с горизонта, / сильней, скоро брызнет / смехом. Свету навстречу встает другая пена понта... / Жизни... / отлетавшей жизни вестник? – / Герой моленый? / Змей, деву оставив, пыхает на небо... / Смотрят оба, / как из мокрого гроба. / Серебряной тучей / трубчатый хвост / закрывает янтарное небо / (золотые павлины!) / наверху раскинулись задние ноги, / внизу копыта длинная искра... / быстро, / кометой, / пущенной с небесной горы, / алмазной лавиной... / шесть ног, / грива, / хвост, шлем, / отрочий лик, / одежды складки / с шумом голубино-сладким / прядают, прядают!.. / Четыре копыта прямо врылись в песок. / Всадник встал в стремени, юн и высок*.

Эта кинематографичность позволяет как бы растянуть, «попридержать» время и проследить за каждым из движений героев, прочувствовав их значимость. Она создает эффект присутствия, последовательного развертывания действия. Такая перебивка общего и частного плана создает общую картину торжественности, с одной стороны – абстрактности, т. к. сюжет всем хорошо известен, а с другой стороны – эффект сопричастности этому действию.

Темп кантаты меняется: от медленного в начале до торжественного в конце, от монолога – к диалогу.

Заметим, что Кузмин не дает голоса змею. Своими переживаниями и впечатлениями делится героиня.

А в конце нам предлагается диалог героини и Георгия (как пишут комментаторы – формулы римского свадебного обряда).

Весь текст кантаты «Св. Георгий» свидетельствует о мастерском создании звуковой структуры текста. Глубокие звуковые повторы – неотъемлемая часть стихов Кузмина. Для поэта важна не только синтаксическая позиция сочетаемых слов, но и их позиция в строке. Если слова, связанные слабой синтаксической связью, стоят в непосредственной близости друг к другу, их звуко-смысловой эффект не менее отчетлив, чем у тех же слов, связанных сильной синтаксической связью. Общий характер поэтической системы Кузмина заставляет видеть в разных типах звукового взаимодействия (тавтология, синтаксические и лексические повторы, звукопись, звукоподражание, паронимия) стремление к семантизации, функциональной нагрузке всех типов повторов.

² Выделение слов полужирным шрифтом в целях наглядности произведено автором статьи.

Литература

- Аверинцев С.С. Св. Георгий // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М., 1994.
 Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. – М., 2009.
 Марков В.Ф. О свободе в поэзии. Статьи, эссе, разное. – СПб., 1994.
 Соколов Б.М. Большой стих о Егории Храбром. – М., 1995.
 Шкловский В.Б. Письмо о России и в Россию // Новости литературы (Берлин). – 1922. – № 2 (окт.). – С. 97.
 Воинов О. Рецензия на книгу М. Кузмина «Нездешние вечера» // За свободу (Варшава). – 1921. – 12 нояб.

Источники

- Державин Г.Р. Кантата на победу, одержанную Русскими над Французами, и стихи на выступление в поход Гвардии. – 1807.
 Кузмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. Н.А. Богомолова. – СПб., 1999.

И. Н. Шатова

(Запорожье, Институт иностранной филологии Классического частного университета)

К АНАГРАММАТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ М. КУЗМИНА

Рассматривая звукообразы в лирике А.С. Пушкина, Вяч. И. Иванов отметил: «Образами мыслит поэт, — говорили нам; прежде всего он мыслит — звуками» (Иванов 1930, с. 105). Это высказывание справедливо и по отношению к другу Иванова, поэту и композитору М.А. Кузмину. Исследуя «скрытые» имена в русской поэзии XIX — начала XX вв., В.Н. Топоров обнаружил два случая анаграммирования имени в ранних стихотворениях Кузмина: в «Акростихе» (1908), обращенном к В.Я. Брюсову, и «Петь начну я в нежном тоне...» (1909) с посвящением В.К. Шварсалон. Н.А. Богомолов выявил анаграммы в «Первом Адаме» (1922), Л.Г. Панова — в стихотворении «Рыба» (1918). Наблюдения убеждают в том, что своеобразие анаграмматического искусства поэта требует пристального внимания. Правомерность подобных исследований обусловлена особым интересом Кузмина к акустическим эффектам, фонетическим повторам, языковым парадоксам, суггестивной звукописи.

Замечательна тематика одного из «Тринадцати сонетов» (первого опубликованного цикла Кузмина; 1903), она может служить «ключом» для анаграмматических подтекстов автора: *Открыто царское письмо нельзя прочесть, / Но лишь поднести его к свече горящей – / Увидишь ясно из бумаги спящей / Ряд слов, несущих царственную весть. <...> Моя душа есть царское письмо, / Закрыто всем, незначаще иль лживо. / Лишь тот прочтет, кому прочесть дано, / Кому гонец приносит бережливо. / От пламени любви печати тают / И знаки роковые выступают* («Открыто царское письмо нельзя прочесть...»).

В.Н. Топоров отметил, что анаграмматические тексты представляют собою «род загадки; анализируя некий текст, на основании ряда сначала не определенных элементов, нужно отгадать зашифрованное имя» (Топоров 1987, с. 232), поэтому жанр загадки имеет исключительное значение в исследовании анаграмматизма. Рассматривая анаграмматическую технику Кузмина, обратимся вначале к двустистию, подобному загадке, — «Посвящению» к сборнику «Осенние озера» (1912): *Сердце, любившее вдоволь, водило моею рукою, / Имя же я утаю: сердце – ревниво мое*. Семантическая подсказка для нахождения криптонима — ключевая фраза *Имя же я утаю*. Фонетическими подсказками служат двойной повтор созвучия *се* в сильной позиции (ударной, в начале слова) и смежный повтор *вдоволь*, *водило*, где сосредоточены четыре фонемы слова-отгадки из шести. В начальных четырех словах актуализируются все фонемы скрытого имени и приведены характерные для тайнописи Кузмина анаграммы: 1) контактная неполная, с заменой фонемы на коррелирующую с ней, т.е. не совпадающую лишь по одному признаку; в данном случае — оппозиция фонем [с]—[ш] (*Сердце, любившее вдоволь, водило*: В_сЕВОЛОД¹); 2) дистантные (прерывистые) анаграммы, прямая и обратная: *Посвящение. Сердце, любившее вдоволь, водило <...> сердце — ревниво мое* (В_с...С_Е...ЕВОЛОД, В...С_Е...ВОЛОД). Анаграммы раскрывают потаенное имя адресата книги В.Г. Князева.

Загадке подобно самое раннее стихотворение Кузмина из его первого поэтического сборника «Сети» — «На берегу сидел слепой ребенок...» (1904). На вопрос таинственного

¹ Здесь и далее контактные анаграммы выделены заглавными буквами, дистантные анаграммы — строчными, коррелируемые фонемы подчеркнуты.

ребенка «Кто же я?» (Одним я горе, радость для других. / И юный назовет меня любовью, / Муж — жизнью, старец — смертью. Кто же я?) анаграммы могут предложить несколько ответов. Первый ответ к стихотворной загадке — частный, автобиографический, так как называет имя племянника Кузмина: *На берегу сидел слепой ребенок* (СЕРГЕЙ АУСЛЕНДЕР). Фонологическая подсказка — созвучие *сле* в слове *слепой*, биографическая подсказка — окружение ребенка: *И моряки вокруг него толпились*; сравните начало стихотворения «Мои предки» (1907): «Моряки старинных фамилий...». *Слепой <...> толпились <...> И смертный избежать меня не может, / Но и купить ничем меня нельзя. / Мне все равны: поэт, герой и нищий <...> И юный назовет меня любовью <...> Кто же я?* (ПЛЕМЯННИЧЕК Сер...ргей, Сер...ежа, ПЛЕМЯННИЧКУ, пле...емянн...нику Серь...оже). Ребенок, которого нельзя избежать и нельзя купить, — ключевой образ, он подсказывает второй ответ к стихотворной загадке, универсально-биографический: *племянник*. Поэтическая загадка открывает цикл, последующие три стихотворения которого (1906–1907) написаны к рассказам начинающего юного прозаика С.А. Ауслендера.

Анаграммы племянника Кузмина, обусловленные многократными звуковыми повторами, закономерно появляются в стихотворении «Одна звезда тебе над колыбелью...» (1908) с посвящением С. Ауслендеру: Два языка даны душе одной: / *Моя печаль* поет твоей свирелью. / Ты, как *Челлини*, жаден к рукоделью <...> *Печальный* отрок, горестен и мил, / Бредешь в *полях*, вотще ища забавы. / *Венки* из трав, исполненных отравы, / *Сплетаешь* нежно <...> Не тот же *ль хмель* почувешь скоро ты, / Пройдя шагов *несмелых* первый *лепет*? <...> Любви чужой *прилежный ученик* (племянничек, племяннич...ничку) и др. Убедительны и скрытые имена стихотворения «Мальчик верхом едет в куртке зеленой...». В комментариях к нему Н.А. Богомолов отметил: «По всей вероятности, связано с верховыми поездками С.А. Ауслендера во время пребывания в Окуловке» (Богомолов 2006, с. 139). Анаграммы подтверждают эту догадку: *Лошадь* вперёд *стремит* взгляд изумленный <...> Кто вас обгонит: *ветер*, *стрела*? / *Рыжая* *ржёт* и грызет удила <...> *Встречные реже*, / Те же, всё те же <...> *Всё отражает* их взгляд изумленный и т. д. (СЕРЁЖА, СЕРЁЖЕ или Серё...ереже), Все они любят, ничто им *не нужно*. / *Дремлют* *усады*бы — / Смерти и свадьбы, — / Все принимается ровно и дружно (АУСЛЕНДЕР) и др.

Анаграммы позволяют уточнить имена явных и скрытых адресатов произведений Кузмина. Адресаты цикла «Трое» (1909) не указаны поэтом, комментаторы же в качестве прототипов персонажей цикла называют, помимо самого М.А. Кузмина, либо С.С. Познякова и художника В.П. Белкина (версия первых комментаторов), либо племянницу М.А. Кузмина Варю Мошкову и Ф.И. Годунова (Богомолов 2000, с. 712–713). Анаграмматический анализ убеждает, что допустимы несколько уровней восприятия цикла. Запись в дневнике поэта от 8 июля 1909 г. говорит о том, что начальное стихотворение цикла «Трое» описывает подлинные события: то, как Михаил Алексеевич, проживая летом у сестры в Окуловке, отправился с племянницей и другом «Фонечкой» в поля собирать цветы («было так весело, молодо и хорошо, как редко бывало»), но дома поэт столкнулся с непониманием сестры и зятя, которые обвинили его в «злом» влиянии на их детей и попросили «уехать сегодня же» (Кузмин 2005, с. 150). Анаграмматическое прочтение начального стихотворения цикла «Нас было трое: я и они...» по-видимому называет имена участников указанных событий: *Пестрый наряд ветер развеет* (ВАРЯ, ВАРЕ или В...аря, В...аре), Утром цветы в *поле* собирали <...> *Летние* дали тучей грозят <...> *Цветик* слабеет, бурей измят. / Тщетно твой взгляд *пламенем*

рдеет (племянни...це или племянни...це), но здесь возможна и другая, парная анаграмма: *Цветик* слабеет, бурей измят. / Тщетно твой взгляд *пламенем* рдеет <...> Всё же нас трое: *крепкая нить* / *Нас* *единить* будет для боя! (племян...яник). Потаенное имя племянника прочитывается убедительнее, чем имя друга, которому более явно и открыто (согласно записи в дневнике) посвящено первое произведение цикла: «Всё же нас трое» (СЕРЁЖА или СЕРЁЖЕ), Тщетно твой взгляд *пламенем* рдеет. / Кто же посмеет *нас* *разлучить* (Ауслен...лендер). Так как племянник испытывал чувство симпатии к дядиному другу, а М.А. Кузмин был дружен с Сергеем Ауслендером (к тому же некоторые произведения цикла адресованы Ауслендеру), то «трое» в заглавии цикла, вероятно, могут быть отождествлены также с поэтом, его другом и племянником.

В начальном стихотворении узнаваемы именны анаграммы и других участников описанной в дневнике истории, они составляют новую «тройную» комбинацию персонажей и служат фоном для основных «действующих лиц». Новая трактовка фразы *Нас было трое: я и они* указывает на то, что здесь могут подразумеваться, помимо поэта, также его сестра и зять, второй муж Варвары Алексеевны Кузминой — Прокопий Степанович Мошков: Летние дали тучей грозят (грозит ЗЯТЬ), Все же нас трое: *крепкая нить* / *Нас* *единить* будет для боя! (ПРОКОПИЙ или ПРАКОПИЙ, *крепкая нить* ПРАКОПИЯ), *Пестрый наряд ветер развеет* (СЕСТРА ВАРЯ или сестр...тре ВАРЕ, СЁСТРЫ), Разом разбить *счастье тройное*? / Все же нас трое (с СЕСТРОЙ). В качестве ключевых намеков для нахождения именны анаграмм сестры и зятя воспринимаются не только биографические подробности с описанием конкретного эпизода из жизни поэта, но и вопрос в заключительном четверостишии вводного стихотворения цикла: *Кто же посмеет нас разлучить, / Разом разбить счастье тройное? / Все же нас трое: крепкая нить / Нас* *единить* будет для боя! Анаграммы дают возможный ответ на поставленный вопрос и подсказывают новые пути интерпретации названия цикла и его лирических сюжетов.

Анаграмматический анализ последующих стихотворений цикла «Трое» подтверждает эту версию прочтения. Например, Ты именем *монашеским оваян* («оваян именем» МОШКОВА — о Сергее или, если подразумевать другую участницу событий, племянницу Варю: МОШКОВА) («Ты именем монашеским оваян»); Скорее, *солнце, спламеней* / И кроткой засветись порою (ПЛЕМЬАННИК, С ПЛЕМЬАННИЦЕЙ; последняя анаграмма объясняет необычную глагольную форму *спламеней*) («Не вешних дней мы ждем с тобою...») и т. д. В стихотворении «Казалось нам: одежда мая...» тройной анафорический повтор *про* (в словах *проглянут, просты, «радость простоты»*) и двойной пятизвучный повтор *проко* («тропой колючей», «крепко он») снова навевают звукообраз имени зятя поэта: Движенья быстры и *просты*. / Куда от вольной красоты / Ведет он нас *тропой колючей*? <...> *Сковались крепко он и ты* (ведет тропой ПРОКОПИЙ или Проко...рокоп<и>й, ПРОКОПИЮ).

В стихотворении «Ты сам сказал: “Нас только двое”...» ясно прочитываются именны анаграммы не только родственников поэта, но и его друга — главного героя произведения: Ты сам сказал: “Нас *только двое*”. / Ну что ж? пойдём *тогда вдвоём* <...> И камню *ко дну* покатыться (Год...одунов), Взлетают в *пламенный металл* <...> От *вопля* волн и грома гор? / И *камню* *ко дну* покатыться <...> приговор / Судьбы нам вынесет *страница* (племянн...ница, но и племянн...мянник), *Средь вихря, визга, свиста, воя* <...> Велит ли *яростный* напор? / Двойной и светлый приговор / Судьбы нам вынесет *страница* (приговор вынесет СЕСТРА, СЕСТРИЦА или сестр...ица Вар...аря). Просматриваются в тексте и криптонимы зятя — имя и отчетливо звучащее отчество. Именны анаграммы позволяют уточнить семантику финальных строк: «двойной приговор»

вынесла поэту и его друзьям судьба в лице сестры и зятя. Анаграмматический пестрый фон 9-го стихотворения придает еще более выразительный иронический оттенок его начальным строкам: *Ты сам сказал: "Нас только двое". / Ну что ж? пойдём тогда вдвоём.*

Четвертое стихотворение цикла «Не правда ль, мальчик, то был сон...», согласно записи в дневнике Кузмина от 7 июля 1909 г., воспроизводит реальную ситуацию и описывает сон племянника поэта (Богомоллов 2000, с. 713). Анаграммы подтверждают этот факт: *Не правда ль, мальчик, то был сон, / Когда в горячке пламенея (ПЛЕМЯННИЧЕК), А я сидел у ног прикован, / Ночною речью околдован? / Не правда ль, мальчик, то был сон (Аусленде...р, сон Аусленде...лендера), И ранним утром освежён <...> Твой страх, рождённый злыми снами (СЕРЁЖА, СеРЁЖА) и др.* Пятое стихотворение «Уезжал я среди мрака...» воссоздает столь же конкретную ситуацию отъезда поэта из Окуловки, описанную в дневнике от 8 июля 1909 г. В тексте можно найти не только криптонимы друзей, но и анаграмму клички собаки, провожавшей поэта до станции: *Уезжал я среди мрака... / Провожали меня / Только друг да собака (МЕДОРКА или МЕДОРКА, Ме...дорк...ка).* Весь корпус обнаруженных анаграмм говорит о том, что «трое» в заглавии цикла можно трактовать трояко: как «любовный треугольник» (Кузмин, Годунов, племянница), дружественный мужской союз троих (Кузмин, Годунов, племянник), а также родственный союз Кузмина, его сестры и зятя.

Анаграмматическая техника М.А. Кузмина демонстрирует стремление поэта не столько «обнажить прием», сколько его утаить. Например, во втором стихотворении цикла «Любовь этого лета» (1906) — «Глаз змеи, змеи извивы...» — преобладающая аллитерация на з (14-кратный повтор з в 12-ти строках), 4-кратный повтор зми, 3-кратный повтор ку подсказывают фамилию автора: *Глаз змеи, змеи извивы <...> Замиранье, обниманье, / Рук змеистых завиванье / И искусный трепет ног... / И искусное лобзанье, / Легкость близкого свиданья (Кузми...мин, обниманье и лобзанье Кузми...мина).* Если бы, создавая метафору «руки — змеи», поэт сохранил привычную форму прилагательного *рук змеиных*, то прочитывалась бы полная контактная анаграмма КУЗМИН, которую автор желал, очевидно, до поры до времени утаить². Другое подтверждение авторского намерения скрыть анаграмму находим в стихотворении из цикла «Александрийские песни» «Что ж делать... (<1906>). Узнаваемый криптоним, вероятно, указывает на тождество автора и лирического героя: *Что мои стихи, / дорогие мне, / так же, как Каллимаху / и всякому другому великому* («мои стихи, дорогие мне», МИХАИЛУ, или стихи МИХАИЛА К., МИХАИЛ; эта анаграмма долго скрывалась под написанием *Каллимак*³).

Анаграммы имен и ключевых слов регулярно встречаются и в поэтических посланиях Кузмина последующих лет. Рассмотрим произведения, адресованные конкретным лицам. Цикл стихотворений «В дороге» (1913) посвящен Ю.И. Юркуну, это подтверждается и анаграмматически: *Протрубит солнце светом новым, / Что сердцу должно быть готовым / Стать полноводною рекой, — / Так, в дом вступив, мой гость нежданный / Принес мне молодость и свет, / Зарю грядущих теплых лет / И поцелуй любви желанный* (10-кратный повтор ю и 11-кратное у — в тексте из 16-ти строк — указывают

² Форма *рук змеистых*, как и *змеиных*, тоже не вполне точна: согласно трактовке в толковом словаре В.И. Даля, *змеистый* означает «обильный змеями» (Даль 1989, с. 687).

³ Н.А. Богомоллов указывает, что во всех изданиях сборника «Сети» (1908, 1915 и 1923 гг.) имя греческого поэта оканчивалось на к: *Каллимак*. В книге из серии «Новая библиотека поэта» написание имени исправлено в соответствии с современными нормами и написанием в журнале «Весь» (1906, № 7; первая публикация текста) и в издании цикла 1921 г. (Богомоллов 2000, с. 704). Отметим, что словоформа *Каллимаку* не только маскировала имя автора, но и содержала аббревиатуру полного имени поэта МАК или МАКу — Михаилу Алексеевичу Кузмину.

на именные анаграммы друга: ЮРЕ, ЮРА, статья ЮРОНЬКОЙ⁴) («Слезам сердце я омою...»); Еще не скоро разбухнут почки <...> А я читаю простые строчки — / И мне так радостно-легко. <...> Я верю, верю. К чему порука? (верю ЮРЕ, ЮРОЧКЕ Юрк... уну, строчки Юр...рочки) («Еще не скоро разбухнут почки...») и др. В акrostихе «Ютась в тени тенистых ив...» имя адресата прочитывается не только по вертикали, в начальных буквах строк (ЮРОЧКЕ ЮРКУНУ), но и анаграмматически. В трех катренах буква ю встречается 11 раз, образуя криптонимы: *Ютась в тени, я не жалею / Раскатной радости мотив* (ЮРА ЮРКУНАС или ЮРКУНАС).

В 1910–1920-е гг. насыщенная звуковая организация стиха приобретает у Кузмина, помимо достижения неоспоримой эвфонии, безусловную семантическую выразительность. Суггестивна звукопись в стихотворениях из цикла «Видения» (сборник «Вожатый»). Например, «Пейзаж Гогена» (1916) насыщен яркими, резкими сочетаниями звуков, что соответствует специфике цветовой гаммы живописных работ П. Гогена «таитянского периода». Кузмин стремился передать не только постоянные темы и мотивы Гогена, но и с помощью звукописи передать внутреннюю экспрессию, эмоциональную подоплеку таитянской живописи художника. Как и в других произведениях цикла, в «Пейзаже Гогена» нет ни одной фразы без звуковых повторов. Многие строки — это самостоятельные яркие штрихи общей картины, где особо выразительна резкая звукопись каждого отдельного стиха, создаваемая с помощью звуковых повторов, аллитераций и ассонансов: *Красен кровавый рот... / Темен тенистый брод... / Ядом червлены ягоды... / У позабытой пагоды / Руки к небу, урод!...*

Звуковые повторы «Пейзажа» очень причудливы, их рассмотрение сродни разгадыванию ребусов или фонетических шарад. Так, в 3-й строфе первые строки объединяет шестизвучный смежный непрямой повтор согласных: *Ивою связан плот, / Низко златится плод.* 3-я строка содержит анаграмму (Между лесами и селами), 4-я строка — паронимы (*Вёслами гресть весёлыми*), 5-я строка — анафорические тоекратные повторы (*В область больных болот*). Смежные созвучия *бол — бол* напоминают звукоподражательное греческое слово, обозначающее чужеземную «бормочущую» речь и самих чужестранцев, в данном случае — туземцев-таитян. Тройной смежный повтор *обл / боль / бол* может указывать и на фамилию адресата — поэта-футуриста К.А. Большакова.

Финальная 4-я строфа «Пейзажа Гогена» содержит пятикратный повтор *стр*, который возвращает нас по аналогии к первому стихотворению цикла, где строки «О пернатой стреле из трости» и «Тушите костер кострами» своими созвучиями подготавливают появление неназванного звукообраза *страсть*. Последняя строфа «Пейзажа Гогена» также образует данную анаграмму, она угадывается в упоминании о разгоревшемся костре и в символике заключительного образа, что подтверждает звуковая аналогия: *Видишь: трещит костер? / Видишь: топор остер? / Встреть же тугими косами / Спелыми абрикосами, / О, сестра из сестер!* (СТРАСТЬ). В семантике образа ожидаемой сестры-страсти заключен высокий уровень притязаний лирического героя, он достигается не только лексическими средствами, но и использованием в финальном пятистишии десятикратного повтора звука *с*, ассоциируемого в каббале с обозначением областей Рая (Энциклопедия 1999, с. 436), и применением грамматического средства — редупликации (повтора *сестра из сестер*), указывающего на превосходную степень выражения качества. Создавая это словосочетание, Кузмин мог ориентироваться на грамматику полинезийских

⁴ Юрий Юркун — псевдоним писателя и художника Иосифа Ивановича Юркунаса, друга и постоянного спутника Кузмина, с 1913 г. до самой смерти.

языков (в том числе таитянского), в которых превосходная степень качества выражается редупликацией, например, *иланг-иланг* – «цветок цветов». В заключительной строфе скрыты и анаграммы имени адресата: Видишь: трещит *костер*? / Видишь: топор *остер*? / *Встреть* же тугими *косами* / Спелыми абрикосами, / *О, сестра из сестер!* (КОСТЕ или Кост...осте, Кос...осте).

Поэтическое наследие Кузмина конца 1910—1920-х гг. продолжает традицию анаграмматического дублирования имен адресатов и вписывания криптонимов в уместные контексты, позволяющие приоткрыть авторское отношение к ним. Стихотворение «Выздоровливающей» (<1917>) посвящено Л.Ю. Брик, имя героини скрыто в таких словах: <...> но еще *добрее*, чем *прежде*. / Глаза — два солнца *коричневые* <...> Сводили с ума кого хотели вы, / сколько сердец заставляли сумасбродно биться (ЛИЛЯ Бр...рик; начальные созвучия фамилии введены в контексты, демонстрирующие два полюса восприятия героини стихотворения: ее девочкой-домработницей и автором). Частотные звуковые повторы обнаруживают и более экспрессивные анаграммы, которые объясняют, почему столь маловыразительны в тексте криптонимы Лили Юрьевны, женщины, славившейся авангардными взглядами на любовь и многими яркими романами (очевидно, автор не желал, чтобы тайные смыслы до срока оказались обнаруженными): «*апрельская прель!* <...> *греет прелый апрель* <...> в этот день *апрельский* / вы — *простая милая сестрица*» (ПРЕЛЕСТНА, но и прельс...рельстила); «*Ей бы сесть* под деревья вишневые <...> *Небо голубеет к путешествиям* <...> О минувших, не вспоминаемых *бедствиях*» (бест...естия, о бест...иях, бест...естиям) и др.⁵ Заголовок «*Выздоровливающей*» прочитывается в рассматриваемом контексте и как ВЗДОР...ВЛИВАЮЩЕЙ. Так анаграммы карнавализируют поэзию Кузмина, выступая средством засекречивания смехового, игрового пародирования и травестирования. Лирическое признание Кузмина, высказанное будто бы «в простоте душевной», в «наивном экстазе умиления» («вы — простая милая сестрица») оборачивается своей игровой противоположностью, карнавальным двойником – издевательским осмеянием. Наверное, о подобных «причудах» Михаила Алексеевича вспоминала Анна Ахматова, когда говорила: «В руках Кузмина все превращалось в игрушки» (Чуковская 1989, с. 141).

В конце 1922 г. у Кузмина вышел сборник «Параболы», само название которого говорит о возможности и органичности потаенных подтекстов (в переводе с древнегреческого *parabolē* — «сравнение, притча»). Рассмотрим некоторые из поэтических парабол. «Поручение» (1922) посвящено Т.П. Карсавиной: «Если будешь, странник, в *Берлине* <...> *ослабели ли наши руки*» (БАЛЕРИНЕ или бале...лерине). Стихотворение «Любовь чужая зацвела...» (1921) адресовано актрисе О.Н. Гильдебрандт – Арбениной; в конце декабря 1920 г. у нее начался «серьезный роман» с другом поэта Ю.И. Юркуном. Кузмин прямо не называет адресата, вводя в текст лишь перифразы («Пришлица, войди в наш дом! / Не бойся, снежная Психея!»), однако имя героини прочитывается в анаграмматическом подтексте: «Любовь чужая зацвела / Под *новогоднею* звездой <...> Не бойся, снежная *Психея!* / *Обитель и тебе найдем*» (О.Н. Г<иль>де...ильдеб<р>андт или О. ХИЛЬДЕБРАНДТ), «Не бойся, *снежная Психея!* <...> И станет полный водоём / Еще полней, еще *нежнее*» (ЖЕНА, ЖЕНЕ или еще НЕ ЖЕНЕ), «полный *водоём*» (ВДВОЁМ).

В стихотворении цикла «Песен о душе» — «Врезанные в песок заливы...» (1921) — благодаря анаграмматизму снова прочитывается та же предполагаемая тема: «любовный

⁵ Более подробный анаграмматический анализ этого и других произведений Кузмина содержится в книге «Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса» (Шатова 2010).

треугольник». Обнаруживаются звукообразы имени друга поэта: на висках кисточкой *румянец* (ЙУРОЧКА), *но курочка-рябушка* / улетела, / в лугах потемнело <...> Я пестрых *крыльев* не имею <...> Из-за *реки уж кричат*: «Домой!» (Ю...урочка Ю...ркун). Вероятные именные анаграммы подруги Юркуна: теплой *могиле* <...> (*она — добрая, / старая, все знает*) (Гиль...д<е>брандт – АРБЕНИНА, ОЛЫГЕ), «*ирли-тирлинда! я — Психея* (ХИЛЬДЕБРАНДТ⁶), Наверху в темноте поется / *сладко-пленительно, / утешительно* (ОЛЕНЬКА) и др. При такой трактовке несколько иначе воспринимается весь текст, большую многозначность приобретают образы, в том числе бегущей девочки⁷, иной смысл получает финальное обращение поэта к Психее (хорошо известно, что Михаил Алексеевич называл О.Н. Гильдебрандт Психеей⁸): Полно бегать, мышонок мой! / Из-за реки уж кричат: «Домой!»

Любопытный материал для анаграмматического анализа предоставляет не только поэзия, но и проза Кузмина. Такова, к примеру, «объяснительная проза» к «лирической поэме для музыки» «Лесок» (1921). Поэма посвящена Юрию Юркуну, и некоторые созвучия лирических текстов и «объяснительной прозы» порождают отчетливые звукообразы его имени. Например, в заключительном фрагменте «Гофмановского леска» — «Окно в сад»: «*Откройте окно! Как накурено!* Полно читать, Теодор! <...> *Откройте окно! Уж утро. Как* блестит трава, щебечут простые пташки, облака стоят *кудрявым* стадом. И колокола тихо поют навстречу солнцу. О, Моцарт!» (Ю...ркун Ю...уронька или Й<у>рк...уркун, <Й>УРКУН ЙУРОНЬКА — любитель Гофмана и Моцарта, который может быть соотнесен в данном контексте с читающим по ночам и курящим Теодором).

Таким образом, пестрая ткань поэтических и некоторых прозаических творений певца «прекрасной ясности» просвечивает анаграммами, составленными изящно, остроумно, убедительно, всегда уместно. Вяч.И. Иванов, В.Я. Брюсов, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева, В. Хлебников, Д. Хармс и другие почитатели анаграмматического искусства, которые столь высоко ценили поэзию Кузмина, вероятно, отдавали должное и его мастерству введения скрытых имен, слов, создания новых уровней прочтения текста.

Анализ произведений Кузмина позволяет говорить о том, что скрытые имена в его поэзии и прозе — явление не исключительное и не случайное, а вполне закономерное и прогнозируемое. Анаграммы у Кузмина чаще всего подсказывают имена адресатов или прототипов персонажей и в соответствии с контекстом — авторское отношение к ним и их характеристику. Анаграммирование имен приятелей позволяло поэту реализовать и отдельные «игровые» тактики, как в случае с «Выздоровливающей». Обнаруженные анаграммы предполагают новое прочтение не только некоторых «темных» авангардных текстов или сложных для восприятия фрагментов, но и достаточно ясных произведений.

Здесь проявляется многоуровневая структура и полисемантичность текстов Кузмина, открывающие возможность их прочтения в разных кодах, допускающие

⁶ Данный фонетический вариант криптонима представляется вполне уместным не только благодаря его корреляции с фамилией Гильдебрандт и кузминским поэтонимом Психея. Свои акварели и рисунки актриса и художница нередко подписывала именно так: Olga Hildebrandt (например, акварели «Три фигуры в пейзаже» (1931), «Зоосад», «Гуляние в парке» (1934) и др. из коллекции работ О.Н. Гильдебрандт, хранящихся в Отделе рисунка Русского музея, Санкт-Петербург).

⁷ См. у Кузмина: «Бежит, бежит, бежит / девочка вдоль рощи <...> Пробежала полсотни лет <...> Полно бегать, мышонок мой!». О.Н. Гильдебрандт очень быстро ходила. В своих воспоминаниях она писала: «Мы с Юрой много бегали по окраинам. Дети побежали на свои помойки», — М<ихаил> А<лексеевич> смеялся, когда спрашивали его о нас» (Гильдебрандт – Арбенина 2007, с. 194).

⁸ Сравните поэтические обращения Кузмина к О.Н. Гильдебрандт в стихотворениях «Любовь чужая зацвела...», «Сколько лет тебе, скажи, Психея?..» с посвящением «О.Н. Арбениной – Гильдебрандт».

игровую интерпретацию, которая обнажает двуплановость дискурса (в частности, наличие высокого и сниженного, иногда обценного вариантов).

Построение анаграмм у Кузмина не только характеризуется многократным повторением звуков ключевого слова, но служит решению специальной задачи — созданию потаенных планов смысла, преимущественно интимного свойства. Анаграмматические тексты Кузмина — это уникальные опыты игрового, интеллектуального письма, демонстрирующие удивительную содержательность всех уровней формы.

Литература

- Богомолов Н.А. Примечания // Кузмин М.А. Стихотворения. — СПб., 2000. — С. 679–788.
 Богомолов Н.А. Примечания // Кузмин М.А. Стихотворения. Из переписки. — М., 2006. — С. 135–150.
 Гильдебрандт-Арбенина О.Н. «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи. Дневники / Сост. А.Л. Дмитренко. — М., 2007.
 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. — М., 1989.
 Иванов Вяч.И. К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист — II. — М., 1930. — С. 94–105.
 Кузмин М.А. Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. — СПб., 2005.
 Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 193–238.
 Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Кн. 1: 1938–1941. — М., 1989.
 Шатова И.Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. — Запорожье, 2010.
 Энциклопедия 1999: Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др.. — М., 1999.

Источники

- Кузмин М.А. Стихотворения / Сост. Н.А. Богомолова. — СПб., 2000.
 Кузмин М.А. Стихотворения. Из переписки / Сост., подготовка текста, примеч. Н.А. Богомолова. — М., 2006.

А. Г. Степанов

(Тверь, Тверской государственный университет)

ЗВУК И СМЫСЛ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ (ЗАМЕЧАНИЯ К ПРОБЛЕМЕ)

Анализ санскритских и древнегерманских текстов, проделанный Ф. де Соссюром, показал, что в древних гимнах, посвященных божеству, повторялись звуки, входящие в состав сакрального имени (Соссюр 1977; Иванов 1977). «Благодаря этому весь текст пронизывался значимыми звуками имени божества и становился его “звуковым лицом”» (Бройтман 2008, с. 297). В эпоху синкретизма звуковая форма была настолько тесно связана с содержанием, что любая попытка рассмотреть их по отдельности — некорректное упрощение. Гораздо труднее уловить связь между звучанием и значением, когда поэтическое сознание демифологизировалось и звук перестал напрямую соотноситься со сферой трансцендентного. Между тем нерасчлененность звуковых и семантических комплексов — примета не только архаических, но и поздних текстов. Внятная древним связь звука и смысла возвращается в виде анаграмматических форм, не имеющих по сути ничего общего с так называемой словесной инструментровкой — ассонансами и аллитерациями¹.

Речь пойдет о поэтических текстах М. Цветаевой, в которых звучание неотделимо от смысла². Отсюда трудноразрешимый вопрос: что из них первично, а что производно? «Слово-творчество» Цветаева определяла как «хождение по слуху» («по следу слуха народного и природного») (5, 363), где слово оказывалось сложным целым, сопоставимым по структуре с синтаксическим единством. В письме к Н. Гронскому она пишет: «Слова в Ваших стихах большей частью заместимы, значит — не те. Фразы — реже. Ваша стихотворная единица пока фраза, а не слово. (NB: моя — слог.)» (7, 205). Так, в «Поэме Горы», детально рассмотренной в цветаеведении, фонетический комплекс *гор* становится источником многочисленных звуковых (паронимическая аттракция)³ и семантических (поэтическая этимология) ассоциаций. Несмотря на отсутствие исторической связи между близкозвучными словами, поэтическое сознание наделяет их смысловой общностью. Моделируется ситуация, в которой три центральных образа стянуты в узел «по звуку», управляющему значением:

Горе началось с горы.
 Та гора была над городом.
 (3, 25)

Повтор звукобуквенного комплекса *гор* в словах, лишенных этимологического родства, образует «квазиморфему — графофонематическое сочетание, обладающее окказиональным значением в пределах звукоповторного контекста» (Гончаренко 1995, с. 168). Когда Цветаева объединяет два слова в паронимическое

¹ Классификация и описание основных приемов звуковой изобразительности даны в работе: Любимова, Пинежа-нинов, Сомова 1996, с. 12–22.

² Цитаты из произведений Цветаевой даются по изданию: Цветаева 1994–1995. При цитатах в скобках указывается номер тома и страницы.

³ О паронимии у Цветаевой см., например: Северская 1988; Зубова 1989, с. 48–55.

сращение «гора горевала», то она мыслит именно квазиморфемами, превращая план выражения в план содержания⁴. Фонетическая близость слов не риторическое украшение, а показатель их семантической связности («слуховое созвучие только путь к смысловому созвучию») (Цветаева 1997, с. 516). Себе Цветаева как будто не доверяет: «лже-поэт всегда делает сам» («Есть среди них большие мастера») (5, 370). «Правда поэта» в том, что не он создает текст («...Мне с самого начала дана вся вещь – некая мелодическая или ритмическая картина ее – точно вещь, которая вот сейчас пишется... уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? не позволяю ли себе – своеволия») (5, 285). Стихи возникают неведомым поэту образом («Не знал, что произнесет, а часто и что произносит. Не знал, пока не произнес, и забыл, как только произнес. <...> Средство: сопоставление двух самых простых слов, ставших рядом именно так») (5, 365).

Вынесенный в заглавие образ подсказывает фоносемантические ряды: *гора – грудь, гора – гром, гора – рай, гора – бугор, гора – табор, гора – груз, гора – грязь, гора – барак, гора – горб, гора – грот, гора – надгробие, гора – кратер, гора – кровь, гора – одр* и др. Они компенсируют отсутствие сюжета в поэме, позволяя Цветаевой не заботиться о стройности изложения, а вести мысль «по тесным словесным ассоциациям» (Б.В. Томашевский). Как бы далеко ни отступала она от намеченной темы («Дай мне о горе спеть / на верху горы»), фоника позволяет удерживать высказывание в семантическом фокусе. Поэтика Цветаевой – это поэтика уточнений: «заглавие дает центральный, мучающий поэта образ... первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений... Если исходный образ... продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение с новым, в другом направлении, набором нанизываемых ассоциативных образов...» (Гаспаров 1995, с. 312). Эту же особенность отмечал Бродский: «В следующей... строке она, как бы перечеркивая уже сказанное, откатывается к началу и начинается стихотворение заново... Стихотворение разгоняется снова, но уже по проложенным стилистикой предыдущих строчек и предыдущей рифмой рельсам» (Бродский 2001, с. 155).

Цветаевский текст действительно с каждой новой строкой (строфой) разгоняется заново, функцию «рельсов» при этом берет на себя звучание ключевого слова. «Поэма Горы» – пример того, как «звуковые импульсы, идущие от заглавия», не просто «растакаются» по всему произведению (Кожевникова 2009, с. 93–95), а предопределяют смысловое строение поэтического целого. Так бывает не всегда, и важное для поэта слово, оставаясь произнесенным, угадывается в ближайшем контексте. В этом поэтика Цветаева близка архаическим моделям звуковой организации, когда отдельные части текста могут рассматриваться как анаграммы определенных имен или обозначений предметов (Пузырев 1995).

Ревнителю позитивистской точности смутит нечеткость формулировки «угадывается в ближайшем контексте». Однако не будем забывать, что анаграмма не только поэтическая реальность, но зачастую – исследовательский фантом⁵. Острота слуха

⁴ Этим, в частности, объясняется невозможность перевода «гора горевала» на другой язык. В польском, например, это вызовет «совершенно иную модель "горы" типа "гора господствовала над" или "гора торжествовала над": "góra górowała"» (Фарино 2004, с. 435).

⁵ Так, вызывают сомнение случаи тематического развертывания паронимии у Пушкина (Davydov 1983), а также обоснованность связи сюжетных сцен «герой под виселицей» в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго и «Капитанской дочке» Пушкина на основании сходства имен Пьера Гренгуара и Петруши Гринева (Gregg 1994).

не гарантирует научной объективности. «Гипотеза Соссюра, – писал Ц. Тодоров, – заводит в тупик не потому, что ей не хватает доказательств, а скорее потому, что их слишком много: в любом стихотворении разумной длины можно обнаружить анаграмму какого угодно имени» (Тодоров 1983, с. 361)⁶. В.Н. Топоров полагал бессмысленным «искать анаграмму просто так, сугубо эмпирически, вне определенного принципа, опираясь исключительно на факт наибольшего звукового подобия...» (Топоров 1987, с. 194). Помимо благоприятной для анаграмм зоны в тексте, необходимы условия, провоцирующие их появление. «Анаграмма обращена к содержанию, она его сумма, итог, резюме, но выражается это содержание не словарно... а как бы случайно выбранными точками текста в его буквенно-звуковой трактовке» (Топоров 1987, с. 194). Вот почему в стихотворении А. Блока «Анне Ахматовой» («"Красота страшна", Вам скажут...») повтор звука «а» для одних вызовет ассоциацию с именем адресата послания, а для других останется ассонансом, призванным усилить благозвучие стиха. Граница между двумя этими прочтениями подвижна, но сами явления – разного порядка.

Второе, орнаментальное, прочтение плохо согласуется с поэтикой Цветаевой. Для нее «паронимические сочетания перестают быть фактом собственно звуковой организации стиха и становятся носителями смысловых связей» (Кожевникова 2009, с. 98). Постараюсь показать это на примере стихотворения «Рельсы» (1923). Его реминисцентный слой содержит отсылки к пушкинским «бесам», Лотовой жене (превращенной Цветаевой из соляного в телеграфный столб), легендарной Сафо (погубившей себя из-за любви к Фаону), Анне Карениной, прельстившейся стальным полотном. В тексте даны три предметных кода: швейный, музыкальный, железнодорожный. Сменяя друг друга, они переводят образы из одного семантического плана в другой. Нас интересует то, что делает этот переход органичным, исключая элемент рационального принуждения, как, например, в поэзии И. Бродского. Итак, «заглавие дает центральный, мучающий поэта образ» (М.Л. Гаспаров), звуковой состав которого распыляется в начальном четверостишии:

В нЕкой РазЛинованности нотной
НЕжась наподобие пРоСтЫнь –
ЖЕЛЕзнодоРожныЕ поЛотна,
РЕЛЬСовая РЕжущая Синь!
(2, 208)

Слово «рельсы» почти анаграммируется в тексте (количественные критерии, позволяющие «услышать» определенное слово, не могут служить надежным показателем его звуковой выделенности⁷). Каждый читатель (и профессиональный – не исключение) устанавливает свой слуховой порог для семантизации фонетических комплексов. Между тем парность рельсов (их «повторяемость») выражается не только через звуковые повторы, но и с помощью ритма. «Нотной разлинованности» рельсов соответствует монотония первого катрена. В нем 5-ст. хорей представлен единственной ритмической формой с тремя ударениями на 1, 5 и 9 слогах:

⁶ Эту опасность сознавал и сам Ф. де Соссюр, признавая, «что есть вероятность найти в среднем в трех строках, взятых наугад, слоги, из которых можно сделать любую анаграмму (подлинную или мнимую)» (Соссюр 1977, с. 643).

⁷ Предпринятая в 1970-х гг. попытка формализовать появление анаграмм (работы В.С. Баевского и А.Д. Кочелева) остается скорее экспериментом, чем результативной методикой.

'—У—У'—У—У'—У
 '—У—У'—У—У'—
 '—У—У'—У—У'—У
 '—У—У'—У—У'—

Данный пример – проявление иконичности ритма, т.е. проекции идеологического уровня на формальный план. В последующих строфах этот профиль размывается за счет введения четвертого метрического ударения (1, 3, 5, 9 и 1, 3, 7, 9 слоги) или перераспределения имеющихся трех (1, 7, 9 и 3, 5, 9 слоги). Прилагательное «железнодорожные», образованное сложением основ, Л.В. Зубова относит к случаям, в которых ритмическая изобразительность достигается иконичностью длинного слова (Зубова 1999, с. 28).

Иконичность в «Рельсах» приобретает разные формы. Первое четверостишие буквально прошито повторами «н»:

В Некой РазлиНоваННости НотНой
 Нежась Наподобие пРостыНь –
 ЖелезНодоРожНые полотНа,
 Рельсовая Режущая сиНь!

«Н» встречается 12 раз, что втрое превосходит количество других согласных со средней частностью – 4. Звуковой повтор, дополненный пятикратным «р», создает плотную фонетическую дискурсию, приводя в звфоническое и семантическое соответствие несопрягаемый вне поэзии материал. В метафоре, основанной на категориальном сдвиге, смысловое сближение слов мотивировано их звуковым сходством: рельсы приравниваются к нотным линиям, а железнодорожные полотна (с заменой единственного числа на множественное) – к простыням. Благодаря «колебанию между звуком и смыслом» якобсоновская «эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конституирующего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность» (Якобсон 1975, с. 218).

Продольно-поперечная конфигурация стального полотна делает возможной еще одну аналогию – буквенно-графическую. В визуальном плане «н» предстает как идеограмма железной дороги – гибельного топоса в русской литературе. В одном из катренов стихотворения «В сиром воздухе загробном...» (1922), не вошедшем в окончательную редакцию, читаем:

ДвЕ пРодоЛьноСтИ и вСтРЕчный
 ГРом: жЕЛЕза РЕчь.
 РазвЕ нЕкой попЕРЕЧной
 ПоСЕРЕдкЕ лЕчь?
 (Цветаева 1997, с. 113)

Анаграммирование слова «рельсы», звучащего «остро» и «резко» (уколовшая палец «швея», «рельсовая режущая синь», «ножницами режущий гудок»), прокладывает путь к трагедии (РЕльСы → СМЕРть), связанной с героиней Л. Толстого. О том, что причина трагедии – любовь, говорит прилагательное «встречный». Позиция стихового переноса повышает его грамматический (субстантивация) и семантический ранг («встречный-поперечный»). Знакомство Анны Карениной с Вронским происходит на железнодорожном вокзале, куда он приезжает ее встречать.

Судьбу персонажа Цветаева примеряет на себя. В черновой тетради рядом с вариантами к стихотворению «Поезд жизни» (1923) стоит запись: «NB! Только легши на рельсы – уедешь. Еще: ты поедешь только тогда, когда *по тебе* поедут. Самые быстрые колеса, это те, которые по тебе едут. (Самый скорый поезд – это тот, который по тебе едет.)» (Цветаева 1997, с. 247). Интересно, что в стихах и в прозе литературное имя не упоминается. Образ Анны Карениной репрезентируется через другой индексальный знак: «Да, да, девушки, признавайтесь – первые, и потом слушайте отповеди, и потом выходите замуж за почетных раненых... и вы будете в тысячу раз счастливее нашей другой героини, той, у которой от исполнения всех желаний ничего другого не осталось, как лечь на рельсы» (5, 72). Итак, появление героини Толстого в стихотворении «Рельсы» семантически предопределено. Цветаева не называет имени, но преломляет его в слогах и сочетаниях звуков финального катрена:

РАстЕКИсь НАпРАСН[А]ю зАРею
 КРАСН[А]Е, НАпРАСН[А]Е п[И]тНо!
 ...М[А]л[А]ды[И] жЕНщИНЫ п[А]Рою
 Льст'[А]тс[А] на тАКоЕ п[А]л[А]тНо.
 (2, 209)

Будучи не названным прямо, оно произнесено контекстом. В этом нет ничего удивительного. Ведь у поэта чрезвычайно развита слуховая память. Она заставляет слова вступать в резонанс, образуя плотное фоносемантическое поле. В текстах Цветаевой продуктивность звуко-ассоциативного лексического поля исключительно высока. Возникает ощущение, что «одно слово властно притягивает к себе другие члены звуко-ассоциативного ряда, или будто поэт, употребив два объединенных звуковой общностью слова, продолжает “эксплуатировать” тот же звуковой повтор, пока не переключится на другой фонетический комплекс» (Гончаренко 1995, с. 162).

В письме к Ш. Вильдраку (1930), французскому поэту и теоретику верлибра, Цветаева объясняет, почему она рифмует стихи. Примером избрано четверостишие, написанное от лица шестилетнего Жако, сына знакомой лавочницы:

Я католик, я крещеный.
 У меня есть пес ученый.
 Очень я его люблю,
 Хлебом я его кормлю!

Если бы указанный автор указанного четверостишия, возгласил: «Я – христианин, обладатель собаки, которую кормлю хлебом», – этим бы он ничего не сказал ни себе, ни другим: этого бы просто *не было*; а вот – *есть*.

Вот почему... я рифмую стихи.

<...>

Вот попытка ответа на... упрек мне в том, что *звуковое* начало в моих стихах преобладает над *словом*, как таковым (подразумевается – над *смыслом*)! – Милый друг, всю свою жизнь я слышу этот упрек, просто – жду его. <...>

Я пишу, чтобы *добраться до сути*, выявить *суть*; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла; тут – триединство.

<...>

P. S. Мой Жако незнаком с псалмами, ибо он – истинный язычник и сын язычников... ходит в коммунальную школу, а не к г^{осподи}ну кюре.

Только рифма (необходимость срифмовать *ученую* собаку) превратила его в «крещеного». Как всегда, «в начале было слово», что до самой собаки, вернее – пса, то он действительно существует... Это – Зиг; ученый или нет, он шастает по помойкам (7, 377–379).

Этот эпизод не только демонстрирует единство звучания и значения в поэтическом тексте, но и утверждает главенствующую роль первого над вторым. Поэзия превращает созвучия слов в осмысленные высказывания, т. е. делает ровно то, что призвано делать искусство: в нагромождении случайного видеть порядок и смысл.

Литература

- Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. – СПб., 2001. – Т. 5. – С. 142–187.
- Бройтман С.Н. Эвфония // Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий. – М., 2008. – С. 297–298.
- Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. – М., 1995. – С. 307–315.
- Гончаренко С.Ф. Символическая звукопись: квазиморфема как «внутреннее слово» в процессе поэтической коммуникации // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю.Н. Караулова. – М., 1995. – С. 161–170.
- Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л., 1989.
- Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). – СПб., 1999.
- Иванов Вяч.Вс. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 635–638.
- Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. – М., 2009.
- Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте. – СПб., 1996.
- Пузырев А.В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления. – М.; Пенза, 1995.
- Северская О.И. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М., 1988. – С. 212–223.
- Соссюр Ф. де. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 639–645.
- Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М., 1983. – С. 355–369.
- Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 193–238.
- Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие. – СПб., 2004.
- Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. – М., 1997.
- Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. – М., 1994–1995.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. – М., 1975. – С. 193–230.
- Davudov, S. The Sound and Theme in the Prose of A. S. Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // Slavic a. East Europ. J. – 1983. – Vol. 27, No. 1. – P. 1–18.
- Gregg, R. Puškin, Victor Hugo, the Perilous Ordeal, and the True-Blue Hero // Slavic a. East Europ. J. – 1994. – Vol. 38, No. 3. – P. 438–445.

Р. С. Войтехович

(Тарту, Тартуский университет)

ИМЯ АДРЕСАТА В ПОЭЗИИ ЦВЕТАЕВОЙ

Как молчащее имя – оксюморон, так «говорящее имя» – плеоназм. Но мы пользуемся этим выражением, потому что в поэзии имя «говорит» больше, чем вне искусства (как и любой другой элемент языка). При этом «говорит» – по-разному. В одном случае автор дает имя персонажу, чтобы яснее представить его читателю. В другом случае он сам – читатель, истолкователь имени. Теоретически первая ситуация больше подходит для эпики и драмы (например, для басни), вторая – для лирики (например, для мадригала). Имена-подсказки мы и называем «говорящими», они помогают понять текст (Стародум в «Недоросле» Фон-визина). Имена второго типа можно назвать «молчащими», поскольку «разговориться» они могут только с помощью поэта (Блок в стихотворении Цветаевой «Имя твое – птица в руке...»).

Правда, имен с «нулевой» семантикой не бывает: любое имя сообщает, что перед нами человек, часто уточняет пол и этническую принадлежность, сообщает об эстетических вкусах, уровне образования родителей и многих других вещах. Часто имя имеет прозрачную или общеизвестную этимологию (Вера, Софья, Виктория). Но имя дается человеку при рождении, как правило, одно – на всю жизнь, а сам человек непрерывно меняется, так что «вывеска» и «содержимое» все время оказываются в «метафорических» отношениях – смещены друг относительно друга. А многие имена просто непонятны уже в силу своего иноязычного происхождения. Возникает необходимость в объяснении, хотя бы в объяснении того, как его использовать: как привязать значение имени к ситуации, характеру его носителя, жанру, размеру и рифменной системе стихотворения. Так имя в буквальном смысле поэтизируется – включается в поэтическую систему.

В лирике имя повышается в ранге, чаще служит темой, иногда – целого стихотворения. Это естественно, поскольку вообще отдельное слово в небольшом тексте имеет больший вес. Кроме того, имена в лирике нередко задаются внелитературной ситуацией, то есть представляют для автора некоторую загадку, ответом на которую может стать лирическое стихотворение. Так в лирику Мандельштама попало имя Воронеж: *Пусти меня, отдай меня, Воронеж: / Уронишь ты меня иль проворонишь, / Ты выронишь меня или вернешь, / Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...* (Мандельштам 1997, с. 240).

Обратим внимание на то, что поэт обращается к Воронежу на «ты». В лирике часто имеется четко выраженный адресат – второе лицо, которое и выступает в качестве темы стихотворения. И, разумеется, имя адресата как одно из наиболее естественных его обозначений может стать темой или получить риторическое (поэтическое) развертывание. Казалось бы, существуют все предпосылки для того, чтобы таких стихотворений, как «Имя твое – птица в руке...», за время существования русской поэзии накопилось много. Однако первые предварительные разыскания обманули наши ожидания. В алфавитном указателе стихотворений внушительной хрестоматии Н.М. Гайденкова «Русские поэты XIX века» (1040 страниц) нет ни одного стихотворения, начинающегося со слова «имя».

Кое-что мы все же нашли, но найденные стихотворения трактуют тему имени лишь попутно, и, в основном, это произведения современников Цветаевой («Золотые заветы» Вяч.И. Иванова, «Майе» М.А. Волошина, «Соломинка» О.Э. Мандельштама,

«Черноглазая казачка» И.Л. Сельвинского и пр.). Не удивительно, что М.В. Безродный посвятил специальную статью сопоставлению стихотворения Цветаевой с *Twe imik, nie wiem czemu, jest jak wrybel miodu...* М. Павликовской-Ясножевской: столь раритетное совпадение невозможно было оставить без внимания (Безродный 1993).

Не без оснований складывается впечатление, что специфическое внимание к личному имени – черта эпохи символизма с ее вниманием к «соответствиям», знакам вообще и особенно темным знакам, скрывающим свое значение или способным углублять его. Наверное, одной из первых ласточек такой поэзии можно считать «Имману-Эль» В.С. Соловьева. Тема стихотворения – одно из имен Христа, которое переводится как «С-Нами-Бог». Вяч. Иванов и Волошин, которые развивали эту традицию, ориентировались на гимновую поэтику. В.Я. Брюсов и в «Стихах к Блоку» Цветаевой увидел мастерскую стилизацию под тон православных молитв (Марина Цветаева в критике, с. 122). Правда, цитаты из «Имя твое – птица в руке...» он сопроводил саркастическим замечанием: *Это – не пародия, а из той же книги...* (там же).

Исследователи любят вспоминать про «имяславие» в связи с текстом Цветаевой, забывая уточнить, что техника Цветаевой противоположна имяславческой. К.Б. Жогина обратила наше внимание на то, что имяславцы должны были постоянно повторять имя Христа, а у Цветаевой имя Блока – под традиционным сакральным запретом: в силу этого запрета (требование не поминать Бога всуе) ересь и была запрещена. Но, как резонно заметила нам И.Д. Шевеленко, само слово и идея «имяславия» вполне могли вдохновить поэта. В 8-м псалме Давида говорится: «Господи, Боже наш! как величественно имя Твое по всей земле! Слава Твоя простирается превыше небес!». Жанр псалма, несомненно, близок поэтике цветаевского стихотворения. В одном из стихотворений, близких к стихам к Блоку, вводится такой контекст: *Я же – слепец на паперти – / Имя твое пою* (Цветаева, I, с. 302)¹.

Однако у Цветаевой и символистов были и предшественники отнюдь не мистико-теургического толка. М.В. Ломоносов в своем «Кратком руководстве к красноречию...» большое место уделяет операциям с именем, хотя и отказывается строить на именах доказательства, ибо хотя Константин Великий в Царе-граде утвердил греческую империю, но, напротив того, на Константине Палеологе она окончилась, и между тем были другие государи того же имени, которых ни тому, ни другому уподобить нельзя (Ломоносов, VII, с. 161–162). Его внимание к имени связано не с одной только антономазией (использование имен собственных вместо нарицательных и наоборот), но и с тем обстоятельством, что имя – одно из 16 выделяемых им общих риторических мест (у других авторов их число варьировалось), базовых категорий риторического мышления, и каждая из этих категорий задает свой вектор риторического распространения.

Ломоносов пишет: «От знаменования имени распространяется слово, когда преложного коим-нибудь образом <...> имени представляются части, свойства или действия и страдания, либо уподобления и идеи, из прочих мест риторических приисканные. Таким образом Цицерон во втором слове на Верреса, который на латинском языке значит ве-пря, свойства сего животного ему приписывает <...> Подобным образом Марциал в кн. 9, эпигр. 11, похвалит отрока Еарина, которое имя по-гречески значит весенного:

О имя, купно с розами рожденно!
Тобой зовется лета часть прекрасна.

¹ Далее все цитаты из произведений Цветаевой приводятся только с указанием тома и страницы.

Ты сладко, как цветы и мед иблейский
И как блаженный нектар на Олимпе <...>
(там же, с. 140–141)

Приведем эпигramму Марциала в более позднем переводе Ф.А. Петровского:

Имя твое говорит нам о нежном времени вешнем,
Что доставляет грабеж краткий Кекропа пчеле;
Имя твое подобает писать Ацидали тростью,
И Киферея его радостно вышьет иглой;
Из эритрейских должны состоять его буквы жемчужин,
Иль из камней Гелиад, что растирали в руке;
Пусть его к звездам несут журавли, начертавши крылами;
Имя достойно твое цезарских только палат.
(Марциал 1994, с. 228)

Сходство со стихотворением Цветаевой бросается в глаза: вплоть до орнитологической метафоры (хотя у Цветаевой скорее синица в руке, чем журавль в небе). Есть и различия, в которые мы сейчас углубляться не будем. Скажем лишь, что Цветаева не только развивает ассоциации, связанные с именем Блока, но и избегает некоторых из них (Войтехович 2006).

Можно вспомнить и другое, гораздо более известное и древнее сочинение, правда не эксплицирующее тему имени, – эпитафию Платона умершему Астеру (перевод С. Соболевского): *Смотришь на звезды, Звезда ты моя! О если бы был я / Небом, чтоб мог на тебя множеством глаз я смотреть* (Греческая эпиграмма 1993, с. 39).

В пушкинскую эпоху один из мотивов этого текста получил широкое хождение: «быть бы мне чем-то (от табака до поручика Баркова), чтобы приблизиться к тебе». Операции с именем были распространены меньше. Вернее, повсеместными были замены реальных имен вымышленными, причем не только в художественных текстах, но и в публицистике. Пушкин обыгрывает это в одной из эпигграмм на М.Т. Каченовского:

Иная брань, конечно, неприличность,
Нельзя писать: «Такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл»: всё это будет личность.
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старовер
(В своих статьях) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат;
Тут не лицо, а только литератор
(Русская эпиграмма 1988, с. 246).

А.С. Грибоедов писал Ф.В. Булгарину: «Лично не имею против вас ничего; знаю, что намерение ваше было чисто, когда вы меня, под именем Талантина, хвалили печатно и, конечно, не думали тем оскорбить» (Грибоедов, II с. 232–233).

Уже Ломоносов предвидел возможные затруднения, связанные с трактовкой реальных имен, и высказывал опасения: «Произведенные идеи от сего места имеют в себе

больше играния в речениях, нежели силы. И хотя оне нередко бывают в слове пристойны, однако в их составлении надлежит поступать осторожно, чтобы не родились подлые и смешные в речениях игрушки, что нередко случается в именах, чрез преложение писмен (§ 10, прав. 3) произведенных, которые анаграммами называются» (Ломоносов, VII с. 140).

Таким образом, задолго до Ф. де Соссюра мысль о распространении имен через анаграммы казалась вполне привычной. Анаграммы Ломоносов относит к островам – витиеватым речам, произведенным «от знаменования имени», в том числе от имени собственного:

1) Когда свойства или дела той вещи или человека уподоблены будут тому, что имя значит:

Кесарь, ты сечешь врагов удобно,

Имя в том делам твоим подобно.

Ибо латинское имя саесаг происходит от глагола саедо – секу.

2) Когда чрез преложение писмен произведенное знаменование сносится с действием или свойством той вещи, которая подлинным именем сложной анаграммы называется, например:

По правде целый мир назваться может Рим:

Он весь мир покорил оружием своим

(Ломоносов, VI с. 209).

Деятнадцатый век оказался довольно равнодушен к возможностям подобных витиеватых речей, но не вполне отказался от «подлых и смешных в речениях игрушек». Лапидарные остроты, обыгрывающие подлинные имена, встречаются, например, в эпиграммах Пушкина: *Пучкова, право, не смешна...* (намек на «смешную» фамилию); *Угрюмых тройка есть певцов — / Шихматов, Шаховской, Шишков...* (в другой эпиграмме сочетаются имена Тредиаковский – Поповский – Каченовский); *Словесность русская больна. <...> Ей Каченовский застудил / Течение месячных изданий* (паронимическая близость фамилии к глаголу «коченеть»); нередки этимологизирующие искажения (Кочерговский, Свистов, Авдей Флюгарин, Видок Фиглярин, князь Дундук); *И кюхельбекерно, и тошно* (Русская эпиграмма 1988, с. 236–259). Эпиграмма на Ф.Н. Глинку обыгрывает первый инициал поэта: *Поэт Фита, не становись Фертом! / Дьячок Фита, ты Ижица в поэтах!* (там же, 249). Ср. у Цветаевой: *Имя твое – пять букв* (I, 288). Шуточный образец обыгрывания фамилии мы имеем и в известном «Каноне в честь М.И. Глинки», написанном совместно с М.Ю. Виельгорским, П.А. Вяземским и В.А. Жуковским:

Веселися, Русь! наш Глинка –

Уж не Глинка, а фарфор! <...>

Славить будет глас молвы

Нашего Орфея Глинку

От Неглинной до Невы. <...>

Выпьем за здоровье Глинки

Мы глинтвейну стакан. <...>

Зависть, злобой омрачась,

Пусть скрежещет, но уж Глинку

Затоптать не может в грязь.

(Пушкин, III с. 370).

Подобные вещи встречаются и в мадригалах М.Ю. Лермонтова, который обыгрывает имя Э.К. Мусиной-Пушкиной в стихотворении *Графиня Эмилия – / Белее чем лилия... <...> Но сердце Эмилии / Подобно бастии* (Лермонтов, II, с. 40). В мадригале «Бухариной»: *Не чудно ль, что зовут вас Вера? – / Ужели можно верить вам? – <...> Поверить стоит раз... но что ж? – / Ведь сам раскаиваться будешь, / Закона веры не забудешь / и старовером прослывешь!* (Лермонтов, I, с. 235).

Таким образом, сама возможность работы с именем адресата не только постулировалась, но и постоянно осуществлялась в поэзии, однако не в самых респектабельных жанрах. И если мы взглянем с этих позиций на «Имя твое...» Цветаевой, то увидим, что в нем тоже много игрового – целый слой инфантильных образов (*серебряный бубенец во рту* и т. п.). Стилистическая палитра стихотворения очень широка: от псалма до мадригала и шуточного стихотворения на случай.

Чтобы такой текст возник, требовалось особое отношение к выразительным возможностям имени, которым Цветаева, действительно, отличалась. Ее выражение «поэзия собственных имен» попало в заглавие трех научных работ (Жогина 1995, Горькова 2005, Ревзина 2009). Цветаева писала в предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Все это было. Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен. Все мы пройдем» (V, 231). Но она имела в виду не «имя собственное» в грамматическом смысле, а имена своих никому не известных знакомых, которые «пройдут», не оставив на земле следа, не став общекультурной собственностью. Сказывалась обида на Брюсова, который писал в рецензии на «Вечерний альбом»: «Но, если в следующих книгах г-жи Цветаевой вновь появятся те же ее любимые герои – мама, Володя, Сережа, маленькая Аня, маленькая Валенька, <...> мы будем надеяться, что они станут синтетическими образами, символами общечеловеческого, а не просто беглыми портретами родных и знакомых» (Марина Цветаева в критике 2003, 28). Действительно, книга переполнена неизвестными лицами, такими как Кланы Макаренко или «Наташа и Дорик с лопатой» (I, 36).

Однако некоторые имена повторяются и претерпевают поэтическую обработку. Имена Ани Калин и поэта Эллина попадают в акrostихи – стихотворения «Акварель» и «Луч серебристый» (Белякова 2002). А.П. Квятковский рассматривает акrostихи как способ анаграммирования (Квятковский 1966, с. 29). В стихотворении «Нине» имя адресата встраивается в сеть паронимических созвучий: *Те же синие летние дни, <...> и лицо твое, Нина, в тени. <...> Пусть меж нами молчанья равнина <...> и запутанность сложных узлов. / Есть напевы, напевы без слов, / О любимая, дальняя Нина!* (I, 26).

Уже в «Волшебном фонаре» (1912) появляется стихотворение «Душа и имя», посвященное собственному имени. А через год, в 1913 г., в стихотворении «Встреча с Пушкиным» Цветаева сообщает: *Как я люблю имена и знамена, <...> Комедиянтов и звон тамбурина, / Золото и серебро, / Неповторимое имя: Марина, / Байрона и болеро...* (I, 87–188). Весь этот отрывок представляет собой сложное переплетение созвучий и смыслов. Имена и знамена сплетены так, что в знаменах выявляется и смысл «знаменования». «Неповторимое имя: Марина» повторяет: *имо – имя; римо – рина; начальное не – конечное на*. Ирония заключается в том, что неповторимым называется имя героини Пушкина, но говорит о нем Марина, которая своим существованием сама себя «опровергает». Цветаевская мифологизация собственного имени привлекла наибольшее внимание исследователей, касавшихся разбираемого круга вопросов, хотя рассматривался и более широкий спектр про-

блем. О цветаевской ономастике писали Н.А. Гончарова, С.Н. Доценко, К.Б. Жогина, Л.В. Зубова, Г.Ф. Ковалев, И.М. Лисенкова, Т.В. Мирошниченко, О.С. Парфенова, О.Г. Ревзина (автор самой фундаментальной работы по этой теме), Е. Фарыно, Е.Г. Эткинд и др.

Нам нет необходимости освещать тему имени у Цветаевой сколько-нибудь подробно. Отметим только, что метод, наиболее ярко проявивший себя в стихотворении «Имя твое – птица в руке...», локально используется и в других текстах. В цикле «Подруга», обращенном к С.Я. Парнок, интерпретация имени по признаку воздействия – весомый элемент, тем более что с него начинается весь текст:

Есть имена, как душистые цветы,
И взгляды есть, как пляшущее пламя...
Есть темные извилистые рты
С глубоки́ми и влажными углами. <...> (I, 227)

Встречается у Цветаевой и пример взаимной характеристики имен через звуковое согласование, в чем-то аналогичный троичным фигурам Пушкина («Шишков, Шихматов, Шаховской...»), только с иной оценочностью: *Димитрий! Марина! в мире / Согласно нету ваших <...> Единой волною смытых / Судеб! Имен!* (I, 265). Имена, действительно, созвучны, но еще больше созвучия им придает прямо следующее за ними «в мире», где сгущены совпадающие звуки *м*, *и*, *р*. Аналогичная пара – *Елена, Ахиллес* («Двое», II, 235) – передает созвучие имен автора и адресата: *Марина – Борис* (Пастернак), но в эллинском варианте.

В стихах к Блоку не только заглавное стихотворение трактует тему имени. Во втором стихотворении, как мы полагаем, Цветаева отсылает читателя к сюжету «Леографа», связанного с запретом на называние имени (Войтехович 2008, с. 400–411). В третьем сказано: *И по имени не окликну, <...> / и во имя твое святое, / Поцелую вечерний снег* (I, 290). В четвертом: *Женщине – лукавить, / Царю – править, / Мне – славить / Имя твое (там же)*. В восьмом: *И имя твое, звучащее словно: ангел* (I, 293). Слово *ангел* здесь явно подменяет слово *Бог*, созвучное с именем *Блок*, что можно рассматривать как фигуру смирения. Такой сбой становится возможен, поскольку возникает аллюзия на имя *Александр*. Начальное созвучие его с именем *Аля* (домашнее имя Ариадны Эфрон) могло подсказать ассоциацию с *ангелом*, с которым сама *Аля* устойчиво ассоциируется в стихах матери.

Есть в стихах 1916 г. и прямое обращение не к Блоку, а непосредственно к Богу – в аналогичном ключе: *Словно ветер над нивой, словно / Первый колокол – это имя. / О, как нежно в ночи любовной / Призывать Элоима!* (I, 325).

С именем Ахматовой в посвященном ей цикле Цветаева меньше играет, но выделяет в нем междометие *ах*, на которое ответом служит *ох*: *И мы шарахаемся и глухое: ох! – / Стотысячное – тебе присягает: Анна / Ахматова! Это имя – огромный вздох, / и в глубь он падает, которая безымянна* (I, 303). В 4-м стихотворении обыгрываются сразу два имени: *Имя ребенка – Лев, / Матери – Анна. / В имени его – гнев, / в материнском – тишь* (Цветаева, I, с. 305). Почему в имени *Анна* «тишь»? Видимо, это синоним слова *милость* (или *благодать*) – так переводится *Анна* с еврейского. Мать и сын воплощают оппозицию «гнев и милость». В то же время само имя *Анна* звучит достаточно кротко в силу своей краткости, симметрии и отсутствия «резких» звуков. Не исключено, что цветаевское толкование «резонирует» и с образом Донны Анны в «Шагах Командора» Блока: *Анна! Анна! – Тишина* (Блок, III, с.80).

В стихах к дочери Ирине ее имя, на первый взгляд, просто переводится: *Даю тебе имя – мир: / в наследье – лазурь...* (I, 425). Но перевод «мир» созвучен с именем, причем не только дочери, но матери. *Марина* и *Ирина* рифмуются. Позднее Цветаева и сыну дала домашнее имя *Мур*, в том числе и по созвучию со своим именем, а первую дочь хотела назвать *Марина* (все это подробно описал Г.Ф. Ковалев). Кроме того, звуки «м», «и», «р» – общая часть «рифмы» *Марина – Димитрий. Лазурь*, которая остается дочери, – это и антитеза *рокоуту гражданских бурь* (чистое, мирное небо), и стихия – смежная со стихией матери (морем). Тот же комплекс отзывается и в обращении к Богу: *Храни, Троиный...* (I, 425). В самом слове *храни* есть все составляющие слова *Ирина*, и тот же комплекс в слове *Троиный*.

После «Имя твое – птица в руке...» наиболее яркую трактовку получило имя И.Я. Эренбурга («Сугробы»), особенно первый слог его фамилии «Эр», одновременно означающий звук «р». Об этом уже достаточно писали (Зубова 2002 и др.). Обращает на себя внимание то, что Цветаева, как и в случае с именем Ахматовой, выделяет короткий элемент – слог, который и становится центром кристаллизации смыслов. Имя *Блок* в этом смысле просто идеально, потому что односложно. Таким же ядром в интерпретации имени *Райнер Мария Рильке* становится слог *рай*.

В действительности те или иные операции с именем не сводятся к интерпретации имен реальных адресатов, что можно продемонстрировать на примере обработки имен Пушкина (Зубова 1995) или Ипполита в «Жалобе» из диптиха «Федра». Но нам хотелось выделить имена реальных адресатов в отдельную категорию как наиболее благоприятную для подобной поэтики.

Литература

- Безродный М. Watch the Birdie! // Studia Litteraria Polono-Slavica SOW. – Warszawa, 1993. – С. 139–142.
Белякова И.Ю. Неизвестный акростих М. Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года). – М., 2002. – С. 125–134.
Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л., 1960–1963.
Богославская Л.М. Работа Марины Цветаевой с ономастическим материалом поэзии // Русская ономастика. – Одесса, 1984. – С. 136–140.
Войтехович Р. «Имя твое – птица в руке»: из чего сделаны стихи Цветаевой // Блоковский сборник. XVII: Русский модернизм и литература XX века. – Тарту, 2006. – С. 54–66.
Войтехович Р.С. Марина Цветаева и античность. – М.; Тарту, 2008.
Голомидова М.В. Имя собственное в поэтических текстах М. Цветаевой // Актуальные проблемы культурно-речевого восприятия: Тезисы докладов научно-практической конференции. – Екатеринбург, 1997. – С. 19–21.
Горбаневский М.В. «Мне имя – Марина...»: Заметки об именах собственных в поэзии М. Цветаевой // Русская речь. – 1985. – № 4. – С. 56–64.
Горькова Т. «Поэзия собственных имен»: Автобиографичность поэзии М. Цветаевой // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Болшеве (2003, 2004 гг.): Сборник докладов. – М., 2005. – С. 11–21.
Чистякова Н.А. Греческая эпиграмма. – СПб., 1993.
Грибоедов А.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1971.
Доценко С.Н. О двойной загадке М. Цветаевой // Славянские чтения. V. – Daugavpils, 2006. – С. 194–200.
Жогина К.Б. «Поэзия собственных имен». Некоторые особенности лирики М.И. Цветаевой // Анализ художественного текста на школьном уровне: теория и практика. – Ставрополь, 1995. – Вып. 1. – С. 45–60.
Жогина К.Б. «Поэтика имени» М.И. Цветаевой // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. – М., 2001. – С. 276–290.
Жогина Н.В. Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста [На материале лирических стихотворений М.И. Цветаевой]: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Ставрополь, 1997.
Зубова Л.В. Наблюдения над языком цикла М. Цветаевой «Стихи к Пушкину» // Studia Russica Budapestiensia. 1995. II–III: Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште. 1991, 1993. – Budapest, 1995. – С. 245–252.
Зубова Л. Небо Марины Цветаевой: слово в контексте творчества // Марина Цветаева и Франция: Новое

и неизданное. – М.; Париж, 2002. – С. 42–54.

Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М., 1966.

Ковалев Г.Ф. Имя в творческом сознании М.И. Цветаевой // Творчество М.И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции: Третьи Междунар. цветаевские чтения. – Елабуга, 2006. – С. 194–203.

Ковалев Г.Ф. М.И. Цветаева и имя // Вестник ВГУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2002. – № 1. – С. 4–28.

Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. – Л., 1989.

Лисенкова И.М. Ономастическое пространство мифонима «Ариадна» (на материале творчества М. Цветаевой) // Проблемы региональной ономастики: Материалы 2-й межвузовск. научно-практич. конф. – Майкоп, 2000. – С. 162–164.

Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 11 т. – М.; Л., 1950–1983.

Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. – СПб., 1997.

Марина Цветаева в критике – Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. /сост. Мнухин Л.А. – М., 2003. – Ч. 1.

Марциал. Эпиграммы. – М., 1994.

Мирошниченко Т.В. Функция собственных имен в поэмах М.И. Цветаевой / Шоста республиканська ономастична конференція. – Одесса, 1990. – Ч. 1. – С. 128–130.

Парфенова О.С. Семантика имени в лирике М.И. Цветаевой // Художественный текст и культура. – Владимир, 2004. – С. 283–290.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л., 1977–1979.

Ревзина О.Г. «Моя поэзия — поэзия собственных имен...» // Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. – М., 2009. – С. 307–327.

Русская эпиграмма /сост. М.И. Гиллельсон, К.А. Кумпан. – Л., 1988.

Русские поэты XIX века: Хрестоматия /сост. Н.М. Гайденков. – М., 1964.

Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1994–1995.

Эткинд Е. Материя стиха. – СПб., 1998.

Faguno, J. Из заметок по поэтике Цветаевой // Marina Cvetaeva: Studien und Materialien (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 3). – Wien, 1981. – С. 29–47.

Т.А. Щепакова

(Москва, МГУП)

ЗВУКОВАЯ МЕТАФОРА В ПОЭЗИИ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

А. Вознесенский – поэт, появление которого в литературе 50–60 гг. невозможно было не заметить. Его творчество благословил Б. Пастернак, благожелательно, хотя настороженно встретила критика. Удивляла в первую очередь звуковая энергия стиха, необычность образа и смысла, необычная ритмика. А. Вознесенский стал не просто новатором, открывшим новые горизонты лирики, он воспринимался как символ времени НТР, диалектически в своих стихах решавший актуальную в те годы проблему «физиков и лириков». Человек высокообразованный, если не сказать искушенный в поэтическом мастерстве, А. Вознесенский строит свои стихи хотя и смело, но с оглядкой на опыт в первую очередь поэтов Серебряного века с их углубленным вниманием к мистической смысловой составляющей звука. У него есть стихотворение «Мелодии Кирилла и Мефодия», посвященное русской азбуке, символике звука. Это своеобразный творческий манифест поэта, реализованный во многих его стихах.

Есть лирика великая – кириллица!
Как крик у Шостаковича – «три лилии»!
Белеет «Ш», в клавиатуре Гилельса – Кириллица!
И фырчит «Ф», похожее на филина,
Забьет крылами «У» горизонтальное –
и утки унесутся за Онтарио.
В латынь – латунь откликнулась,
а хоровые клиросы – в кириллицу!
«Б» в даль из-под ладони загляделася,
как богоматерь, ждущая младенца.

Внимание заслуживают первые строки, в которых преклонение перед отечественным словом выражается через фонетическую метафору *кириллица – лирика*. Не менее выразительно сопоставление – противопоставление *латынь – латунь откликнулась* и *клиросы – кириллица*.

Звук обретает смысл. Смысл оказывается многослойным. В последних строчках зашифрованы евангелические образы и мотивы.

Пожалуй, в разговоре об А. Вознесенском невозможно не упомянуть стихотворение «Гойя», которое сам поэт считает первым своим стихотворением. В нем именно звук несет основную смысловую нагрузку. Имя художника, известного своими офортами «Бедствия войны», мистическим образом аукается в трагических словах *горло, голод, городов головни* и т.д. и затем перетекает в торжественно-победительное – *гроздь Возмездья*.

Искусство звуковой метафоры в «Гойе» виртуозное. Стихотворение передает сильное внутреннее потрясение, ищущее выхода в таких необычных формах. Такую трактовку стихотворения подтверждает и рассказ поэта о том, как и на основе каких ассоциаций возникло это произведение. Он вспоминает, как в годы войны на Урале, где жила

семья в эвакуации, будущий поэт впервые увидел небольшую книжечку со странными рисунками. Они и ассоциировались с жуткими видениями войны, которая напоминала о себе каждый день. Это признание поможет проследить ход ассоциаций, почувствовать их органичность.

Слова аукаются, становясь синонимами общечеловеческой трагедии, несмотря на конкретно-исторические детали, которые вдруг неожиданно отзываются стоном, как, например, *сорок первый год*. Кульминационным центром черно-белого мира этого стихотворения является *горло / Повешенной бабы, чье тело, как колокол, било над площадью голой*. Колокол переходит в гроздь возмездия. И тут возникает ассоциация и с салютом в честь освобожденных городов, и с *пеплом незваного гостя* – ассоциация, имеющая культурно-историческую основу.

Триумф победителей также подчеркивается звуковым фоном. «О», звук горя и боли, сменяется открытым, на полном дыхании звуком «А» – *залпом на Запад*. Эта поэтическая практика, как мне кажется, удивила даже самого поэта, который впоследствии написал трактат о букве «о».

Ссылаясь на Даля, он пишет, что «о» – самый повторяющийся звук русского языка: «О – основа нашей речи, а значит, и осознания ... О – это вдох, кислород речи, овальный образ Богородицы».

А. Вознесенский говорит об особой ритмике своего стиха, о звуковой основе своих метафор: «Я пишу стихи ночами... Я вышагиваю стихи или, вернее, они меня. Во время ходьбы ритм улиц, сердечной смуты, толпы или леса ощущается почти осязанием, предсознанием».

По такому же принципу, что и стихотворение «Гойя», строится «Портрет Плисецкой». Отталкиваясь от звучания имени великой балерины, Вознесенский выстраивает ряд ассоциаций на основе близости звучания далеких по смыслу слов, и из этих ассоциаций рождается метафора гениальности, триумфа:

В ее имени слышится *плеск* аплодисментов,
оно рифмуется с плачущими *лиственницами*,
Елисейскими полями, с Пришествием,
Есть *полюса* географические, температурные, магнитные.
Плисецкая – полюс магии.

Понять всю глубину и изящество метафоры возможно только благодаря вне-текстовым ассоциациям. Поэзия Вознесенского адресована интеллектуально образованным читателям.

На стыке звукового и зрительного образа строится и стихотворение «Ночной аэропорт в Нью-Йорке». Здесь используется зеркальный принцип фонетической метафоры: как будто в середину строки вставлен отражатель, звуки отталкиваются друг от друга, обнаруживая скрытую связь далеких друг от друга понятий. Зеркало – это и *alter ego*, и *отражение*, и *зазеркалье*, *антитеза*. Через эту сложную музыку понятий Вознесенский выражает свое отношение и к НТР в целом, и к шагнувшей на много лет вперед по сравнению с СССР американской технической цивилизации, потрясавшей попавших туда впервые советских людей:

Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот!
Аэропорт!

Брезжат дюралевые витражи,
Точно рентгеновский снимок души.

Современный образ *реторта неона* органично соединяется с евангельским *апостол небесных ворот* – и, *неназванный*, аукается с именем апостола Петра. Почему *аэропорт*? Ответ на этот вопрос также дается иносказательно: поэт, как и аэропорт, пропускает через свою душу судьбы и характеры встреченных людей.

Каждые сутки тебя наполняют, как шлюз,
Звездные судьбы грузчиков, шлюх,
В баре, как ангелы, гаснут твои алкоголики.
Ты им глаголишь!
Ты их, прибитых, возвышаешь!
Ты им «прибытие» возвещаешь!

Яркие, неожиданные, выразительные метафоры основаны на звукописи и изображении, на аналогии и парадоксе.

Стонет в аквариумном стекле
небо, приваренное к земле!
Аэропорт – озона и солнца
аккредитованное посольство!

Соединение прозаических, публицистических конструкций с метафорой делает последнюю особенно выразительной.

Сто поколений не смели такого коснуться, –
преодоления несущих конструкций!
Вместо каменных истуканов
стынет стакан синевы – без стакана.

Звукопись соединяется с оксюмороном, рождая удивительные метафоры простора, свободы, бесконечности: *озон, солнце, стакан синевы — без стакана* и т.д.

Последняя строфа отсылает нас к Маяковскому, к стихотворению «Бруклинский мост». В этом проявляется особенность Вознесенского – скрытое цитирование предшественников и одновременно спор с ними:

Бруклин – дурак, твердокаменный черт!
Памятник эры – аэропорт!

Разгадка этих цитат требует от читателя и ценителя Вознесенского определенного рода поэтической искушенности. Это поэзия разума, интеллекта, но не чувства. Игра со смыслом, множественное эхо, отражение друг в друге, казалось бы, далеких не только по смыслу, но и по звучанию слов расширяют поэтическую образность Андрея Вознесенского.

Пафосность гасится иронией. Например, стихотворение «Разговор с эпитафией». К ряду великих поэтов, в который стремился стать Маяковский, присматривается и Возне-

сенский. Но в стихотворении больше видится озорная игра со словом, нежели серьезная заявка на место вечности:

И когда случай счастливый представится,
отобью телеграмму, обкусав заусенцы:
Владимир Владимирович: разрешите
представиться: Вознесенский!

Тут не только прямое сопоставление со стихотворением Маяковского «Юбилейное», но и скрытая аллюзия: ведь у Вознесенского, как и у Маяковского, двойное звучание имени — Андрей Андреевич.

Вознесенский сам признает роль преемственности, творческого осмысления опыта предшественников в своем творчестве: «Поэзия вся наполнена эхом. Ее акустические пространства не изолированы, они полны отзвуков еще звучащих или уже отзвучавших голосов. Но здесь нужно соблюсти меру, о которой говорил А. Блок: “Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть и пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший этот рубеж, становится рабским подражателем”».

У настоящих поэтов подражание и следы влияния всегда пересиливаются личным творчеством, которое имеет определяющее значение. А. Вознесенский чаще всего умеет соблюдать эту грань, поэтому его стихи, прошедшие испытание полувековым сроком, — примеры уникального успешного эксперимента по расширению звуковой метафоричности текста.

Литература:

Аннинский Л.А. Святое и лживое. — М., 2004.

Михайлов А.А. Андрей Вознесенский. Этюды. — М., 1970.

Новиков В.А. Диалог. — М., 1986.

Тимофеев Л.И. Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. — 1989. — № 2.

Харченко В.К. Теория метафоры. — М., 1990.

Шайтанов И.О. Дело вкуса. — М., 2007.

эстетика в свете прагматики и речевые технологии масс-медиа

А. К. Долинин

(Санкт-Петербург, СПбГУ)

СВОЙСТВА ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА И ПОРОЖДЕНИЕ ТЕКСТА ЖИЗНИ*

Очевидно, что вербальный текст (в дальнейшем ВТ) отражает в самом своем построении закономерности осмысления человеком мира и себя в мире. Из этого следует, что лингвистика текста и прочие дисциплины, изучающие ВТ, могут оказаться полезными дисциплинами, исследующими процессы и формы осознания человеком действительности и собственного поведения. Преимущество лингвистики текста перед этими дисциплинами заключается в том, что она работает с конкретным эмпирическим материалом – ове- щественными, закрепленными в слове продуктами мышления.

За последние два-три десятилетия в рамках лингвистики текста были сформулированы основные, инвариантные (по крайней мере, для текстов нового времени) свойства ВТ, важнейшими из которых мы считаем следующие:

1. наличие адресанта (автора) и адресата (читателя, слушателя), хотя бы воображаемого;
2. фиксированность и, следовательно, относительная неизменность;
3. законченность;
4. связность;
5. внутренняя непротиворечивость;
6. смысловая цельность (наличие общего смысла, вытекающего только из текста в целом и подчиняющего себе частные смыслы);
7. направленность на достижение некой осознаваемой или неосознаваемой цели (целей);
8. фрагментарность отображения предмета описания (отбор фрагментов и аспектов определяется фоновыми знаниями и установками автора ВТ, а также преследуемой целью).

Речь идет не столько о реальных свойствах реальных текстов, сколько о **презумпции** связности, цельности, непротиворечивости и т. д.

Не всякий ВТ в полной мере являет весь приведенный набор свойств: тот или иной конкретный текст может быть или представляться адресату более или менее связным, цельным и непротиворечивым. Но всякий ВТ, признаваемый «правильным», «хорошим», «образцовым», характеризуется всеми названными признаками.

1. Гипотеза, излагаемая в данной статье, заключается в том, что перечисленные атрибуты ВТ (кроме 2-го) можно экстраполировать на любую целостную идеальную модель мира, не получившую законченного словесного выражения, и, в частности, на осмысление человеком собственного поведения и существования в целом. Мы предполагаем, что такое осмысление совершается по законам построения ВТ, так сказать, стремится стать текстом и обрести присущие ему свойства. Вряд ли нужно доказывать, что мы склонны воспринимать жизнь как семиотический объект, подлежащий интерпретации, – и отсюда, видимо, берут начало поиски смысла жизни и смысла истории в рамках различных религиозных и философских систем. Но помимо этого каждый человек, в меру своей склонности к рефлексии, стремится построить

* Подготовка текста и публикация И.В. Шенько.

неписанный текст своей жизни – «Я – текст», т. е. осмыслить свою жизнь как текст (ср. Лотман 1988, с. 172). Сходную мысль высказал Ю.М. Лотман в известной статье «Декабрист в повседневной жизни». Он ввел понятие «поведенческого текста», какой определяется им как «законченная цепь осмысленных поступков, заключенная между намерением и результатом». И далее «...на уровне идеального осмысления человеком своего поведения они [поведенческие тексты] всегда образуют законченные и осмысленные сюжеты». В других работах он приписывает установку на «постоянство маски», на «верность себе» людям разных периодов – и романтикам, и нигилистам 60-х годов, и декадентам. Такое осмысление собственной жизни как текста совершается по образцу нарративного ВТ, который, как известно, не просто фиксирует хронологическую последовательность событий, но выстраивает их в причинно-следственную цепочку.

Аналогичным образом происходит осмысление жизни другого человека («Он – текст»), равно как и осмысление существования социума, этноса и в пределе – всего человечества («Мы – текст», «Они – текст»).

Говоря о «Я – тексте» (в дальнейшем ЯТ), мы не имеем в виду текущий «поток сознания», содержание сознания в настоящем. Спонтанный поток сознания – типичный «нетекст», поскольку из названных свойств ВТ ему, видимо, присуще только последнее. Поток сознания бесконечен, часто бессвязен, внутренне противоречив, лишен смысловой цельности, лишен определенной цели. ЯТ начинается там, где имеет место ретроспекция, воспоминания либо проспекция, планирование будущего.

Как явствует из сказанного, следует различать ретроспективный и проспективный ЯТ. Однако ретроспекция и проспекция тесно связаны между собой: мы стремимся построить единый, связный и непротиворечивый текст своего существования и потому постоянно подгоняем настоящее и будущее под прошлое и, может быть, еще чаще – прошлое под настоящее (подробнее об этом ниже).

Уподобление жизни индивидуума ВТ имеет многовековую историю, останавливаться на которой не позволяют рамки статьи. Достаточно упомянуть распространенную в разных культурах **мифологему судьбы**. Метафора, приравнивающая жизнь к тексту, достаточно широко распространена в литературе: «я с отвращением читаю жизнь мою...», «исполненная тревог, обманов, горя и зла книга» в финале «Анны Карениной»...

2. Стремление представить всю полноту своего существования как связный непротиворечивый текст неминуемо ведет к построению такого образа своего прошлого, в котором реальность подвергается субъективному и пристрастному толкованию. Свидетельство историка: «Мы видим, переживаем из прошлого лишь то, что нам почему-то сегодня необходимо, пропуская, минуя также происходившее, но для нас как бы несущественное. Как художник выбирает краски, создавая свое произведение, так и мы выбираем из своего личного и культурно-исторического опыта лишь те события и состояния, которые по каким-то причинам – внутреннего ли свойства, прихоти ли – нам необходимы. И пребываем в уверенности, что так было, творя на свой лад прошлое и переживая его сегодня» (Бельская 1991, с. 29). Свидетельство романиста (обращение к читателю в авторском отступлении): «Даже ваше собственное прошлое не представляется вам чем-то совершенно реальным – вы наряжаете его, стараетесь обелить или очернить, вы его редактируете, кое-как латаете... словом, превращаете в художественный вымысел и убираете на полку – это ваша книга, ваша романизированная автобиография. Мы все бежим от реальной реальности. Это главная отличительная черта *homo sapiens*» (Фаулз 1990, с. 109).

Описываемый феномен можно рассматривать как прямое воплощение признака 8 ВТ – фрагментарности и неразрывно связанной с ней выборочности отображения предмета описания. В связи с этим представляются, по меньшей мере, неточными два момента в приведенных высказываниях:

1. отбор одних событий и состояний из нашего личного и историко-культурного опыта и забвение других совершается не по каким-то неопределенным «причинам внутреннего свойства» и не по прихоти, как считает автор первого высказывания Г. Бельская, а в соответствии с нашими теперешними установками и задачами; из личной биографии выбирается то, что имеет знаковую ценность, работает на создаваемый сегодня «Я – образ», конструируемую субъектом собственную сущность;

2. именно поэтому человек не «убирает свое прошлое на полку», как это утверждает Дж. Фаулз, – его ретроспективный ЯТ подлежит постоянному пересмотру в соответствии с меняющимися задачами и установками.

Наиболее впечатляющая и точная модель подгонки прошлого под настоящее содержится в антиутопии Оруэлла «1984»: в тоталитарном государстве будущего целый институт занят переделкой истории – уничтожением и подменой документов в соответствии с требованиями текущей политики. Вообще о том, как меняется истолкование истории, как на поверхность извлекаются то те, то другие факты, как перестраиваются причинно-следственные цепочки, – об этом можно не говорить. Но модель Оруэлла вполне приложима и к построению ретроспективного ЯТ – в последнем история личности тоже подвергается переделке путем вытеснения из памяти фактов, явно не соответствующих сегодняшнему «Я – образу», и переосмысления других в соответствующем духе.

Естественно, однако, что ЯТ более или менее трезво мыслящего человека не может элиминировать все противоречия его реальной биографии. Какие-то прошлые эпизоды, поступки и состояния сознания, не согласующиеся с современной «автоконцепцией» субъекта, сохраняются в его ЯТ, получая при этом соответствующую модальность: «Я тогда думал, что...», «Я заблуждался», «Я был молод и глуп», «Меня бес попутал» и т. п. Очевидно, что эти оценки, приписываемые сегодня тем или иным фактам собственной биографии, всецело зависят от сегодняшних установок личности и меняются вместе с ними. «Наряду с полным вытеснением содержаний психической жизни в бессознательное существует двойное сознание одних и тех же вещей. Хаос и космос душевной жизни. Хаос – толчея несформулированных, неупорядоченных душевных движений. Из нее человек отбирает и строит свой космос – автоконцепцию, то, что он хочет или вынужден знать о себе и о мире. Остаток образует второй психический план. Резерв, из которого то одно, то другое поступает в светлое поле сознания... Нечто (например, нечто унижающее, постыдное) и существует, и не существует одновременно, в зависимости от установки – постоянной или моментальной» (ср. Гинзбург 1989, с. 159–160).

3. Как уже говорилось, стремление построить связный и непротиворечивый текст своей жизни приводит не только к подгонке прошлого под настоящее, но и к подчинению настоящего и будущего субъективно интерпретированному прошлому, порой вопреки актуальным внутренним импульсам. Иначе говоря, человек иногда делает нечто, чего ему в глубине души вовсе не хочется делать, только для того, чтобы сохранить целостность своего ЯТ, единство своего «Я – образа». Как свидетельствует современный критик, «близкий друг Есенина считал, что и на Дункан, и на Толстой тот женился «для биографии». Заботы о внешней биографии у того и другого (у Есенина и Маяковского) было действительно много» (Крышук 1989, с. 171). Сходное наблюдение, касающееся А.Ф. Кони, обнаруживается в дневнике К.И. Чуковского: «Он и вправду хороший человек, Анатолий Федо-

рович, – но уже лет сорок живет не для себя, а для такого будущего «Жития», которое будет елейно и скучно; сам он в натуре гораздо лучше этой будущей книжки, под диктовку которой он действует» (Чуковский 1990, с. 154).

Сознательное и систематическое следование определенной модели поведения (как правило, заимствованной из литературы) – жизнотворчество и жизнестроительство – неоднократно описывалось в работах по истории культуры. Классической работой такого рода является уже упомянутая статья Ю.М. Лотмана «Декабрист в повседневной жизни».

Очевидно, что поведение, продиктованное заботой о своем «имидже» и сопровождающееся большим или меньшим насилием над собственными непосредственными побуждениями, чаще всего имеет место тогда, когда перспективный ЯТ субъекта предусматривает выполнение каких-то обязательств перед значимыми другими или хотя бы известен последним. Человек говорит: «Если ты не вернешься ко мне, я застрелюсь» – и стреляется.

4. Из всего сказанного по этому поводу напрашивается вывод: установка на построение связного и непротиворечивого ЯТ как форма реализации «Я – образа» занимает важное место в иерархии мотивов поведения и в каких-то случаях может оказаться решающей. Здесь можно сослаться на И.С. Кона, который выделяет такой специфический мотив, как чувство «постоянства Я», побуждающее индивида поддерживать и охранять устойчивость однажды сложившейся «схемы самости», даже если она не вполне удовлетворительна» (ср. Кон 1984, с. 234).

В разные эпохи в разных культурах и в разных социальных группах обнаруживается противоположная, «антитекстовая» тенденция в поведении и в осмыслении собственного прошлого, проявляющаяся либо неосознанно, либо в форме сознательной оппозиции установке на построение связного текста своего существования, каковая воспринимается как традиционная норма.

Только змеи сбрасывают кожу,
Чтоб душа старела и росла,
Мы, увы, со змеями не схожи:
Мы меняем души, не тела
(Н. Гумилев).

В этом случае собственная непоследовательность и противоречивость возводятся в принцип, сами становятся «правилом» построения «Я – текста» и «Я – образа». Отталкиваясь от нормы, человек конструирует «анти-норму»; но всякая последовательно проводимая анти-норма – тоже норма.

5. Однако, как об этом свидетельствуют исследования американских социологов, помимо таких интеллигентских игр в противоречивость, в последние десятилетия обнаруживается массовая тенденция к «протеизму», к «диффузной или беспорядочной идентичности», ориентация личности на абсолютно свободное проявление спонтанного, стихийного чувства, следование сиюминутным импульсам без оглядки на левый или правый контекст (там же, с. 144–148). Аналогичная тенденция, по-видимому, характеризует и современную российскую молодежь. Теоретическое обоснование – деконструкция, децентрализация, «смерть автора» и прочие идеи постмодернистской критики и философии.

В целом же, однако, учитывая названную тенденцию, можно, видимо, утверждать: тексты своего существования строят все психически здоровые люди; разница между субъектами заключается в объеме текстов и мере их целостности и связности: на одном полюсе –

последовательность коротких, частных ЯТ, не стремящихся к единству и соответствующих отдельным фрагментам поведения в рамках тех или иных социальных ролей и групп, а на другом – установка на построение единого и всеобъемлющего ЯТ, интегрирующего поведение и самоощущение субъекта во всех социально-психологических контекстах и всех существенных проявлениях его личности.

6. Каковы глубинные причины возникновения установки на построение ЯТ? На этот вопрос можно дать несколько гипотетических ответов, не противоречащих, впрочем, друг другу. Можно сказать, например, что «текстостроительство» – это «поиск утраченного времени» по Прусту, что, однако, не объясняет выборочность, связность и непротиворечивость ЯТ. Другой возможный ответ: построение текста своего существования – средство осмысления прошлого опыта и регулирования собственного поведения в настоящем и будущем (там же, с. 252). Но такое объяснение плохо согласуется с абберациями, присущими этому процессу.

Наиболее содержательным представляется следующее объяснение описанной тенденции. ЯТ – форма самоутверждения личности, психологический субстрат «Я – образа».

Стремление построить связный текст своего существования вызывается потребностью индивидуума утвердить себя как реальную и более или менее стабильную величину в социально-психологическом пространстве. Используя фразеологию французского экзистенциализма, можно сказать: погруженные в существование, наделенные лишь существованием, мы стремимся обрести сущность в глазах других и в своих собственных глазах. Но сущность трудно приписать себе в атрибутивной форме (как это пытаются делать в психологических экспериментах); она непосредственно реализуется в поведении; постоянство личности – в связности и непротиворечивости текста ее поведения. «...Личность – не система, а история, которая всегда многозначна и не завершена и смысл которой осознается в ретроспекции» (Кон 1986, с. 42).

В этом отношении «Я – образ» подобен образу персонажа литературного произведения, который не получает эксплицитной характеристики и реализуется лишь в своих поступках.

7. Социум же заинтересован в относительном постоянстве каждого члена; «самость» общественно полезна, ибо другие ждут от меня предсказуемого поведения. Отсюда традиционно положительная оценка неизменности, постоянства, последовательности и отрицательная оценка изменчивости, непоследовательности, противоречивости. Постоянство – атрибут Бога, а изменчивость – Дьявола. Очень важный момент: постоянство личности, наличие предыстории, принимаемой ею как своей, – предпосылка ответственности человека за свои поступки. И наоборот: отказ от построения связного ЯТ, возможность «сдать в архив» свой прежний облик порождает безответственность (см. Золотоносов 1993, с. 4).

Таким образом, установка на построение непротиворечивого ЯТ (вопреки реальным противоречиям) вызывается постоянной оглядкой на Другого – на реальных или потенциальных партнеров по деятельности и общению либо на обобщенного Другого, т. е., в иных терминах, на Бога.

«Я – текст» – это своего рода суперроль, а каждая исполняемая роль – эпизод или абзац текста существования. В идеале эти эпизоды не должны противоречить друг другу и тексту как целому.

Но, строя свой текст и свой образ для других, мы тем самым строим его для себя. «А слова, высказанные нами вслух и с которыми люди связали нас, – уже как объективный факт обратно входят в наши убеждения, укрепляя их» (А. Солженицын). Иначе

говоря, адресатом ЯТ является как идеальный Другой (реальным другим дан лишь текст моего поведения), так и сам субъект.

Последний вопрос: почему построение ЯТ (как и текста истории) неминуемо сопровождается искажением прошлого и достаточно часто – насилием над собой и другими в настоящем? Надо полагать, что эти абберрации суть прямое следствие установки на непротиворечивость и целостность, в которой проявляется стремление личности обрести сущность. Законченный и непротиворечивый ВТ базируется на двойной условности.

1. Предмет описания искусственно остановлен в своем развитии. Это очевидно в случае описания событийного ряда: для того, чтобы создать законченный текст, необходимо ограничить описываемый промежуток времени, в частности, остановить описываемую последовательность событий в какой-то произвольно выбранной точке.
2. Движение познающего сознания тоже якобы остановлено – текст отражает сугубо условный синхронный его срез, мысленный образ предмета описания, действительный лишь на какой-то данный момент. «Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу, — писал в свое время Мишель Монтень. — Я могу вскоре перемениться, и не только произвольно, но и намеренно» (Монтень 1981, с. 19).
3. Отсюда парадоксальное следствие: теоретически рассуждая, протяженный ВТ вообще не может быть завершен, ибо в ходе построения текста изменяется как предмет описания, так и образ предмета в сознании автора (и его сознание в целом). В этом смысле очень характерно признание М.К. Мамардишвили: «У меня сложные отношения со своими текстами. Я с большим трудом и неохотой отдаю рукопись. А если она снова попадает ко мне, я снова начинаю ее переделывать, и так без конца» (Мамардишвили 1992, с. 35). С этим сталкивается на практике любой автор диссертации или монографии: когда доходишь до конца, выясняется, что надо переделать начало, и т. д. В конце концов противоречие удается преодолеть благодаря тому, что автор текста находится вне описываемого хронотопа, а последний четко ограничен.

Но если осмысляемый хронотоп – собственная жизнь, а жизнь продолжается, противоречие становится непреодолимым. В XXII главе «Дон Кихота» герой спрашивает некоего Хинеса де Пассамонте, закончена ли книга, которую он пишет. И тот отвечает: «Как же она может быть окончена, если не окончена моя жизнь?». В каждый данный момент субъект, конечно, понимает, что его ЯТ не завершен, что изменится и общая ситуация, и он сам, и, следовательно, его видение прошлого и планы на будущее. Но самого себя будущего он, естественно, представить себе не может и проецирует в будущее себя сегодняшнего, носителя сегодняшнего сознания, субъекта того ЯТ, который сформировался на данный момент. Тем самым он, по существу, совершает подлог – выдает промежуточный результат незаконченного опыта за окончательный и, чтобы свести концы с концами, подтасовывает данные (как правило, не сознавая этого). Очевидно, что сам он и становится жертвой обмана. Истинный же ЯТ субъекту построить не дано – разве что на том свете, выйдя за пределы системы своего «Я», которую он хочет познать. Но такой текст будет уже не «Я — текстом», а «Он — текстом».

Вернемся в заключение к собственно психолингвистической проблематике. Мы привыкли считать, что всякий речевой акт есть действие, направленное на достижение некоей практической, внеречевой или надречевой цели, призванное определенным образом

изменять состояние или поведение партнера. Но есть еще одна цель, или, точнее, еще один мотив, лежащий в основе нашего речевого (и не только речевого) поведения, — **самоподача**, осознанная или неосознанная потребность реализовать себя, навязать партнеру (и тем самым подтвердить для себя самого) свой «Я — образ», для чего данное продуцируемое субъектом речевое сообщение должно естественно вписываться в текст его жизни – в тот из его «Я — текстов», который актуален для него в данный момент. Эта забота определяет и конкретную цель высказывания, и его предметно-логическое содержание, и стилистическое оформление, как глубинную, так и поверхностную его структуру.

Литература

- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя. – М., 1988.
 Бельская Г. Научные чтения памяти Н.Я. Эйдельмана // Знание – сила. – 1991. – № 6.
 Фаулз, Дж. Подруга французского лейтенанта. – М., Правда, 1990.
 Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. – Л., 1989.
 Крышук Н. Маяковский начинается с себя // Нева. – 1989. – № 4.
 Чуковский К. Дневник // Новый мир. – 1990. – № 8.
 Кон 1984 – Кон И.С. В поисках себя. Личность и ее самопознание. – М., 1984.
 Кон 1986 – Кон И.С. Многоликое одиночество // Знание – сила. – 1986. – № 12.
 Золотоносов М. «Нельзя дышать, и твердь кишит червями» // Невское время. – 1993. – 15 января.
 Монтень, М. Опыты. В 3 кн.: Кн. 2. – М., 1981.
 Мамардишвили М. К. Как я понимаю философию. – 2-е изд. – М., 1992.

ПОСЛЕСЛОВИЕ О КОНСТАНТИНЕ АРКАДЬЕВИЧЕ ДОЛИНИНЕ



Перед нами – последняя завершенная работа удивительного филолога Константина Аркадьевича Долинина (16.10.1928–07.06.2009), автора одной из наиболее ярких и стройных современных концепций стилистики («Стилистика французского языка», 1978, 1987) и лингво-семиотической модели интерпретации прозаического художественного текста (докт. дис. 1989 г.; «Интерпретация текста», 1985, 2005, 2008,), профессора кафедры общего языкознания СПбГУ.

К.А. Долинин родился в Ленинграде в семье профессора-филолога Аркадия Семёновича Долинина и детского врача Веры Ивановны Щепкиной, четвертым, последним ребенком в семье. Пережил подростком первую страшную зиму блокады, по возвращении из эвакуации с отличием окончил школу и поступил в университет. Среди его учителей были Е.А. Реферовская, Б.Г. Реизов, А.А. Смирнов, М.Л. Тронская, а позже,

в годы учебы в аспирантуре при кафедре романской филологии ЛГПИ им. Герцена, огромное влияние на его научное и жизненное мировоззрение оказал Е.Г. Эткинд, под руководством которого была подготовлена и в 1961 г. защищена кандидатская диссертация «Функциональные стили французского языка в творчестве Анатolia Франса».

С 1952 по 1954, с 1957 по 1959 и с 1960 по 1980 годы К.А. Долинин работал в ЛГПИ им. Герцена на кафедре французского языка и на кафедре романской филологии. В 1975 г., когда в ЛГПИ им. Герцена был лишен всех степеней и званий и уволен с работы его учитель Е.Г. Эткинд, К.А. Долинин был единственным на кафедре, кто не принял участия в травле, за что был в том же году уволен по надуманному сокращению штатов, однако, не проявив кротости, был вскоре восстановлен по суду; в 1980 г. автор «Стилистики французского языка» все же не был переизбран по конкурсу как «не соответствующий занимаемой должности» и смог получить работу только в Ленинградском сельскохозяйственном институте в Пушкине (благодаря смелости его коллеги по университету проф. Я.Н. Любарскому). В 1985 г. «Интерпретация текста» увидела свет, а докторская диссертация «Лингво-семиотические основы интерпретации прозаического художественного текста» была защищена в 1989 г. в Институте языкознания РАН в Москве.

С 1989 по 1994 г. К.А. Долинин заведовал кафедрой иностранных языков ЛСХИ, а в течение последних 14 лет (с 1994 по 2008 г.) был профессором кафедры общего языкознания СПбГУ.

В сферу научных интересов К.А. Долинина, помимо нарратологии и стилистики, входили также теория речевых жанров и, шире, анализ дискурса. Не причисляя себя ни к какой определенной научной школе, К.А. Долинин считал себя последователем Ш. Балли, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, а также французских нарратологов – Р. Барта, Ц. Тодорова, Ж. Женетта.

Константин Аркадьевич был трижды женат, имел троих детей и пять внуков. Свободное от трудов время его жизни наполняли чтение, в разные периоды жизни – байдарка, лыжи, яхтенный спорт, путешествия по своей стране и Европе. Свободный духом человек, он жил осмысленно и полно, любя жизнь, науку, людей, друзей, сознавая свою ответственность за построение цельного по сути «текста жизни».

Очные ученики навсегда запомнят К.А. Долинина как блестящего лектора и преподавателя французского языка, непрестанно творчески перерабатывавшего свои лекционные курсы и преподававшего французский язык по собственным разработкам и материалам. Под его руководством подготовлено 7 диссертаций, в числе его публикаций 4 монографии, а также переводы книги Ш. Балли «Французская стилистика», двух романов, пьесы и ряда рассказов французских писателей.

Ученики, для которых «Стилистика французского языка» и «Интерпретация текста» стали школой филологического мышления, запомнят увлекательные встречи с мыслью и образом автора, и теперь, когда автор вышел за пределы «системы своего Я» и текст его жизни завершен, эти встречи возможны, и для многих они впереди.

Редакционная коллегия
(по материалам К.А. Долинина и И.В. Шенько)

В. И. Карасик

(Волгоград, ВГПУ)

ПРАГМАТИЧЕСКАЯ РУБРИКАЦИЯ ОБЩЕНИЯ

Общение представляет собой постоянно развивающийся процесс. В данной работе рассматривается одна из относительно новых характеристик общения – появление прагматических рубрик – жанровых обозначений, которые говорящий эксплицитно обозначает адресату для программирования ожидаемой реакции. Например, после отдачи приказа командир говорит подчиненным: *Это – приказ*, после шутки говорящий комментирует: *Шутка*, ворвавшись в банк, грабитель кричит: *Вооруженное ограбление!*. Такая рубрикация представляет собой своеобразный метатекст, суть которого состоит в контроле поведения адресата: предполагается, что получатель речи знает, как следует себя вести в рамках определенных жанров, или – в более широком смысле – типовых социальных действий. В журналистике рубрика понимается как «разновидность заголовка, наименование тематических разделов и направлений газеты, иногда указатель жанра материала. В номинациях рубрик содержатся типологическая специфика изданий, код стиля и отбора сообщений, стилистическая доминанта и идейная позиция газеты» (Лысакова 2005, с. 34).

Речь идет о наименовании жанров. Обычно такое наименование присутствует в сложных, вторичных жанрах (по М.М. Бахтину). Такая канонизация жанра задана в религиозном, юридическом, политическом, деловом, дипломатическом, научном и академическом типах дискурса («Евангелие», «Кодекс законов», «Декларация независимости», «Протокол заседания кафедры», «Автореферат диссертации», «Методическая разработка» и т. д.). В художественной литературе Средневековья жанровое обозначение произведения часто входило в его название, а в последующие эпохи такое обозначение стало факультативным либо превратилось в указание на интертекстуальные связи соответствующего произведения («Песнь о вещем Олеге», «Баллада о Робин Гуде», «Сага о Форсайтах») по причине широкой вариативности и размытия литературных жанров.

Наименование жанра как предварительная или сопутствующая информация о тексте коррелирует с заголовком художественного и массово-информационного текстов (Белова 2009; Манькова 2000; Шкайдерова 2007) и авторскими ремарками в драматургии (Габдуллина 2009) в том плане, что представляет собой метатекст по отношению к основному тексту. В письменном тексте рубрика выступает как необходимый ориентир для читателя. Заслуживает внимания тот факт, что подобные рубрики распространены и в устном повседневном общении. Представляется, что появление таких рубрик свидетельствует о некоторых изменениях в установках коммуникантов и в этом плане представляет интерес для антропологической лингвистики. Такие изменения закономерно привлекают к себе внимание исследователей (Черняк 2005; Бурвикова, Костомаров 2009; Карасик 2009).

Прагматическая рубрикация в обиходном дискурсе получила распространение в связи с возрастанием игрового компонента в массовой коммуникации, хотя, разумеется, элементы прагматической рубрикации имели место в общении и раньше. Прагматические рубрики представляются избыточными в обиходном общении. Для того чтобы понять их специфику, обратимся к рассмотрению их функций в других типах дискурса.

В официальном дискурсе прагматическая рубрика выполняет организующую функцию, настраивая адресата на формат сообщения. Например, секретарь деканата заходит в лекционную аудиторию во время лекции и говорит, обращаясь к аудитории:

Объявление! Завтра вместо плановых занятий будет проводиться министерская контрольная работа.

Эта рубрика факультативна, ее вербализация может быть проинтерпретирована следующим образом: «То, что я вам сейчас скажу, важно. Это официальная информация». Способом институционального давления в данном случае является озвучивание принципиально письменного стиля общения (Слово *Объявление* обычно пишется в текстах такого жанра).

Назначение рубрик в научном дискурсе – логическое разбиение крупного текстового массива на смысловые блоки, каждый из которых содержит развернутое изложение некоторой целостной идеи. Такие рубрики соотносятся с планом целого текста и способствуют системному осмыслению излагаемой теории. Аналогичным образом используются рубрики в академическом дискурсе: *Тема – «Лексическое значение слова». Разделы: «Значение как информационная связь между двумя фактами. Значение и смысл. Языковой знак и его стороны: семантика, синтактика, прагматика. Обозначаемое и обозначающее (денотат и знаковая форма). Семантический треугольник (звуковая форма – денотат – сигнификат). Коннотация. Типы коннотаций. Лексическое и грамматическое значение слова. Служебные и полнозначные слова. Нарисательные и собственные имена. Идентифицирующие и предикатные слова».* В устном научном и академическом дискурсе функциональными эквивалентами подобных рубрик являются связочные интродуктивные и заключительные высказывания: *Для того чтобы определить то-то, необходимо рассмотреть то-то. Переходим к рассмотрению того-то. Таким образом, рассмотрев то-то, мы устанавливаем следующее.*

В массово-информационном дискурсе функции рубрик являются иными. Прежде всего, они используются либо интродуктивно, либо суммативно. Назначение таких рубрик – привлечь внимание аудитории и дать сжатую информацию о сообщаемом. Например: *«Сенсационное открытие археологов».* Известно, что в современном массово-информационном дискурсе воздействие на адресата осуществляется как через информирование, так и через развлечение. Не случайно в английском языке возник термин *infotainment* (*information + entertainment*). Развлекательный, игровой компонент информирования стремительно разрастается в разных видах дискурса. В англоязычном обществе этот процесс проходит, по-видимому, более интенсивно, поэтому и в научных заголовках можно встретить такие словосочетания, как *The (w)hole of Pragmatics* (игра слов – омофоническое совпадение слов *whole – hole*, «*Вся прагматика*» – «*Дыра прагматики*»).

В эстрадно-развлекательном дискурсе (комедийном) сложились определенные традиции использования рубрик. Прежде всего, это пародирование других видов дискурса. Таковы, например, знаменитые «Законы Мерфи» Артура Блоха и их аналоги, имитирующие научно-технический стиль общения: *Правило Уоррена. В эксперты надо взять того, кто считает, что работа займет очень много времени и обойдется очень дорого.* На самом деле эксперт должен помочь выявить наиболее экономный способ решения задачи, но поскольку руководитель подразделения прежде всего озабочен тем, чтобы получить для своего учреждения и для себя лично как можно больше денег

от финансирующего органа, эксперт сориентирован на выполнение заведомо антисоциальной задачи. У законопослушных американцев такие шутки вызывают улыбку.

Интересен пример пародирования официальной речи времен застоя в Советском Союзе:

Речь

Дорогие товарищи, друзья! Дамы и господа! Леди и джентльмены! Рабочие и колхозники! Синьоры, синьориты и синьорины! Юноши и девушки! Труженики полей! Солдаты, матросы и старшины! Ефрейторы! Форейторы и швейцары! Швейцарцы и швейцарки! Куряне, псковичи и архангелогородцы! Архиепископы и папы! Матери и сестры! Братья во Христе – родные и двоюродные! Безбожники, атеисты и богохульники! Политические деятели! Поэтические деятели! Князья, графья и графоманы! Писатели и кинороботники! Спортсмены мира! Пенсионеры и школьники! Граждане мои хорошие!

Мне нечего вам сказать!

(В. Витальев).

Подобные длинные перечисления адресатов имели место в официальных речах и призывах. Юмористический эффект данного текста состоит в резком разрыве между обращением и основным текстом. Кроме того, в самом обращении странным образом сочетаются несопоставимые категории слушателей. Возникает ощущение абсурда, именно таким и было доминирующее чувство граждан нашей страны в то время при восприятии официальной информации.

В «Литературной Газете» в юмористическом разделе «12 стульев» существовала рубрика «Стенгазета клуба». Под этой рубрикой публиковались сообщения, имитирующие информацию, которая обычно сообщалась читателям малотиражных газет. Например: *Новинка. Новую продукцию «Спички для детей» освоила Новоскопинская спичечная фабрика. Их не могут зажечь даже взрослые.*

Сообщения о производственных достижениях были наиболее частотными для советских газет 60–70 годов. Иллюзия достоверности поддерживается именем собственным спичечной фабрики. Юмористический эффект возникает в результате столкновения двух содержательных планов: освоена новая продукция, безопасные спички для детей, и эти спички вообще невозможно зажечь. Известно, что детям нельзя давать спички, и поэтому выпуск спичек для детей представляет собой нарушение важной установки в привычном мире. Эта продукция, однако, не причинит никому вреда, поскольку лишена своего главного функционального свойства. Перед нами логический абсурд, похожий на определение *Нож без рукоятки, у которого нет лезвия*. Рубрика «Новинка» в приведенном примере представляет собой карнавальное переворачивание информирования о новостях.

Мы видим, что в разных типах дискурса рубрикация используется для поддержания тональности общения в нужном формате, для структурирования сообщаемой информации, для привлечения внимания адресата и для игрового переворачивания действительности.

В обиходном дискурсе также используются рубрики (или их функциональные эквиваленты) в качестве ориентиров для адресата. Например, говорящий заранее предупреждает слушателя: *Слышал новый анекдот?* и затем рассказывает анекдот, или говорит: *Есть такая притча* и затем излагает содержание притчи, или замечает: *Знаешь пословицу?* и произносит соответствующее речение.

Подобные рубрики сигнализируют о включении в текст смысловых образований, отходящих от темы предыдущего общения либо уточняющих ее.

Существуют прагматические индикаторы для ориентации эмоциональной установки в тех ситуациях, когда существует возможность неоднозначной интерпретации общения. Так, например, говорящий может эмфатически заявить: *Я говорю серьезно*.

Активное внедрение в современное общение новых (развлекательных по своей сути) знаков, ориентирующих внимание адресата, – смайликов – привело к некоторой переориентации обиходного общения в целом. Говорящий молчаливо исходит из предположения, что адресат его не поймет или сделает вид, что не понял. Используя смайлики, участники общения показывают свою принадлежность молодежному сообществу, точнее сказать – атмосфере неформального общения. Со временем эта парольная функция неизбежно нейтрализуется, поскольку сейчас представители всех поколений используют эти дополнительные индикаторы в СМС и интернет-общении.

Назначение прагматических рубрик – упреждение иной реакции адресата. Так, говоря: *Это приказ*, руководитель предполагает, что у адресата есть основания для восприятия информации в качестве необязательной для исполнения.

Адресат в подобной ситуации прагматической неопределенности может спросить: *Это официальное сообщение?* или *Это угроза?*. Следует отметить, что у адресата есть больше оснований для выяснения жанровых характеристик того сообщения, которое является неопределенным для получателя речи. Используются не только сложившиеся в коммуникативной практике индикаторы жанров литературной и разговорной речи, но и соответствующие индикаторы сниженно-просторечного общения: *Это наезд?* (Наезд – агрессивное силовое принуждение адресата к совершению поступков, выгодных для говорящего).

По своей функции прагматические рубрики могут различаться в инициальных и реактивных репликах диалога. Рубрика в инициальной части общения преследует цель помочь адресату сразу же настроиться на нужную тональность общения:

- Зкрытая информация. Алексея Григорьевича срочно вызвали в Москву на ковёр.
- Этого следовало ожидать.

Узнав о том, что шефу приказано явиться в министерство для неприятного разговора, говорящий (его подчиненный) сообщает своему коллеге об этом и уточняет жанр своего сообщения. Такая аранжировка сообщения свидетельствует о серьезности информации и о статусе говорящего, который сумел эту информацию раздобыть. Если бы такой статус не подчеркивался, то можно было бы сказать: *Между нами / Не для передачи / Не для протокола*. Впрочем, подобного рода секреты достаточно часто специально подают в такой упаковке для того, чтобы они как можно быстрее стали достоянием широких масс. В политическом дискурсе есть специальное обозначение – «утечка информации». Адресат в своей ответной реплике показывает, что такая новость для него была предсказуемой и тем самым демонстрирует свой социальный статус эксперта.

Рубрика в реактивной реплике обобщенно характеризует содержание инициального высказывания:

- Вы сделали дубликаты ключей от моего кабинета и сейфа, у меня пропали важные документы, что я должен думать?
- Это клевета! Я не делала никаких дубликатов!

В разговоре начальника с секретаршей адресат категорически не согласен с утверждением, и перед тем, как заявить о факте, квалифицирует жанр предшествующего сообщения.

Говорящий может использовать ту или иную рубрику, принятую в институциональном дискурсе: *Это официальное предложение*.

Прагматические рубрики могут выражать не только утверждение, но и отрицание: *Это не шутка. Это не комплимент. Это не жалоба*. Отрицание в таких рубриках актуализирует двойное осмысление той информации, которая предшествует соответствующей рубрике. Например, говоря: *«Это не жалоба»*, отправитель речи имеет в виду следующую аргументативную линию объяснения своего поведения: *Я понимаю, что мое высказывание похоже на жалобу и поэтому хочу подчеркнуть, что это – не жалоба, а констатация фактов*.

В тех случаях, когда интенция отправителя речи и возможная реакция адресата не предполагают наличия вариативных моделей восприятия информации, жанровое обозначение высказывания выглядит как избыточное и поэтому абсурдное: *Я люблю Вас. *Признание в любви*. Подобные высказывания представляют собой разновидность иллюкативного самоубийства, они перечеркивают смысл ранее сказанного текста.

Рубрикой часто пользуются для ведения общения в ироничном или юмористическом ключе. Например, *Бестактный вопрос: почему Вы не хотите пригласить меня в гости?*. Определяя таким образом тональность общения, говорящий призывает адресата не воспринимать произносимое чересчур серьезно, но и не считать вопрос этикетным заполнением паузы. Кстати, обратим внимание на дифференциацию вопросов: «наивный вопрос», «серьезный вопрос», «ехидный вопрос», «абстрактный вопрос» и т. д. Подобная рубрикация нацелена на то, чтобы адресат осмыслил контраст между такой рубрикой и последующим текстом: *Абстрактный вопрос: у кого-нибудь штопор есть?*.

Интересны случаи самоиронии, которая выражается посредством прагматических рубрик. Например, двое полицейских в современном американском фильме попадают в засаду, старший из них хватается за пистолет, обнаруживает, что оружие не заряжено, и говорит своему напарнику: *Полезный совет: всегда проверяйте оружие перед выходом на боевое дежурство*. Ирония ситуации состоит в том, что этот полезный совет в реальной жизни вряд ли пригодился бы начинающему полицейскому. В контексте художественного фильма зритель правомерно предполагает, что главные герои не могут пропасть в середине сюжета, и поэтому расценивает приведенную фразу как попытку персонажа поддержать своего товарища.

Прагматические рубрики в общении могут носить интертекстуальный (точнее – интердискурсивный) характер: *Чистосердечное признание: я забыл дома мобильный телефон*. Чистосердечное признание представляет собой определенный тип официального действия в рамках юридического дискурса, когда лицо, совершившее правонарушение, полностью признает свою вину и добровольно рассказывает о своем поступке сотрудникам правоохранительного учреждения. Предполагается, что чистосердечное признание произносит человек, совершивший преступление или серьезный проступок. Забыть дома мобильный телефон в обычной рутинной жизни может любой человек, поэтому подобная фраза производит комический эффект обманутого ожидания.

Резюмирую.

Рубрикация представляет собой один из приемов общения. Такая рубрикация выполняет функции форматирования, структурирования, эмфатизации и карнализации сообщения. Структурирование является способом семантического прео-

бразования текста, позволяет представить текст в виде сетки иерархически упорядоченных идей или фактов. Форматирование, эмфатизация и карнавализация нацелены на экспрессивное выделение информации, значимой для отправителя речи, и поэтому могут рассматриваться как способы прагматического преобразования текста. В наше время весьма распространено карнавальное форматирование общения – игровое интердискурсивное переосмысление определенных жанровых рубрик, это объясняется возрастанием удельного веса игровой коммуникации в массово-информационном и обиходном общении.

Литература

- Белова Ю.А.** Стратегии интерпретации смысла газетных заголовков британских медиа-текстов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2009.
- Бурвикова Н.Д.,** Костомаров В.Г. Кто виноват и что делать? // Русский язык как иностранный: Теория. Исследования. Практика. Вып. X. – СПб., 2009. – С.20–23.
- Габдуллина А.Р.** Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке (на примере американской драматургии первой половины XX века): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2009.
- Карасик В.И.** Девербализация // Русский язык как иностранный: Теория. Исследования. Практика. Вып. X. – СПб., 2009. – С.109–117.
- Лысакова И.П.** Язык газеты и типология прессы. Социолнгвистическое исследование. – СПб., 2005.
- Манькова Л.А.** Лингвистическая типология газетных заголовков, 90-е годы XX века : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Симферополь, 2000.
- Шкайдерова Т.В.** Советская идеологическая языковая картина мира: субъекты, время, пространство (на материале заголовков газеты «Правда» 30–40-х гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2007.
- Черняк В.Д.** Массовая литература и речевой портрет современника // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 9 (по материалам Междунар. научн. конф.) / Отв. ред. М.П. Которова; Перм. ун-т – Пермь, 2005. – С. 294–299.

Ю. К. Пирогова

(Москва, ГУ-ВШЭ)

ПРИНЦИП СЕРИЙНОСТИ В РЕКЛАМЕ, МАСС-МЕДИА И ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Одним из существенных отличий рекламы от многих других форм коммуникации является то, что в рекламном дискурсе отдельные сообщения организованы в более крупные коммуникативные единства, поскольку они являются составной частью рекламной кампании. Координация массовых коммуникаций, исходящих от конкретной торговой марки и нацеленных на различных адресатов, – одна из сложнейших задач современного коммуникационного менеджмента. Предполагается, что именно координированные усилия должны приводить к так называемому эффекту синергии, суть которого состоит в том, что воздействие комплекса различных, но хорошо скоординированных коммуникаций как целого представляет собой нечто большее, чем сумму воздействий отдельных составляющих этого комплекса. Сохраняя единое позиционирование и идентичность бренда, поддерживая и развивая его имидж в рамках каждого целевого сегмента, инструменты коммуникации способны взаимно усиливать друг друга. Этому вопросу посвящено немало исследований зарубежных и российских авторов (Шульц, Барнс 2003; Аакер, Йохимштайлер 2003; Шульц, Танненбаум, Лаутерборн 2004; Jenkinson 2006; Lee, Park 2007; Roman, Maas 1992; Larson 1992; Арланцев, Попов 2001; Пирогова 2004 и др.), однако четкий алгоритм действий, приводящий к достижению нужного синергетического эффекта, или хотя бы возможные методики решения проблемы пока не найдены.

Систематизировать основные этапы воздействия составляющих рекламной коммуникации можно на основе уровневой модели коммуникативного воздействия. В **синхронии** эффект синергического воздействия можно исследовать на следующих четырех уровнях:

- на первом уровне эффект синергии обеспечивается за счет взаимодействия вербальных и невербальных составляющих одного сообщения (а также составляющих, воздействующих на разные сенсорные каналы восприятия человека);
- на втором уровне эффект синергии обеспечивается при взаимодействии различных рекламных сообщений, включенных в кампанию по продвижению данного бренда;
- на третьем уровне эффект синергии возникает, когда на единой основе в продвижении задействуются ресурсы всех коммуникационных элементов маркетинга (к примеру: реклама, PR-сообщения, стимулирующие акции и события, рекламные материалы для точек продаж и т. п.);
- на четвертом уровне эффект синергии обеспечивают решения интегрированного маркетинга, иными словами согласованное воздействие на адресатов маркетинговых коммуникаций и тех элементов, которые традиционно не принято относить к коммуникационным (свойства товара, его цена, места продаж), хотя они, безусловно, также способны выступать важными для потребителей носителями информации.

В **диахронии** синергический эффект может проявляться при взаимодействии сообщений о торговой марке, относящихся к кампаниям, проведенным в разное время, но сохраняющим особый язык коммуникаций торговой марки и последовательно развивающим ее имидж.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы выявить типы и разновидности макроструктурных связей, поддерживающих цельность комплексной рекламной коммуникации, которая состоит не из одного, а из множества сообщений (серии сообщений). Однако прежде чем перейти к рассмотрению типологии рекламных серий, рассмотрим базовое понятие данной статьи.

Понятие серийного текста.

Серийная коммуникация в различных дискурсах

Понятия «серийное сообщение» и «серийная реклама», базовые для данной статьи, опираются на термин «серийный текст», который вводится и разъясняется в ряде работ по дизайну. Серийный текст – это совокупность нескольких текстов, которые предназначены для решения одной практической задачи, близки по содержанию и обладают значительным формальным сходством. Подобное толкование данного понятия приводится, в частности, в книге (Черневич 1975). Автор отмечает важность того, чтобы каждый текст, входящий в серию, создавался и воспринимался именно как элемент серии. В сфере дизайна серии могут составлять такие продукты, как плакаты, упаковки, рекламные объявления, открытки, элементы фирменного стиля. Распространение принципа серийности во многом связано с развитием методов комплексного проектирования и программирования восприятия, характерного в настоящее время для дизайна в целом.

Разумеется, этот термин может использоваться за пределами сферы графического дизайна. Понятие серийных сообщений (и, соответственно, серийного текста) легко применимо к дискурсу масс-медиа. Очевидно существование в данном дискурсе авторских серий (серии публикаций или передач одного автора, объединенные единством формата, жанра), а также тематических серий (тематические циклы передач, репортажей, статей). Различные выпуски одного СМИ, организованные по устойчивому набору тематических рубрик, единая редакционная сетка в печатных СМИ, единое программирование в вещательных СМИ также формируют серии.

Индустрия неперiodических печатных изданий использует особый тип серийности – издательские серии, они получают единое графическое оформление. Издательские серии могут включать разнообразную текстовую продукцию: серийные авторские повествования, а также тексты разных авторов, не имеющие сюжетной общности, но объединяемые по жанровым, идеологическим и форматным параметрам. Особенности серий этого типа анализируются, в частности, в работе Е.В. Козлова (Козлов 2003). В качестве объединяющего стержневого элемента в издательских сериях может выступать имя автора, имя известного героя или даже жанровая или форматная разновидность произведений (блеф-серия, жизнь замечательных людей и т. д.). Встречаются и смешанные варианты издательских серий, построенных на единстве автора (по крайней мере того, чье имя представлено на обложке, вне зависимости от реального авторства) и особой жанровой разновидностью произведений (к примеру, ироничный детектив). Е.В. Козлов отмечает, что отличительной чертой издательских серий является открытая ориентация на интенции издателя, что нередко приводит к нивелированию позиций автора.

Серийность широко представлена в современном литературном и паралитературном дискурсах. Многие из этих серий изначально не планируются как серии, автор более свободен развивать свое произведение в том или ином направлении или не создавать серию вовсе (разумеется, если над автором не довлеет заказ, исходящий от издателя/ продюсера). В работе (Genette 1982) выделены две основные

вариации серийных паралитературных произведений: 1) продолжение-последовательность (текст-продолжение исходного текста, создаваемое одним и тем же автором и объединенное с первым текстом общим художественным замыслом; причина появления второго и последующих текстов, как правило, успех предыдущего текста); 2) континуальное продолжение (расширение исходного текста другим автором на основе нарративной программы, эстетической системы, характеристикам персонажей, представленным в исходном тексте).

Таким образом, серии сообщений представляют собой особый тип коммуникативных единств, распространенный в различных дискурсах. В последние годы серийный тип коммуникации развивается очень активно.

В рекламном дискурсе серии сообщений имеют свои особенности и принципы функционирования. Проведенное исследование позволило выявить прагматические и семиотические характеристики, обеспечивающие единство рекламной серии:

- серия рекламных сообщений изначально **планируется** как серия и по замыслу разработчиков должна восприниматься потребителями как единый поток информации «от бренда и о бренде»;
- рекламная серия имеет **временное** ограничение, так как она предъявляется адресатам в течение отведенного для кампании **времени**;
- рекламная серия строится на основе единой концепции **позиционирования бренда**, она подчинена достижению единого комплекса коммуникативных целей и прагматических;
- серия обладает **семантическим** единством (единая тема или макротема, или единая сюжетная схема, персонажи / актанты и отношения между ними);
- серия обладает риторическим и / или стилевым единством; во многих случаях серию скрепляют также текстовые повторы (лексические, синтаксические...);
- серия обладает единством графического и композиционного характера (цвет, шрифт, layout).

В отличие от многих других дискурсов, единство авторства не является характеристикой, «скрепляющей» рекламную серию. Место размещения в редакционной или программной сетке медиаканала может являться дополнительной характеристикой, «скрепляющей» серию (тизерные кампании), но, как правило, не является такой характеристикой. Включенность текста во «внешний» текст некоего целого произведения (напр., выпуск СМИ) не является обязательной характеристикой, «скрепляющей» серию, но может использоваться как дополнительная характеристика.

Еще одной важной отличительной особенностью рекламной серии является ее особая перлокутивная функция. Если возможности воздействия редакционных материалов СМИ во многом поддерживаются доверием адресатов к источнику информации, то возможности коммуникативного воздействия рекламы, по-видимому, базируются в значительной степени на ее организации как кампании и на ее повторяемости. Заметим, что для рекламы более, чем для какой-либо иной формы массовой коммуникации, характерна повторяемость, причем виды повторов в рекламном дискурсе весьма разнообразны: это и повторы самих рекламных сообщений при их многократном размещении в средствах массовой коммуникации, и повторы главной идеи, основных образов и ключевых рекламных фраз в серии рекламной продукции, и повторы при взаимодействии вербальной и невербальной информации в одном рекламном сообщении, и внутритекстовые повторы в рекламе (семантические, лексиче-

ские, грамматические, фонетические). Такое массированное использование различных видов повторов в рекламе, разумеется, не случайно. Повторение выполняет две важные функции – мнемоническую функцию (облегчение запоминания информации) и функцию связи понятий (в том числе связи названия торговой марки с ценностным понятием, с формулировкой основной выгоды). Однако потенциал коммуникативного воздействия повторов оказывается еще больше. Если обратиться к работам в области психологии массового сознания (Московичи 1998), то становится понятным, что повторение информации является одним из действенных инструментов манипуляции сознанием. Повторение – прямое или вариативное – может служить эффективным средством блокировки критического разума потребителя. Серийная реклама в этом плане предоставляет особо изощренные технологии воздействия. Восприятие серийной рекламы базируется на сочетании трех сильных коммуникативных эффектов: эффекта узнавания (он обеспечивается повторением одной и той же информации), эффекта новизны (он обеспечивается введением новых способов представления этой информации) и эффекта соучастия (этот эффект обеспечивается креативным потенциалом серии, развивающейся на глазах целевой аудитории).

Однако этим не ограничиваются характерные черты рекламных серий. Рекламная кампания принципиальным образом отличается от набора отдельных сообщений, посвященных одному рекламируемому объекту и выполненных в едином жанре или формате. И это принципиальное отличие не что иное, как внутренняя структурная организация серии.

Серии рекламных сообщений, действующих как единое целое, основаны на некоторых константах и содержат зоны возможного варьирования. Варьирование в пределах серии рекламных сообщений не является свободным, оно подчиняется определенным правилам. Иными словами, серия представляет собой не просто множество связанных друг с другом сообщений, а хорошо структурированное множество.

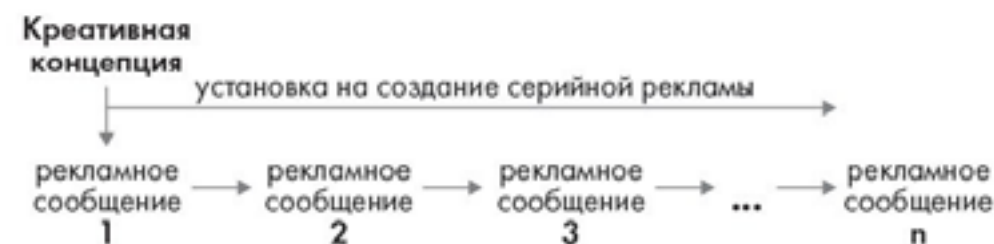
Структурные типы серийной рекламы

В ходе исследования было изучено более 100 рекламных кампаний, построенных на использовании серийных рекламных сообщений. Анализируя типы структурных связей, организующих рекламную серию, мы обнаружили, что по характеру воздействия на целевую аудиторию можно выделить три основных модели серийной рекламы, причем все модели имеют несколько вариантов реализации: 1) модель последовательного поэтапного воздействия; 2) модель параллельного воздействия; 3) модель совмещенного последовательного и параллельного воздействия. Вариантом первой и третьей из упомянутых моделей может считаться циклическая модель воздействия (в ней поддерживается особая связь между последними и начальными элементами кампании, такой прием нередко встречается в краткосрочных кампаниях стимулирования сбыта). Рекламные серии могут создаваться либо только рекламистами, либо рекламистами с привлечением аудитории потребителей, лояльных торговой марке. Наиболее удобна для привлечения лояльных потребителей вторая модель – модель параллельного воздействия. Именно так была создана масштабная рекламная кампания «Яндекс» под названием «Есть вопросы? Есть ответы».

Рассмотрим эти модели и акцентируем внимание на вариантах их реализации. В качестве критерия выделения варианта модели использовались сведения о том, какой из семантико-прагматических признаков оказывался вариативен и тем самым создавал саму возможность существования не единичного сообщения, а серии сообщений.

1. Модель последовательного поэтапного воздействия

Рис. 1. Связи сообщений в модели последовательного воздействия



Особенность данной модели состоит в том, что процесс воздействия на целевую аудиторию условно разделяется на некоторое количество этапов, для каждого из которых создается свое рекламное послание. Успешное прохождение i -го этапа создает условия для появления сообщения $(i+1)$ -го этапа и так далее. Тем самым предыдущее сообщение подготавливает благоприятную почву для восприятия целевой аудиторией следующего сообщения. Перестановки в цепочке предъявляемых сообщений затруднены и приведут к коммуникативной неудаче.

Некоторые из рекламных серий этого типа являются полностью упорядоченными: в них строго задана линейная последовательность появления для всех рекламных сообщений. Другие серии могут быть линейно упорядочены лишь частично. Иными словами, в серии выделяется костяк линейной структуры, в то же время ряд дополнительных сообщений в принципе допускает возможность изменения порядка их предъявления целевой аудитории.

Основные варианты реализации этой модели следующие.

1.1. Развитие серии в соответствии со стадиями жизненного цикла товара.

В зависимости от специфических коммуникативных задач, возникающих на каждой из стадий, – выход на рынок, рост, зрелость, спад, – создается свой тип рекламного послания. Примером коммуникативной структуры, построенной по данному варианту модели последовательного воздействия, может служить серия рекламных сообщений «Whiskas», в которой разные слоганы четко связаны с различными стадиями жизненного цикла торговой марки: *Ваша киска купила бы Whiskas; Whiskas. Потому что кошка Вам доверяет; Whiskas питает лучшие чувства.*

1.2. Развитие серии в соответствии с различными эффектами рекламной коммуникации.

К примеру, сообщения в рекламной серии могут быть последовательно ориентированы на следующие основные эффекты: формирование потребности в товарной категории, привлечение внимания к торговой марке, формирование осведомленности о торговой марке, формирование и развитие позитивного отношения к торговой марке, формирование намерения приобрести торговую марку, коммуникативное содействие покупке. Разумеется, это укрупненная и не единственная возможная цепочка коммуникативных эффектов. Примером рекламных кампаний, в которых различные сообщения нацелены на разные коммуникативные эффекты, могут служить тизерные кампании, в которых задача привлечения внимания разделяется на два этапа: а) привлечение внимания адресатов к непонятному, но интригующему сообщению, в котором отсутствуют какие-либо идентификаторы торговой марки (тизерный этап), и б) привлечение внимания к торговой марке (основная коммуникация, которая появляется в условиях повышенного интереса к ней как к ответу на интригую-

щую первую часть). По этой модели в 1913 году выводились на американский рынок сигареты «Camel» – в разные дни друг за другом появлялись печатные объявления: *Верблюды; Верблюды идут; Завтра в вашем городе верблюдов будет больше, чем в Азии и Африке вместе взятых; Сигареты Camel уже здесь*. Немало тизерных кампаний было разработано и в наши дни. Для самых разнообразных категорий товаров и услуг тизерные кампании предоставляют возможность ярче, эффектнее выделить торговую марку и основное сообщение о ней в перегруженном информацией коммуникативном пространстве.

1.3. Развитие серии в соответствии с различными этапами потребления товара.

Очевидный пример рекламы подобного рода – серия журнальных сообщений текилы «Sauza», в которой ритуал потребления текилы, предполагающий три необходимых составляющих (соль на запястье, текилу и кусочек лайма), нашел отражение в трех рекламных объявлениях, появляющихся в журнале друг за другом: *Лизни, Опрокинь, Кусни*.

1.4. Развитие серии в соответствии с развитием рекламного сюжета.

Этот тип рекламного сериала может появляться и в телевизионной, и в радиорекламе, и в рекламе в прессе, и в интернет-рекламе. Константой его, как правило, является один персонаж (лицо торговой марки или же сама торговая марка), а сюжет имеет нарративный характер и раскрывает историю этого персонажа. По этой модели было построено множество рекламных кампаний, в частности, рекламная кампания «Пей легенду!» для «Coca-Cola», рекламная кампания сока «Моя семья».

Примечательно, что рекламные серии этого типа неоднородны. Среди множества сюжетов можно выделить две разновидности, связанные с направлением развития сюжетного времени: сюжетное время может быть направлено в будущее (назовем этот тип сериала проспективным) или в прошлое (назовем такой сериал ретроспективным). В большинстве рассмотренных в исследовании серий использовалась модель проспективного сериала. Между тем модель ретроспективного сериала предоставляет интересные возможности для яркого описания истории развития фирмы или эволюции какой-либо торговой марки. Рекламную кампанию ретроспективного типа использовала торговая марка «Miele».

2. Модель параллельного воздействия

Рис. 2. Связи сообщений в модели параллельного воздействия



Параллельное воздействие не предполагает соблюдения четкой последовательности предъявления сообщений целевой аудитории. Каждое сообщение в этой серии в принципе может работать автономно, но воздействие, оказываемое целой серией, намного богаче, полнее и эмоционально насыщеннее, чем воздействие единичного сообщения. Примером коммуникативной структуры, построенной по модели параллельного воздействия, может служить известная серия журнальных рекламных сообщений водки *Absolut*. Креативная концепция, лежащая в ее основе, формулируется так: *Absolut something*

(абсолютное нечто). Варианты ее реализации образуют множество подсерий и отдельных решений: *Абсолютная чистота. Абсолютная осень. Абсолютное 8 марта. Абсолютный Париж. Абсолютные Афины. Абсолютный Амстердам* и т. д.

Рассмотрим основные варианты данной модели.

2.1. Развитие серии на базе вариативности воплощения рекламной идеи (моносюжетный сериал).

Это один из самых распространенных типов рекламных серий. Даже в малобюджетной рекламе в газете «Экстра М» можно встретить примеры серийной рекламы этого типа. К примеру, продуктивная концепция, четко позиционирующая марку металлических дверей «Дверь по прозвищу зверь» как надежную защиту от воров и вместе с тем открывающая широкие возможности для развития креативных решений, представлена в следующей серии: *ЛЕГЧЕ сломать устои; ЛЕГЧЕ открыть новый закон квантовой механики; ЛЕГЧЕ разрушить Карфаген; ЛЕГЧЕ обойти Великую Китайскую стену, ЛЕГЧЕ взломать сайт ФБР* и др.

Эта серия имеет интересные риторические особенности как вербального, так и невербального характера. Одна из них состоит в том, что каждая фраза, начинающаяся со слова «ЛЕГЧЕ», представляет собой надпись на изображении двери (именно в такой форме выполнен прямоугольный модуль рекламного объявления). Очевидный смысл данных фраз – гиперболическое утверждение прочности двери, поданное с помощью парадоксального сравнения несопоставимых объектов. Другая особенность не сразу бросается в глаза, но также является конституирующим элементом серии. Глаголы, использованные для наименования действия, которое совершить «легче», чем несанкционированно проникнуть через защищенную дверь, допускают двойную интерпретацию.

Мы не случайно назвали этот тип серийной рекламы «моносюжетный сериал». Он строится на многократном тиражировании одного хорошо узнаваемого сюжета, при котором могут меняться некоторые (или даже все) персонажи, место действия и время, но основная структура сюжета остается постоянной. Примеры подобного типа широко распространены и в вещательной, и в печатной рекламной продукции.

2.2. Развитие серии в соответствии с использованием различных средств распространения рекламы.

Очевидно, что каждое средство размещения рекламы задает свой формат, особенности коммуникативной и структурной организации рекламного сообщения. Наиболее существенные различия касаются вещательной и не вещательной рекламы, аудиальной, визуальной и аудиовизуальной рекламы, полнотекстовой и редуцированной рекламы, рекламы в традиционных и в новых медиа. Принцип серийности требует, чтобы в таких сообщениях были налажены хорошо воспринимаемые целевой аудиторией связи. Иными словами, при разработке мультимедийной рекламной кампании необходимо добиваться смыслового и риторического единства различных сообщений. К сожалению, нередко возникают ситуации, когда в каждом СМИ идет своя автономная рекламная кампания, которая в сознании потребителя не ассоциируется с рекламной кампанией той же торговой марки в другом СМИ.

2.3. Развитие серии в соответствии с апелляцией к различным целевым группам.

В данном случае речь идет о сегментировании аудитории адресатов на основании самых разных параметров: на основе социографических признаков, психологии и стилей жизни, моделей потребительского поведения. Хороший пример такого рода организации серии представляет реклама «Альфа-банка» со слоганом *С каждым клиентом мы находим общий язык*: в серии рекламных роликов и объявлений в прессе представитель банка подстраивается под сленг каждого посетителя банка, чем приятно удивляет его.

2.4. Развитие серии в соответствии с акцентированием различных жизненных ситуаций, в которых использование товара может оказаться полезным.

Как правило, такого рода рекламные кампании разрабатываются для многофункциональных товаров со сложным техническим устройством. Однако реализация данного варианта модели встретила в недавней рекламе кетчупа «Балтимор» (серия рекламных роликов, рассказывающая в юмористическом ключе, что можно делать свободной рукой ... пока течет мой любимый кетчуп).

2.5. Развитие серии в соответствии с акцентированием различных свойств одного товара или различных товаров одной товарной линейки.

По данной модели строится, к примеру, реклама товарной линейки кофе *Nescafe*: все три объявления этой серии содержат изображение чашки кофе, рекламную фразу, специфичную для каждой разновидности марки и образно характеризующую ее аромат и вкус, и название торговой марки. Изображения различаются по цветовой гамме и объектам, размещенным на блюде. *Напоенный терпкими ароматами джунглей. Nescafe Alta Rica.* <Изображение тропических зарослей, реки и крокодила на блюде, зеленая гамма.> *Яркий мир с ароматом и вкусом крепкого Nescafe Mocamba.* <Изображение африканца в окружении множества больших и маленьких барабанов, красная гамма.> *Мягкое тепло словно окутывает вас... Nescafe Cap Colombie.* <Изображение ламы, лежащей среди подушек, украшенных национальным индейским орнаментом, желто-коричневая цветовая гамма>.

Следует отметить, что в этой серии есть еще одно рекламное сообщение, обобщающее три предыдущих: в нем изображены все три варианта марки и использован обобщающий слоган: «Собрание утонченных вкусов. Nescafe». Эта серия может считаться модифицированной разновидностью рассматриваемого варианта второй модели. Подобного рода обобщающие объявления нередко появляются в этом варианте модели.

2.6. Развитие серии в соответствии с акцентированием различных аргументов в пользу товара.

По данному принципу была построена реклама в поддержку рекламы на российском рынке со слоганом *В этом и есть значение рекламы*: в различных объявлениях этой серии обсуждалась положительная роль рекламы в развитии конкуренции, в финансовой поддержке прессы, в спонсировании телепрограмм, спортивных состязаний, концертов и т. д. Интересные решения в рамках этого варианта представлены в корпоративной рекламе «L'Oréal», «BP» и других компаний.

2.7. Развитие серии в соответствии с актуализацией различных кодов (вербального и невербального).

Это редко встречающийся вариант развития серийной рекламы, который может дать очень интересные и оригинальные решения, как это было, например, в рекламной кампании «Ответ – на Яндекс.ru», в которой примерно один и тот же смысл серии рекламных сообщений передавался в одних сообщениях словами, а в других с помощью изображений.

2.8. Развитие серии в соответствии с апелляцией к различным репрезентативным системам.

Рекламная серия может развиваться, последовательно создавая в разных сообщениях визуальный, аудиальный и кинестетический образы товара. Следует, однако, признать, что серии подобного рода встречаются крайне редко. Значительно чаще апелляция сразу к нескольким репрезентативным системам обнаруживается в одном рекламном объявлении.

Модель 3. Модель совмещенного воздействия

Данная модель образуется при сочетании двух предыдущих структур в одной рекламной кампании.

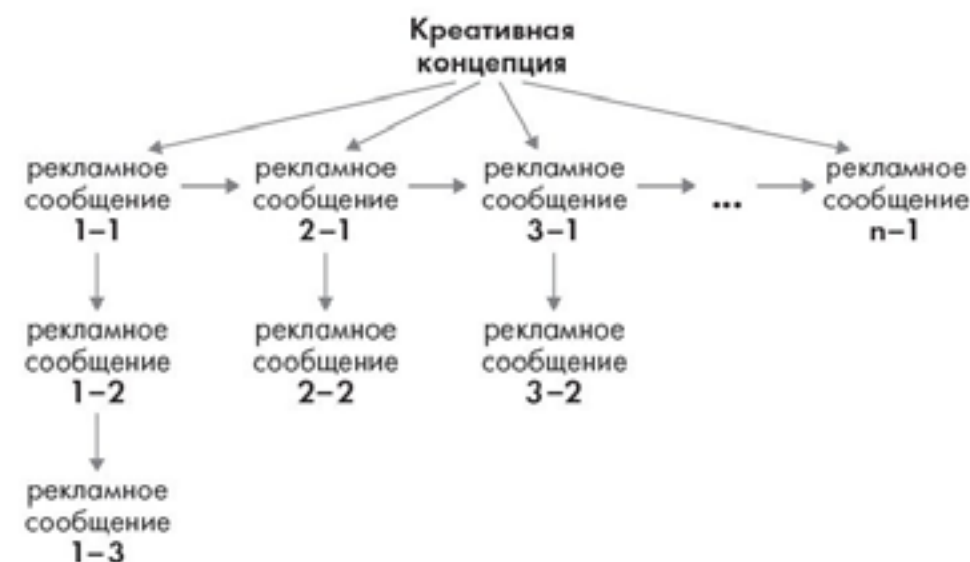


Рис. 3. Связи сообщений в модели совмещенного воздействия

Наглядным примером структуры совмещенного последовательного и параллельного воздействия может служить давняя рекламная кампания фирмы «МММ». В ней выделяется четыре сюжетные линии, каждая из которых нацелена на свою целевую группу, назовем их условно: «Леня Голубков и его семья», «Марина Сергеевна – одинокая женщина», «Пенсионеры» и «Студенты». Эти четыре сюжета реализуют модель параллельного воздействия. В свою очередь, каждый сюжет получает последовательное развитие (ср. постепенный рост благосостояния и планов на будущее семьи Голубковых и т. д.), тем самым реализуется и модель последовательного поэтапного воздействия. Примечательно, что основной сюжет этой рекламы (особенно это заметно в серии «Леня Голубков») развивался по типу так называемой кумулятивной сказки. Этот тип сказочного сюжета подробно описан в монографии В.Я. Проппа «Поэтика фольклора» (Пропп 1998).

Примечательно, что две модели могут с успехом соединяться при создании одной серии, взаимно усиливая друг друга. Однако есть существенные ограничения на сочетаемость различных вариантов, относящихся к одной и той же модели. Стремясь разработать как можно больше различных вариантов реализации креативной концепции, рекламисты нередко теряют ее единство, и в сознании потребителей серия рассыпается на отдельные, плохо связанные составляющие. Еще один нежелательный и неконтролируемый коммуникативный эффект появляется, когда в поисках вариантов развития сюжета рекламисты теряют из поля зрения позиционирование торговой марки, или основную часть целевой аудитории, или основное конкурентное преимущество товара. Между тем эффективная коммуникация получается, если варьирование происходит при сохранении четко обозначенного набора рекламных характеристик, выполняющих роль констант серии.

Помимо серий сообщений в рекламном дискурсе также можно обнаружить псевдо-серии, т. е. рекламные сообщения, созданные для разных брендов разными конкуриру-

щими компаниями. В псевдосериях сообщения разных брендов имеют общую семантическую и риторическую константу. Они могут восприниматься адресатами как связанные сообщения, своеобразный диалог торговых марок. В этих случаях выделяется одно начальное сообщение, стимулировавшее появление ответных сообщений конкурентов, формирующих с первым сообщением серию. Возникает конфронтационный диалог двух или более брендов, например: *ИКЕА. Дальше больше* (реклама была размещена на трассе рядом с торговым комплексом «Гранд»); *Гранд. Ближе лучше* (ответное действие конкурента). Псевдосерии были у торговых марок сотовой связи МТС и Билайн, у известных автомобильных торговых марок BMW, Audi, Subaru. Конфронтационный диалог брендов может развиваться некоторое время, потребитель даже может сам «дописывать» независимо разработанные сообщения в эту серию на основе их семантического и риторического сходства с ней (вторичная интерпретация после появления серии).

Подводя итог, отметим еще раз, что серии сообщений представляют собой особый тип коммуникативных единств, распространенный в последнее время в различных дискурсах. Сопоставление принципов организации серий в разных дискурсах помогает выявить как общее, так и специфичное. Развитие данного исследовательского направления позволяет внести вклад в изучение семантико-прагматических и структурных характеристик более крупных, чем отдельные тексты, коммуникативных единств.

Литература

- Аакер Д. Бренд-лидерство: новая стратегия брендинга / Д. Аакер, Э. Йохимштайлер. – М., 2003.
 Арланцев А.В. Синергизм коммуникационного инструментария / А.В. Арланцев, Е.В. Попов // Маркетинг в России и за рубежом. – 2001. – № 1.
 Бернет Дж. Маркетинговые коммуникации: интегрированный подход / Дж. Бернет, С. Мориарти. – СПб., 2001.
 Козлов Е.В. Серийность в паралитературе: интратекстуальные образования и издательские серии // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс. – М., 2003. – С. 201–211.
 Леонов А.И. Интеграционный маркетинг: новая форма управления рыночной деятельностью и ее актуальность для России // Маркетинг в России и за рубежом. – 2001. – № 1.
 Московичи С. Век толп. – М., 1998.
 Пирогова Ю.К. Серийная реклама: стратегический подход к креативным решениям // Реклама и жизнь. – 2004. – № 1. – С. 26–40.
 Пропп В. Я. Поэтика фольклора. – М., 1998.
 Рассел Дж.Т. Рекламные процедуры Клеппнера / Дж.Т. Рассел, У.Р. Лейн. – СПб., 2003.
 Черневич Е.В. Язык графического дизайна. – М., 1975.
 Шульц Д. Стратегические бренд-коммуникационные кампании / Д. Шульц, Б. Барнс. – М., 2003.
 Шульц Д. Новая парадигма маркетинга. Интегрируемые маркетинговые коммуникации / Д.Е. Шульц, С.И. Танненбаум, Р.Ф. Лаутерборн. – М., 2004.
 Integrated Brand Communications: A powerful new paradigm [Электронный ресурс] // Корпорация Interbrand. – URL: <http://www.interbrand.com>.
 Genette, G. Palimpseste. La littérature au second degré. – P.: Seuil, 1982.
 Jenkinson, A. Planning and evaluating communications in an integrated organization // Journal of Targeting, Measurement and Analysis for Marketing. – 2006. – № 15. – P. 47–64.
 Larson, Ch. Persuasion: Reception and Responsibility. – Belmont, California, 1992.
 Lee, D.H. Conceptualization and Measurement of Multidimensionality of Integrated Marketing Communications / D. H. Lee, C. W. Park // Journal of Advertising Research. – 2007. – Sep. Vol. 47. – Issue 3. – P. 222–236.
 Roman, K. The New How to Advertise / K. Roman, J. Maas. – N. Y., 1992.

В. А. Черванёва

(Воронеж, Московский гуманитарно-экономический институт – Воронежский филиал)

ВАРЬИРУЮЩИЙ ПОВТОР КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА

Варьирование элементов является одним из эффективных приемов создания рекламных текстов, составляющих основу рекламной кампании. В поле данного исследования попали такие примеры, в которых на базе некоего инварианта – константного текста определенной структуры – формируется целая серия разнообразных текстов за счет варьирования определенных элементов этой структуры.

В качестве примера приведем рекламную кампанию услуги «Новая почта» в системе Yandex (осень 2009 г.). Пользователь, загружая страницу для нового письма, обнаруживал внизу один из следующих вариантов (каждый раз новый) рекламного текста:

Меткая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/labels>;
 Ловкая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/hotkeys>;
 Находчивая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/seach>;
 Сильная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/attachments>;
 Эмоциональная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/emotions>;
 Знаковая почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/services>;
 Цветная почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/colors>;
 Почта в порядке находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/order>;
 Почта с приветом находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/cards>
 и т. д.

Структура данных текстов может быть описана как сочетание константной части (почта находится здесь: <http://mail.yandex.ru/promo/new/>) и вариативной, которая представляет собой набор компонентов – парадигму определений к слову почта (меткая, разговорчивая, предупредительная, мобильная, ловкая, цветная, сильная, в чистоте и порядке, с кисточкой, знаковая, находчивая, эмоциональная, творческая, с видео, с приветом, со встроенным плеером) и конечный элемент ссылки. Функционирование данного текста осуществляется по определенной модели: на базе указанной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части происходит перебор членов данной парадигмы, репрезентирующих конкретные разновидности рекламируемой услуги.

Аналогичный пример использования данного приема в рекламе – позиционирование торгово-развлекательного центра «Московский проспект» (г. Воронеж, с 2007 г.). Рекламной стратегией центра является обновление рекламных слоганов в течение года – в связи со значимыми календарными периодами для деятельности организации:

Новый центр города (базовый слоган);
 Новогодний центр города (новогодние праздники);
 Модный центр города (весна-осень – сезон новых коллекций);
 Летний центр города (лето – время отпусков);
 Семейный центр города (время школьных каникул).

Рекламное сообщение построено по той же формуле – константное ядро *центр города* в сочетании с варьирующимися элементами (определения *новый, новогодний, модный, летний, семейный*).

Очевидно, что этот механизм позволяет продуцировать множество текстов, воспринимаемых как репрезентанты одного рекламного сообщения. Помимо функции приспособления содержания текста к меняющимся условиям коммуникации, этот прием вносит разнообразие в рекламное послание, а также, сохраняя концептуальное ядро и, следовательно, единство рекламного гипертекста (совокупности текстов рекламной кампании), обеспечивает непрерывность и длительность коммуникации, столь необходимую в рекламе.

Эффективность приема, как кажется, объясняется не только указанными обстоятельствами. Рассмотрение аналогичного феномена в рамках другой системы – традиционной народной культуры – позволяет глубже изучить механизм реализации данного приема в рекламном дискурсе и обнаружить причины обращения к нему в рекламной коммуникации. Полагаем, что и в фольклоре, и в рекламе на разных этапах развития человеческого общества и в соответствии с разными прагматическими задачами получила воплощение одна и та же универсальная модель организации и репрезентации информации в форме «инвариант / вариант».

Сопоставление фольклорного и рекламного текстов возможно при рассмотрении фольклора прежде всего не как эстетического, а как социокультурного феномена, как системы текстов культуры, основная функция которых – трансляция и аккумуляция значимой для социума информации. Именно такое понимание фольклора актуально в последнее время в науке. Так, Б.Н. Путилов отмечал: «...фольклор нигде и никогда не живет как искусство в собственном смысле слова, т. е. как феномен, имеющий цель в самом себе, предназначенный для решения преимущественно художественных задач. Его эстетическая сущность так или иначе обнаруживает себя в рамках специфических внеэстетических задач; более того, она определяется ими» (Путилов 2003, с. 26). О практической – социорегулятивной – сущности фольклора писали также С. Б. Адоньева (2003, с. 239–251), Е.Б. Артеменко (2004, с. 65), С.Ю. Неклюдов (2002), Н.А. Хренов (2006, с. 9), Т.В. Цивьян (1975, с. 210–211), К.В. Чистов (1986, с. 37) и другие исследователи, характеризуя его как социальный институт управления человеческим поведением.

Внимание ученых было направлено на выявление механизмов, обеспечивающих выполнение фольклором социорегулятивной функции. Фольклорные тексты в процессе исполнения транслируют воплощенные в них традиционные культурные смыслы, стереотипы, значимые для народа. «В системе отношений традиционного общества, строго регулировавшихся нормами, запретами, предписаниями, вербальный фольклор оказывался способом формулирования, узаконивания, проповеди этих норм» (Путилов 2003, с. 71). Соответственно, фольклор является аккумулятором и транслятором стереотипов сознания носителей традиционной народной культуры – массового сознания, для которого актуальна традиция. Например, народная свадебная песня фиксирует значимые моменты свадебного обряда, моделирует поведение всех его участников, формирует необходимое, заданное отношение к ситуации, причем все передаваемые смыслы носят традиционный характер. А регулятивно-прагматическое значение народной сказки настолько велико, что это позволило Т.В. Цивьян назвать ее – наряду с другими фольклорными жанрами – «учебным материалом, подготавливающим человека к сознательному

вхождению в мир» (Цивьян 1975, с. 212–213); руководством, «по которому человек на ранних этапах учится ориентироваться в мире» (там же, с. 213). Е.Б. Артеменко указывает, что «преждевременно говорить об утрате фольклором регламентирующего влияния на общественную жизнь. Многие утверждавшиеся традицией ценности имеют непреходящее культурное значение, и фольклор, теперь уже наряду с другими, более соответствующими характеру эпохи формами культуры, продолжает служить их пропаганде и распространению» (Артеменко 2006, с. 21).

Регулятивно-воздействующая установка является доминирующей в прагматике рекламного текста, который нацелен на формирование необходимого, желаемого поведения реципиентов в отношении рекламируемого объекта путем информирования общественности, создания благоприятной коммуникационной среды и изменения общественного сознания. Иными словами, цель рекламного послания, во-первых, обеспечить узнаваемость объекта, а во-вторых – обеспечить лояльность общественности по отношению к объекту и через это стимулировать покупку.

На более высоком уровне обобщения, при котором возможно сближение фольклорной и рекламной коммуникации, можно утверждать, что целью обеих систем является формирование в массовом сознании единого смыслового поля с заданными ценностными характеристиками и регулирование – в определенных отношениях – поведения носителей этого сознания.

Сходство рассматриваемых коммуникативных систем также обнаруживается в характере трансляции информации в их рамках. Устный канал распространения информации в фольклоре выдвигает требование непрерывности информационного потока. Механизмом, обеспечивающим непрерывную передачу информации, является традиция как форма бытия фольклора – с ее установкой на повторяемость, устойчивость, стереотипность. В фольклоре повторение – свойство устной по своей природе коммуникативной системы, в задачи данного механизма входит сохранение традиционной культурной информации. Иными словами, что не повторяется, не воспроизводится регулярно, то забывается. Указанный феномен – следствие действия «предварительной цензуры коллектива» (Богатырев, Якобсон 1971, с. 372), определяющей степень значимости текста для социума. Сам факт воспроизведения фольклорного текста, таким образом, аксиологически маркирован – это свидетельство актуальности содержания и формы текста для носителей фольклорного знания.

Аналогия традиционности наблюдается и в системе рекламной коммуникации. Рекламный текст принципиально ориентирован на повторение, именно многократное воспроизведение текста создает кумулятивный эффект, необходимый для осуществления его прагматической установки – внедрения в сознание потребителя заданной модели поведения в отношении конкретного рекламируемого объекта. Для приведения в действие указанного механизма используются специальные возможности, предоставляемые средствами массовой информации, в том числе многократная ротация рекламного сообщения (в различных вариантах) в теле- и радиоэфире, размещение наружной рекламы в местах большого скопления людей и т. д. С помощью специальных средств создаются специальные условия для функционирования текста, как будто бы значимого для коллектива. Таким образом, в сфере рекламной коммуникации искусственно моделируется ситуация, которая в фольклоре складывается естественным образом. Рекламисты используют традиционную модель распространения информации и применяют ее для реализации коммерческих целей.

Рассмотренный выше прием варьирования элементов рекламного текста, по всей видимости, также представляет собой пример использования в рекламном дискурсе традиционных в своем генезисе моделей распространения информации.

Воспроизведение текста в условиях устной коммуникации неизбежно приводит к варьированию его элементов, поэтому фольклорное произведение, в отличие от письменного литературного текста, всегда представлено рядом вариантов. Исследователи поэтики фольклора подчеркивают, что исполнение фольклорного произведения никогда не является автоматическим воспроизведением константного текста, это всегда творческий процесс воссоздания конкретного варианта, входящего в систему «вариант / инвариант» (Богатырев, Якобсон 1971, с. 374; Лотман 1993, с. 188; Оссоветский 1979, с. 201; Артеменко 2004, с. 58).

Если сравнить повторные записи от одного и того же исполнителя или от учителя и ученика, пишет К.В. Чистов, то возникает впечатление, что текст как бы вибрирует в определенных пределах, которые считаются допустимыми. Происходит это за счет так называемых равноценных обратимых замен синонимического характера. Например, желая сказать, что герой быliny уехал далеко, певец может один раз пропеть «за горюшки высокие», а другой раз – «за лесушки за темные», считая при этом, что и то и другое в равной степени правильно (Чистов 2005, с. 89). Приведем некоторые из примеров, демонстрирующих явление «вибрирования» фольклорного текста:

пропил я свою буйну головушку – а я заложил буйну голову;
[ай же вы] дружинишки – приказчики мои – слуги мои, вы приказчики;
испроговорит [Садко] – приказал;
[лисица] сибирская – заморская;
питвица медвяное – пиво пьяное;
крыльца-перильца покосились – а окошечки в стенах все покосились;
отпустите в земли святорусские – отправляйте вы во Киев-град;
на глубоких морях – по глубоким озерам;
лапоточки шелковые – сафьяновы сапожки;
[узоры] хитры мудры – заморские – хорошие;
конь под Ильей да на коленци пал – конь под Ильей да спотыкается
(там же, с. 89–90).

Подчеркнем, что в данном случае речь идет о взаимозаменяемых номинациях, которые отмечены в разных записях текста в одной и той же позиции. Как указывает К.В. Чистов, причины варьирования в фольклоре – не только и не столько ограниченные возможности памяти человека (мнемонические способности народных сказителей как раз очень высоки). Самая важная причина варьирования лексических элементов – непринципиальность сохранения точного лексического наполнения текста, вообще отсутствие понятия «эталонный неизменный текст». «Вариативность – форма функционирования фольклорного текста (и фольклорной традиции в целом), вне которой он никогда не существовал и существовать не мог» (Чистов 2005, с. 80), фольклорная поэтика является вариационной по преимуществу, в ее рамках «вариативность является структурообразующим принципом и вместе с тем формой существования этих структур» (там же, с. 104).

Показать механизм варьирования элементов удобно на примере фольклорных текстов о Фоме и Ереме (по материалам исследования П.Г. Богатырева 31 текста разных жанров – сказок, песен, надписей на лубочных картинках и др. (Богатырев 1971,

с. 401–421). В указанных текстах варьирование лексики происходит при строгом сохранении определенной синтаксической, ритмической, акцентологической модели текста, а сами варьирующиеся лексические элементы относятся к одной тематической группе. Ср.:

Ерема сел в лодку, Фома в **ботник**;
Ох, Ерема сел да в лодку, а Фома в **ботню**;
Ерема купил лодку, Фома **челночек**;
Ерема купил лодку, Фома **веслочек** (там же, с. 405).

Вот Ерема купил **лошадь**, а Фома-то **жеребца**;
Ерема купил **мерина**, а Фома-то **жеребца**;
Ерема купил **лошадь**, Фома-то **соловка** (там же, с. 406).

Ерему бить стали по **ушам**, а Фому по **глазам**;
Стал Ерему бить по **глазам**, а Фому по **ушам**;
Ерема по **ногам**, а Фома по **плечам**;
Ерему-де по **глазам**, а Фому по **очам** (там же, с. 407).

Как установил П.Г. Богатырев, замены лексических элементов в тексте не являются произвольными, а обусловлены действием четких принципов, которым следуют народные сказители, сам механизм варьирования является частью усвоенной ими фольклорной традиции.

Механизм варьирования лексических элементов актуален и для лирической песни. Ср. варианты одного текста из собрания А.И. Соболевского:

Как, рябина , как рябина кудрявая,	Сосенка, сосёнушка ,
Как тебе не стошнится,	Зеленая, кудрявая!
Во сыром бору стоючи,	Как тебе не стошнится,
На болотинку гляючи? (III, № 139)	Во сыром бору стоючи (III, № 140).

Рассматривая данные примеры, Е.Б. Артеменко указывает, что возможность взаимозамены разных номинаций в вариантах одного произведения обусловлена их смысловой символической эквивалентностью (Артеменко 2006а, с. 142), в данном случае – выражением с их помощью традиционного культурного смысла «горе, печаль». Подобной смысловой эквивалентностью в рамках фольклорного текста обладают, например, слова *лес, поле, море, камень* как репрезентанты одного символического смысла «граница между своим и чужим мирами», номинации *золотой, серебряный, позолоченный; белый, алый, лазоревый; калиновый, малиновый* как средства объективации аксиологического смысла «очень хороший, красивый, прекрасный» (там же, с. 140). Как указывалось выше, фольклорный дискурс не только позволяет, но и предполагает вариативное воплощение традиционного концептуального содержания. А поскольку каждый концепт имеет целую парадигму средств репрезентации, в процессе исполнения фольклорного текста происходит перебор членов этой парадигмы как равнозначных в функциональном отношении, хотя и не синонимичных в общезыковом смысле.

Вариативность текста в фольклоре – следствие устного характера системы, неизбежный результат особенностей фольклорно-творческого процесса как воссоздания текста, а не механического точного воспроизведения. Это естественный результат естественного

процесса бытования фольклорных текстов в естественных условиях. (Ср.: в литературе каждый элемент авторский, а потому неприкосновенный, письменная фиксация текста обуславливает его трансляцию в неизменном виде.) Характер варьирования элементов, а также состав фольклорных лексических парадигм, представляющих материал для этого варьирования, задается особенностями фольклорной картины мира и специфическими отношениями между традиционными культурными смыслами и средствами их выражения в фольклоре.

Рассмотренное варьирование элементов фольклорного текста – это то явление, параллель которому видится в рекламе. Описанные выше рекламные кампании «Новой почты» Yandex и ТРЦ «Московский проспект» представляют собой примеры осуществления рекламной коммуникации по вполне фольклорной модели, когда на базе определенной инвариантной структуры при сохранении константной вербальной части текста создается серия разнообразных вариантов текста за счет варьирования определенных элементов этой структуры. В процессе функционирования рекламного текста происходит перебор членов парадигмы, репрезентирующих конкретные разновидности рекламируемой услуги, в результате чего возникает эффект бесконечного ряда возможностей, предоставляемых данным объектом. На выбор вариативных компонентов рекламного текста влияет также аксиологический фактор, который в данном случае является интегрирующим: парадигму составляют оценочные слова, создающие позитивную характеристику объекта, что обуславливает их – в некотором отношении – смысловую близость, способность репрезентировать один смысл.

Интересно, что в рекламных текстах – авторских и письменных в своем генезисе – обнаруживаются особенности, которые присущи фольклору в силу его естественной устности и коллективности, неавторской природы. Более того, в функционировании приема варьирования элементов в рекламе определяющее значение имеет визуальная сторона текста, так как, во-первых, вербальные единицы сообщения в рамках этого приема предполагают прежде всего зрительное восприятие реципиентом, а во-вторых, в качестве варьируемых компонентов могут выступать элементы иконолического ряда.

Примером такого использования приема может служить рекламная коммуникация компании сотовой связи «Вымпелком» («Билайн»). Логотип компании представляет собой круг, окрашенный в желто-черную полосу (базовый визуальный образ), в конкретных текстах рекламную информацию несут разнообразные предметы такой же раскраски. В данном случае в роли константной части сообщения выступают визуальные элементы – желтый и черный цвета (признак), в роли варьирующихся компонентов – предметы-носители признака. Состав объектов, подходящих для этой цели, практически неограничен (одежда, обувь, аксессуары, посуда, автомобили, мебель и т. д.), и это обеспечивает широчайший диапазон варьирования текста и, соответственно, длительность рекламной коммуникации, непрерывность потока информации. Именно поэтому и сами создатели рекламной стратегии позиционируют компанию как «вечный бренд», поскольку эта рекламная идея позволяет создать бесконечное множество рекламных посланий.

Новогодняя (ноябрь – декабрь 2008 г.) рекламная кампания «У каждого свой Дед Мороз», разработанная агентством «Instinct» для сети торговых центров «МЕГА», представляет прием варьирования как определяющий всю рекламную стратегию и охватывающий одновременно образный и вербальный уровни рекламного текста (см. www.advertology.ru/article68149.htm). Содержание кампании составляют три рекламных текста, которые представляют различные варианты образа Деда Мороза для разных

целевых аудиторий (классический старичок – для детей и родителей, крепкий молодой человек – для женщин, привлекательная девушка – для мужчин) и сопровождаются соответствующими слоганами:

У каждого свой Дед Мороз (целевая аудитория – дети и родители).

У каждой свой Дед Мороз (целевая аудитория – женщины).

У каждого своя Снегурочка (целевая аудитория – мужчины).

Рисунки данных персонажей выполнены в виде мозаики, элементами которой являются изображения подарков, которые хотели бы получить представители соответствующей целевой аудитории: например, рисунок Снегурочки складывается из изображений галстуков, часов, техники и других атрибутов, воплощающих желания мужской части населения.

Рассматриваемая рекламная кампания основана на коммуникационной платформе «МЕГА у каждого своя», – таким образом, слоган кампании «У каждого свой Дед Мороз» (*MEGA: Everyone has his own Santa*) представляет собой вариацию базового слогана организации. Оба слогана включаются в структуру каждого из трех вариантов рекламного сообщения, направленных на определенную целевую аудиторию.

Важно, что все три варианта слогана воспринимаются на фоне друг друга и на фоне базового слогана-инварианта, поэтому требуется восприятие всех текстов в единстве, причем восприятие именно визуальное. Варьирование на иконолическом уровне текста поддерживается единством базового образа. То, что все персонажи – варианты именно образа Деда Мороза (даже несмотря на то, что вариант для мужской аудитории называется Снегурочкой), сомнений не вызывает, так как, во-первых, на это указывает вербальный текст основного слогана («У каждого свой Дед Мороз»), во-вторых, они имеют классический атрибут Деда Мороза – красный колпак. Единая структура рекламного текста в трех его конкретных вариантах очевидна, и именно наличие единой структуры позволяет строить сообщения такого типа.

Прием варьирующего повтора организующий рекламную коммуникацию в рассмотренных примерах, позволяет решить актуальные для рекламы прагматические задачи – повышения узнаваемости объекта и формирования лояльного отношения общественности к объекту. Для формирования лояльности особенно актуален принцип разнообразия, реализуемый с помощью данного приема. В то же время механизм варьирования, внося разнообразие в сообщение, сохраняет его структуру и концептуальную основу и, таким образом, обеспечивает непрерывность коммуникации и единство информационного потока, необходимые в рекламе для формирования узнаваемости объекта.

Таким образом, механизм варьирования элементов текста на основе константной структуры, рассмотренный нами как свойство фольклорной коммуникации, актуален для современного рекламного дискурса и, как кажется, представляет собой пример использования традиционной в своем генезисе модели распространения информации. Интересно то, что выработанная традицией модель трансляции информации в условиях устного непосредственного общения и обусловленная прежде всего устным каналом коммуникации, применяется в рекламе к текстовому материалу не устной (в своем генезисе) природы и специализируется для решения актуальных для рекламы прагматических задач. Возможно, что использование данного механизма в рекламе продиктовано стремлением мимикрии рекламного сообщения под естественную коммуникацию для усиления его эффективности.

Следует добавить, что, охарактеризовав данную модель передачи информации как традиционную, т. е. сформированную в недрах традиции, нельзя назвать ее специфически фольклорной. Так, ее реализацию можно усмотреть и в непосредственной речевой коммуникации – в принципе вариативного воплощения одного концептуального содержания в разнообразных речевых формах. Механизм воспроизведения и передачи информации в системе «инвариант / вариант» является экономичным способом организации информации и, очевидно, свойствен любой репрезентативной системе. Именно этот механизм и получил воплощение – хотя и несколько различное – как в фольклоре, так и в рекламе. Варьирование лексических элементов фольклорного текста – проявление системного свойства фольклора, имманентно присущего ему в силу его устного характера. В рекламе же варьирующее повторение – это искусственный прием, используемый для генерирования серии текстов, модель создания рекламного гипертекста.

Литература

- Адоньева С.Б.** Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. – СПб., 2003. – С. 239–251.
- Артемченко Е.Б.** Миф. Фольклор. Эстетика тождества // Этнопоэтика и традиция. – М., 2004. – С. 57–67.
- Артемченко Е.Б.** Концептосфера и язык фольклора: характер и формы взаимодействия // Народная культура и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. – Вып. IV. – Воронеж, 2006. – С. 138–150.
- Артемченко Е.Б.** Традиция в мифологической и фольклорной репрезентации (Опыт структурно-когнитивного анализа) // Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Том II. – М., 2006. – С. 6–23.
- Богатырев П.Г.** Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 401–421.
- Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.** Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 369–383.
- Лотман Ю.М.** Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн, 1993. – Т. 3. – С. 185–200.
- Неклюдов С.Ю.** Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты // Традиционная культура. – 2002. – № 3. – С. 3–7.
- Оссовецкий И.А.** Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора // Очерки по стилистике художественной речи. – М., 1979. – С. 199–252.
- Путилов Б.Н.** Фольклор и народная культура; In memoriam. – СПб., 2003.
- Хренов Н.А.** Смена культурных циклов на рубеже XX–XXI веков: передвижение периферийных сфер в центр культуры // Традиционная культура. – 2006. – № 3. – С. 3–22.
- Цивьян Т.В.** К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. – М., 1975. – С. 191–213.
- Чистов К.В.** Вариативность и поэтика фольклорного текста // Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. – М., 2005. – С. 77–104.
- Чистов К. В.** Народные традиции и фольклор. – Л., 1986.
- advertology.ru** [Электронный ресурс] – URL: (www.advertology.ru/article68149.htm) (02.02.10).

П. Б. Паршин

(Москва, МГИМО (У) МИД РФ)

ЛИЧНОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАК ЭЛЕМЕНТЫ СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ОПИСАНИЯ:

ЛИЦА И ГОЛОСА В РЕКЛАМЕ ¹ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

I

Современная семиотика чрезвычайно неоднородна, и проявления этой неоднородности весьма многообразны. И, как часто бывает в характеризующих подобным свойством дисциплинах, явления, привлекающие внимание в рамках какого-либо одного направления исследований, в рамках других направлений (в особенности более развитых и доминирующих) не просто отодвигаются на задний план, но и вовсе игнорируются как нерелевантные.

В частности, с точки зрения семиотики сосюрковского толка, «основанной на лингвистике» и фактически проецирующей идеи и методы науки о вербальном языке на изучение других знаковых систем, изыскания в области «языка тела» отчетливо распадаются на два типа. С одной стороны, это вполне респектабельная и неплохо изученная кинесика (с жестикой в качестве ее ядра) и чуть менее внятные, но также доступные для привычных методов семиотики мимика и окулесика (см. детальный обзор соответствующей проблематики в Крейдлин 2002); с другой стороны, всякого рода соображения относительно того, что можно сказать о характере человека на основании его / ее лица, спонтанно принимаемых поз или, скажем, походки. Трактовки второго типа воспринимаются как нечто либо откровенно паранаучное (физиогномика), либо относящееся к компетенции какой-то другой, нежели лингвистика или даже семиотика дисциплины, в качестве которой обычно выступает психология (представление о которой у лингвистов и специалистов по семиотике часто очень приблизительное). В любом случае построения второго типа (а до недавнего времени, кстати, и первого тоже) обычно попадают на одну из тех «свалок», от которых наука о языке на протяжении всей своей истории постоянно (и, вообще, не без основания) стремилась держаться подальше.

Сходным образом обстоит дело и с анализом – как лингвистическим, так и семиотическим – звуковой стороны коммуникации, где необходимость изучения семантики и прагматики супrasegmentных характеристик речи (и сама принадлежность их языковой системе) постепенно становятся все более общепризнанными, тогда как попытки семантической интерпретации индивидуального человеческого голоса (при том, что соответствующая задача была поставлена Э. Сепиром еще в 1927 г. — Сепир 1993) по-прежнему остаются крайне редкими и относимыми к другой, пусть и более близкой «свалке» языкознания – поэтике (см. констатацию этого в Сомова 2002).

В обоих случаях речь идет о разном отношении к двум классам феноменов, участвующих в восприятии человека другими людьми (здесь пока приходится воздерживаться от использования понятия «коммуникация») – оперативно контролируемых человеком и использующихся для передачи различных смыслов (и здесь уже можно сказать – для коммуникации), феноменов, к которым относятся, в частности, разнообразные

¹ Книг с таким названием имеется немало; см., например, объемную отечественную монографию (Бутовская 2004).

кинетические знаки и фразовая просодия, и, с другой стороны, относительно постоянные для каждого конкретного индивида (и поэтому в формате межличностной коммуникации в норме не подвергающиеся варьированию) характеристики внешности и голоса (ср. «встроенные параметры голоса» в Кодзасов 2000) – в дальнейшем они будут называться **внешними личностными константами**, сокращенно ЭкстЛК).

Иными словами, человек способен «корчить рожи» и «строить глазки» в акте взаимодействия с другими людьми, ограниченном относительно коротким временем, но само его лицо остается константой, его личностной чертой, оно такое, какое есть – и точно так же, при всем разнообразии просодических ресурсов, сам голос человека, его базовое фонационное качество, остается его неизменной характеристикой. (Излишне напоминать, что все сказанное не вполне применимо к ситуации актерской игры, о которой, равно как о возможностях грима, макияжа и пластической хирургии, а также изменения голоса в результате тренировки или оперативного вмешательства – следует говорить отдельно.) Получается, что никакой парадигмы ЭкстЛК нет – а стало быть, в соответствии со стандартными представлениями, здесь нет ни знака, ни семиотики, ни знаковой коммуникации.

II

В данной статье в порядке полемики с вышесказанным утверждается следующее.

Тезис 1. Даже если и в самом деле считать, что в случае восприятия ЭкстЛК, то есть константных индивидуальных характеристик внешности и речи индивида, никакого результата выбора признаков из некоторой парадигмы действительно нет (что в общем случае неверно – см. ниже), то это отнюдь не означает невозможности их интерпретации и, следовательно, признания за ними знаковой природы. В определении знака (неважно, преимущественно лингвистическом двустороннем или преимущественно логико-философском трехстороннем²), нет никакой ссылки на отправителя или на какие-либо усилия с его стороны по наделению знака планом содержания – такое наделение целиком приходится на долю интерпретатора знака. По часто цитируемой формуле Ч. Пирса, «нет знака без интерпретатора – зато знаки без отправителя встречаются сплошь и рядом. Шерлок Холмс, удивлявший доктора Ватсона способностью «элементарно» толковать самые разнообразные особенности предметов, людей и событий; Ходжа Насреддин из «Очарованного принца» Л. Соловьева, с легкостью извлекавший из слов допрашивавшего его начальника стражи жизненно важные для себя сведения; Авиценна в кинофильме Э. Ишмухамедова (по его же и О. Агешева сценарию) «Юность гения», красиво разобравшийся с грабителями не с помощью виртуозных боевых навыков, которых у него не было, а просто поставив главарю по его внешности неутешительный диагноз и сообщив, сколько тому осталось жить (цитирую по памяти: «Тебе это все равно не пригодится, ты же очень скоро умрешь») – все эти литературные и кинематографические персонажи (последний – с реальным прототипом, признанным гением того, что давно называлось «медицинской семиотикой», понимаемой как наука о симптомах болезней) интерпретировали знаки, которые им никто не посылал. Да и все мы постоянно занимаемся, пусть не столь эффектно, тем же самым в нашем взаимодействии со средой.

Таким образом, в трактовке ЭкстЛК как знаков и, следовательно, в отнесении их к компетенции семиотики нет никакого противоречия с базовыми теоретическими положе-

² Из сводки, приводимой в Nøth 2000 pp. 138, 141, именно такое дисциплинарное распределение двух основных концепций знака представляется очевидным – и, следует заметить, далеко не случайным.

ниями этой дисциплины. Реально наблюдаемое стремление вынести ЭкстЛК за границы семиотики носит не концептуальный, а сугубо узурпаторский характер, обусловленный мощнейшим влиянием не столько даже идей Соссюра, сколько длительной практикой их использования, предполагающей рассмотрение семиотики исключительно в рамках коммуникативной ситуации, в которой – у Соссюра ли, у Бюлера или у Якобсона – в качестве неременного компонента выделяется отправитель сообщения³.

Тезис 2. Дополнительным фактором игнорирования ЭкстЛК, также восходящим к Соссюру, является то обстоятельство, что связь означаемого и означаемого у ЭкстЛК, скорее всего, тяготеет к тому, чтобы быть неконвенциональной. Индивидуальное лицо или голос, трактуемые как личностная черта в смысле Э. Сепира (сам он конкретно писал о голосе), получают гипотетическую семантическую, а точнее – семантико-прагматическую интерпретацию, скорее всего, в силу наличия либо иконических (метафорических), либо, очень часто, индексных (метонимических) связей между воспринимаемыми параметрами личностных констант⁴. Если лицо или голос X напоминают лицо или голос Y, то X, возможно, в чем-то существенном подобен Y и по внутренним личностным характеристикам.

Кстати, этот пример, как и множество других (в том числе относящихся к иным семиотическим системам) свидетельствует, что априори сказать, какой из этих двух механизмов интерпретации знаков – иконический или индексный (дейктический) – более важен, и даже просто разграничить иконы и индексы в конкретных случаях не столь просто. Отношение наподобия – это иконическое или дейктическое отношение? Языковая интуиция допускает оба ответа, отчасти коррелирующие с различием выражений **X напоминает Y** и **X напоминает об Y**, так что лингвистическая (соссюровская) дихотомия конвенциональных и неконвенциональных знаков опять (как и в случае с двусторонними и трехсторонними концепциями знаков) оказывается практически более удобной, чем логическая (пирсовская) трихотомия.

Между тем каноническая практика семиотических исследований ориентирована преимущественно на конвенциональные знаки, символы в смысле Пирса – отсюда, скажем, интерес к этнокультурному своеобразиею знаковых систем, традиционно рассматриваемый как доказательство их преимущественно неконвенциональной природы (кстати, доказательство логически сомнительное: неконвенциональность не тождественна универсальности, мир осмысливается и профилируется по-разному, так что разными могут быть также иконические и дейктические отношения).

Тезис 3. Наконец, обратимся к наиболее важному для темы данной статьи утверждению, которое заключается в том, что по крайней мере в некотором классе семиотик, выделяемых по их месту в культурно-семиотической практике⁵, как отправитель, так и парадигма, из которой выбираются ЭкстЛК для включения их в сообщение, очень даже существуют. К числу таких семиотик как раз и относится семиотика рекламы⁶, а также семиотика визуальных искусств (собственно изобразительного искусства, а также театра, кино и телевидения). В отличие от обычного акта межличностной коммуникации, внутри которого ЭкстЛК является константой, рекламное сообщение, и уж тем более спектакль

³ Редким примером эксплицитного признания семиотического статуса знаков, не имеющих отправителя (они названы извлекаемыми в противоположность получаемым) является учебник семиотики Федорова 2004, обладающий и другими важными достоинствами.

⁴ Ср. важные соображения на эту тему в Кодзасов 2000; 2002.

⁵ Излишне напоминать, что разнообразных частных семиотик имеется чрезвычайно (в некотором смысле – бесконечно) много, и основания для их выделения тоже могут быть различными; только что упомянутый – лишь один из наиболее существенных и часто используемых.

или фильм, выстраивается как коммуникативный продукт некоторым отправителем – создателем рекламного сообщения. В рекламной индустрии это обычно арт-директор и/или дизайнер, которые создают визуальную составляющую рекламного сообщения, выбирая, среди прочего (а в рекламе некоторых товарных категорий, к числу которых относятся парфюмерия, косметика, одежда, украшения, — так и в первую очередь) индивидуальные характеристики моделей, то есть занимаясь кастингом. К выбору актеров в театре и кино это, естественно, относится в еще большей степени – собственно, термин «кастинг» пришел именно оттуда. Тем самым набор констант превращается в парадигму, а извлекаемые знаки – в знаки передаваемые. Аналогичным образом обстоит дело и с голосовым кастингом и превращением в знак индивидуального человеческого голоса.

III

Таковы, в первом приближении, теоретические положения, которые позволяют обоснованно расширить спектр учитываемых при изучении рекламы семиотических систем. Следующая задача, как несложно догадаться, должна заключаться в демонстрации того, каким образом перечисленные принципы могут быть применены для описания эмпирического материала. И вот здесь-то и возникает серьезная проблема. Как говорил когда-то В. фон Гумбольдт, «В общей картине языка наше чувство с большей ясностью и убедительностью воспринимает его отдельные и преходящие элементы, но исследователю не удается с достаточной полнотой сформулировать воспринятое в четких понятиях. С подобной трудностью предстоит бороться и нам» (Гумбольдт 1984, с. 71), и это в полной мере относится к таким естественным (sic!) семиотическим системам, как встроенные свойства голоса и индивидуальные особенности лица. Правомочность не тождественна реальной возможности, а после длительного периода пренебрежительного отношения к описанию звуковых и визуальных знаков для поиска чего-то похожего на метаязык их описания, необходимо либо «рыться на свалках», либо пытаться разрабатывать метаязык описания ЭкстЛК внутри семиотики и/или лингвистики. При этом, парадоксальным образом, большее количество релевантных результатов для разработки такого метаязыка имеется в области описания звуковых ЭкстЛК, тогда как методически исследователю с лингвистическим или семиотическим бэкграундом проще работать с визуальными ЭкстЛК: его исследование может быть сведено к вполне привычной работе с пусть и невербальным, но удобным для анализа бумажным текстом, не требующим для своего анализа никакой аппаратуры. При этом, однако, стоит иметь в виду, что известный когнитивист от генеративной теории Р. Джэкендофф в свое время выдвигал гипотезу о том, что умение идентифицировать лица представляет собой самостоятельную когнитивную способность (*faculty*) человека, возможно сравнимую по сложности с языковой, зрительной и моторной способностями (Jackendoff 1987).

Очевидно, что задача описания всего разнообразия ЭкстЛК как системы извлекаемых знаков сложна и чрезвычайно объемна, тем более с учетом того обстоятельства, что ЭкстЛК взаимодействуют со стандартными, передаваемыми знаками: отделение, грубо говоря, собственно лица от выражения на этом лице – задача нетривиальная, а в чем-то, возможно, и просто неразрешимая (ср. известный феномен «прирастания

⁶ Семиотика рекламы входит в цепочку отношений включения, выглядящую примерно так: семиотика рекламного сообщения ← семиотика рекламы ← семиотика маркетинговых коммуникаций ← семиотика маркетинга (ср. Mick et al. 2004). Обсуждение взаимоотношений данных категорий выходит за рамки статьи; фактически в ней (как и в большинстве исследований по семиотике рекламы) в качестве предмета исследования выступает именно рекламное сообщение – своего рода квант рекламной коммуникации.

маски к лицу»). Представляется, однако, что некоторое ее частное решение может быть достигнуто при ограничении области, в которой функционируют ЭкстЛК, рекламной коммуникацией.

Возлагать на такой подход определенные надежды позволяет, во-первых, то обстоятельство, что при создании рекламного продукта уже осуществлен некоторый отбор ЭкстЛК и их типизация и упрощение — не в последнюю очередь за счет выбора всякого рода маркированных случаев, которые, выделяясь из общей картины, заведомо лучше воспринимаются целевой аудиторией. Это, кстати, верно и применительно к более традиционным семиотическим кодам, например поведенческим: в рекламных сообщениях явно представлено тяготение к изображению экстремальных (а иногда и эпатажных) форм поведения и ситуаций.

Во-вторых, набор выражаемых рекламой смыслов относительно ограничен, чему отвечает и ограниченность (пусть не до набора масок греческого театра, но все же...) тех ЭкстЛК, которые используются для передачи этих смыслов. Отсюда следует, что изучение ЭкстЛК в рекламных сообщениях может вестись не только чисто индуктивно, «снизу вверх», но отчасти и «сверху вниз», что делает задачу более обозримой. (Можно, кстати, сделать общее предположение о том, что формальная сторона семиотики рекламы как исследовательской дисциплины должна стать более индуктивной, а содержательная – более дедуктивной, но это предмет отдельного разговора.)

В частности, если снова обратиться к потребительским кодам, маркированность живописуемых форм поведения обычно служит визуальным выражением (гиперболизированным) каких-то выдающихся свойств рекламируемого продукта и его воздействия на человека, а экстремальность ЭкстЛК – стремлением либо обозначить способность товара удовлетворить запросы или как-то иначе повлиять на весьма неожиданных персонажей, либо обозначить максимально широкую целевую аудиторию (рис. 1–3):

Страницы из рекламного буклета автомобиля Mercedes A-Klasse: «Мачо» (рис. 1), «Стерва» (рис. 2), «Безмятежная молодость» (рис. 3).



Рис.1.



Рис.2.



Рис.3.

Сложности заявленной задачи, конечно, добавляет и то обстоятельство, что в качестве ЭкстЛК рассматриваются два разных типа знаков с точки зрения природы их плана выражения. Хватило бы и одного... Автору, однако, хотелось показать (во многом следуя традиции, восходящей еще к В. Вундту (Вундт 1990), с его идеей голосовых жестов) параллелизм двух взятых для рассмотрения кодовых систем, образуемых извлекаемыми знаками, которые трансформируются в рекламном сообщении в получаемые. В приводимой ниже таблице сопоставляются семиотические характеристики таких систем и даются некоторые примеры. Очевидно, что границы между соседствующими по вертикали ячейками весьма проницаемы и вполне возможно продвижение одного и того же знака в направлении снизу вверх (все ли в России в состоянии узнать на рис. 4 давно умершего и практически не присутствовавшего на тогда еще советских экранах Стива Маккуина – вопрос, но как типаж он воспринимается вполне однозначно и поныне).

Табл. 1.
Параллелизм семиотических проявлений голосовых и телесных ЭкстЛК

	Параметры голоса	Телесные параметры
Контролируемые параметры	Интонация, фонация, темп, артикуляционная поза и т. п.	Стандартная кинесика, часто утрированная (см. рис. 5)
ЭкстЛК		
Слабоиндивидуализированные параметры	Голоса с предпочтительными, но неоднозначными интерпретациями. (Отчасти рассмотрены и проанализированы в Сомова 2002)	Различные неопознаваемые лица фотомоделей, относящиеся к идентифицируемым типам внешности (см. рис. 6–8)
Сильноиндивидуализированные параметры	Голосовые маски или фактурные реальные голоса, воспринимаемые как типические и допускающие достаточно единообразную личностную интерпретацию (или охотно предлагаемые для типажей и/или персонажей – ср. стандартное воспроизведение голоса Бога как мощного, ровного и исходящего как бы ниоткуда в литературе)	Характерные и единообразно интерпретируемые утрированные визуальные образы; могут взаимодействовать со стандартной контролируемой кинесикой (см. рис. 1–3 выше)
Опознаваемые голоса/лица	Индивидуальные голоса и пародии на них (используются в рекламе довольно часто); обычно вместе с речевой манерой, а часто и с другими интертекстуальными элементами – ср. частое использование звукового образа В. Маяковского	Актуальные celebrities, исторические и кинематографические персонажи и пародии на них (см. рис. 9).



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.

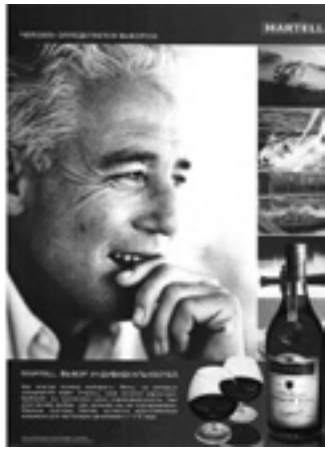


Рис. 7.



Рис. 8.



Рис. 9.

Литература

- Бутовская М.Л. Язык тела: природа и культура. – М., 2004.
- Вундт В. К вопросу о происхождении языка. Звукоподражания и звуковые метафоры // Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л., 1990.
- Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
- Кодзасов С.В. Голос в телевизионной рекламе // Рекламный текст: семиотика и лингвистика. – М., 2000. – С. 294–308.
- Кодзасов С.В. Символика русской интонации // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды Международного семинара Диалог'2002. Т. 1. Теоретические проблемы. С. 207–217. – М., 2002.
- Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. – М., 2002.
- Сепир Э. Речь как черта личности // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С. 285–297.
- Сомова Е.Г. «Я увидел это по радио» (звуковая метафора в радиоречи). – Краснодар, 2002.
- Федорова Л.Л. Семиотика: Учебно-методический модуль. – М., 2004.
- Jackendoff R. Consciousness and the Computational Mind. – Cambridge, Mass., 1987.
- Mick D.G. et al. Pursuing the meaning of meaning in the commercial world: An international review of marketing and consumer research founded on semiotics // Semiotica. – 1/4 (2004). – Vol. 152, No.. – P. 1–74.
- Nöth W. Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete Auflage. – Stuttgart; Weimar, 2000.

Т. В. Маркелова

(Москва, МГУП)

ИНТОНАЦИОННЫЙ КОНТУР ВЫСКАЗЫВАНИЙ С СЕМАНТИКОЙ ОЦЕНКИ

Интонация относится к одному из синтаксических средств выражения языковой модальности, представляя собой сложное многомерное явление, несущее чрезвычайно обширную информацию, вплоть до всесторонней характеристики самого говорящего (Артемьев 1966, с. 13). Среди компонентов интонации, создающих ее контур (частота основного тона голоса, интенсивность, длительность, темп, паузы, тембр), присутствует ритм, которому и принадлежит, на наш взгляд, особая роль при выражении модального – одобрительного или неодобрительного – отношения говорящего к высказыванию.

Специфика предмета исследования – высказываний с модальной семантикой одобрения и неодобрения и их компонентов – позволяют видеть сложную проблему, связанную с лингвистической природой оценочной коммуникации. С одной стороны, такие высказывания реализуют оценочную ситуацию, диктумом которой является сообщение о позитивном или негативном отношении говорящего к сообщаемому факту («положение дел» соответствует или не соответствует представлениям говорящего о норме): Я *считаю*, что это *хорошая / плохая работа*; Это *хорошая / плохая работа* (Он *хорошо / плохо выполнил работу*); *Хорошо / Плохо*, что он так работает; *Какая хорошая / плохая работа!*, то есть оценка события и оценка субъекта составляют содержание высказывания и эксплицированы. Следует согласиться с М.В. Всеволодовой, что «само наличие оценки в высказывании еще не свидетельствует о ее модусном характере» (Всеволодова 2000, с. 309). Такая же ситуация характерна для эмоциональной оценки, в том числе и негативной: «Эмоциональная оценка, как правило, представлена в структуре предложения и включается в его диктумный смысл; напр.: *Вот счастье – жить в тихом уголке, с милой, умной, простой женою* (Л. Толстой)...» (Лекант 2004, с. 427).

С другой стороны, рассматриваемые высказывания реализуют оценочную ситуацию в особых коммуникативных условиях, когда факт сообщения отражает оценочное восприятие говорящего, например негативное: *Разве это работа? Тоже мне работа! Работу нашли! Ну и работа!* и направлен на передачу этого отношения адресату, при этом лексически и синтаксически, то есть вербальными и структурными средствами, это отношение не эксплицировано (т. е. имплицитно). Оно «вычитывается» в зависимости от интонации: например, ИК-7 несет смысл неодобрения, отрицательной оценки, по свидетельству Е.А. Брызгуновой: *Какая школа?! Развалюха о трех окнах* (РГ 1980). Модальная семантика неодобрения реализует оценочный модус экспрессивной интонацией, «частичами речи», вопросительным типом предложения (косвенный и риторический вопрос), псевдоимперативными структурами и т. д. (см. ниже): *Ты глухой? Не слышишь о чем говорю? Поговори, поговори тут; Поспорь со мной; Поговори у меня!* – угрожающе сказала проводница (К. Паустовский).

Принимая как очевидный тот факт, что модусные категории не являются предметом информации, а сопровождают её, отметим то, что оценка является не только областью модуса, но и областью качественной характеристики – положительной или отрицательной оценки предмета сообщения, действия, явления, события и т. д., реализуясь парадигмой оценочных высказываний соответствующего типа: *Книга нравится /*

не нравится; хорошая / плохая; великолепная / отвратительная; прелесть, чудо / ужас, кошмар; люблю / не люблю эту книгу; одобряю, ценю / не одобряю, не ценю.

Основываясь на функционально-семантическом подходе к категории оценки (Бондарко 1990; Маркелова 1995 и др.), отметим наличие центра (приведенная выше парадигма) и периферии средств выражения ценностного отношения говорящего: *Какой простор! На всем какая нега!* (В. Ходасевич) – *Какая нега! Некогда нежиться* (В. Шишков). Выражение положительных и отрицательных интенций субъекта речи происходит с помощью интонации, в первую очередь, восходящее-нисходящего движения тона, то есть своеобразного ритмического импульса.

Обращение к лингвистическому наследию О.М. Брика позволяет увидеть зависимость коммуникативных интенций говорящего (одобрительных и неодобрительных) от ритма как особым образом оформленного движения: «Ритм, ритмическая установка движения существует в сознании еще до всякой ее материализации. Ямбический ритм, например, существует еще до ямбического стихотворения» (Брик 1927, с. 18). Взгляд на семантику оценки как отражение умственного акта, несомненно, соответствует заявленной позиции ученого, не нашедшей своего детального описания в лингвистических исследованиях по интонации как одному из средств синтаксиса.

В работах по исследованию интонации подчеркивается, что она равноправна синтаксическим категориям, а не подчинена им, а также указываются трудности, связанные с определением значений, выражаемых интонацией: «анализ и определение этих значений необходимо должны быть связаны с анализом предложения как носителя интонации, но значение интонации не может быть непосредственно соотнесено с конкретным лексическим содержанием предложения и его структурой» (Канышева 1961, с. 122): Ср.: *Покосился повар: Ничего себе едок – парень этот новый* (А. Твардовский); *Ничего себе едок! Ни крошки не съел* (А. Макаренко). В данных примерах реализуется явление синтаксической омонимии, устраняемое в речевой деятельности с помощью различных типов интонации, ее ритмических импульсов, но конкретная модель интонации, несомненно, связана с окружающим контекстом: «...от этой модальной деформации или транспозиции смысл высказывания резко меняется» (Виноградов 1975, с. 59). Различные интонационно-модальные схемы предложения в этих (и подобных) примерах могут накладываться на предложения однородной формально-грамматической структуры: «Понятно, что в некоторых аффективных типах высказываний – при грамматической и лексико-семантической нерасчлененности сообщения или выражения – модальная интонация играет основную роль, определяющую их смысл» (Виноградов 1975, с. 59).

Одобрительные интенции первого примера реализуются ритмическим чередованием плавного восходящее-нисходящего уровня тона выше предцентра – постцентра (ИК-5), являясь средством выражения высокой степени признака, в данном случае удивления-одобрения, возможно, доброй иронии (Ср.: *Какие у нее волосы! Настоящий водопад!*).

Отрицательные интенции второго примера выражают субъективное отношение негативного качественно-характеризующего типа «плохой едок», движение восходящее-нисходящего тона приходится только на гласный центра, предцентровый слог отличается высоким тоном, интенсивность уровня тона постцентра ниже центра, вплоть до смычки связок (ИК-7). Экспрессия отрицательной оценки как ритмическая установка движения тона свойственна эмоциональным структурам риторического вопроса-отрицания: *Какой воин! Сидит и воет!* (посл.) *Какой он охотник! Ружья в руках держать не умеет!* (разг. речь).

Сопоставляемые примеры подтверждаются целой серией аналогичных, где контекстуальное окружение взаимодействует с интонацией, основанной на ритмических импульсах – *Вот работник! Замечательный!* – ср.: *Вот работник! Отвратительный!*; «*Ну, народ*» – думал он, весь объятый заботами большого дела, – *обормоты дремучие* (В. Шукшин) – ср.: *Ну народ! До чего силен мужик!* (В. Распутин); – *Ну что вы скажете? Вот народ! Ну что вы сделаете с таким народом? А?* – *Темнота*, – молвил охранитель... (М. Булгаков). Интенсивность характеристики интонационно выражает недовольство, возмущение (ИК-5), пренебрежение и снисходительность (ИК-7); приподнятость, выделение положительного (ИК-6). В последнем восходящее движение тона выше предцентра, уровень постцентра значительно выше, ритмические импульсы несут незавершенную торжественность, высокую степень количественно-качественного признака.

Наблюдаемая системная зависимость в классических лингвистических трудах трактуется следующим образом: «Будучи существенным, неотъемлемым признаком предложения, интонация, однако, не исчерпывает грамматической сущности предложения и своими вариациями не определяет и не создает всего многообразия видов предложений в русском языке. Интонация сама по себе, то есть вне словесного содержания, вне отношения речи к действительности, мысли не выражает. Интонация не является средством формирования и воплощения мысли. Без слов она может быть выразительной, но не является содержательной, то есть не служит материальной оболочкой мысли» (ГРЯ 1954, 11, ч. 1, с. 77–78). В работах О.М. Брика предвосхищается эта зависимость по отношению к стихотворной речи: «Непосредственно связь ритма с семантикой должна быть понята через ритмико-синтаксические фигуры. Если в данной строке мы с легкостью можем заменить какое-либо слово другим той же синтаксической формы, мы меняем семантику и не изменяем ритмико-синтаксического целого, а эта ритмико-синтаксическая фигура и составляет основу стихотворной речи» (Брик 1927, с. 28). Особую роль играет ритмическое движение в оценочных высказываниях, реализующих конкретные ритмические импульсы.

Существенным оказывается деление интонации на два типа – первый касается членения предложения «на синтагмы, соответственно его осмыслению говорящим, в зависимости от ситуации общения» (Артемов 1966, с. 7, 17 и др.); второй охватывает типы синтаксических связей частей предложения, реализуя «...логическую модальность мысли, выраженную во фразе» (там же, с. 12). Это интонации причинно-следственной, условной связи, интонации вероятности, проблематичности, категоричности, и, как показывают приведенные выше примеры, оценочности и т. д. Подчеркнем, что основная модальная функция речевой интонации заключается в выражении чувств и воли, без элементов которых «немыслима никакая жизненная коммуникация» (там же, с. 13).

В модальных своеобразиях интонаций получают свое выражение «эмоциональные и аффективно-волевые изъяснения». Особенно «модальность предложения в целом, выражаемая интонацией, ярко дает себя знать во всех морфологических типах предложений, например, в именных, наречных, междометных, вокативных и т. п.» (Виноградов 1975, с. 59–60). Легко заметить, что В.В. Виноградов перечисляет все конструкции, выражающие совместно с другими средствами (в частности, ИК-6) неодобрительную модальную семантику: – *Цыть!* – зло сказал старичок. – *Ведь я и есть твой тесть, дьявол ты!* *Ворюга!* *Разуй глаза-то. Допился?* (В. Шукшин); *Аркадина: Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля напи-*

сать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал! Треплев: Скрыга! Аркадина: Оборвыш! (Треплев садится и тихо плачет). Ничтожество (Пройдясь в волнении). Не плачь. Не нужно плакать... (А. Чехов).

Опираясь на исследования А.А. Шахматова, В.В. Виноградов выделяет четыре основных модальных типа «односоставных бессказуемо-подлежащих» предложений:

1) восклицательные (*Ах, дела, дела!*);

2) вопросительные (*Дождь?*);

3) описательные (*Наконец, вот и переулочек*);

4) предложения, выражающие пожелание или приказание (*Счастливого пути, сосед мой дорогой*) (Виноградов 1975, с. 60).

Чтение письменного текста дает лишь приблизительное представление об интонации, «поэтому эмоционально-модальные оттенки выражений устанавливаются при помощи макроконтекста и конситуации» (Петров 1982, с. 106).

Семантика высокой степени признака, лежащая в основе неодобрительного отношения говорящего, коррелирующая с эмоциональным напряжением субъекта оценки, свойственна интонационным конструкциям пятой, шестой и седьмой (РГ 1980, 1, с. 776). Наличие в ИК-5 двух центров, контура «мелодической крыши» реализует два центра оценочной структуры – объект оценки и оценочный предикат: *Но как все гадко, пошло и глупо на этом свете! Как все подло, Вольдемар! Я несчастна* (А. Чехов).

ИК-6 – средство подчеркивания слова в короткой синтагме, приподнятости повествования, недоумения в вопросе, реализуемое увеличением длительности и интенсивности гласного центра. Так выражается раздражение, недовольство как оттенок семантики неодобрения: *– И лекцию не вредно послушать. Не на лекцию он пришел... Водку жрать у них хватает, а тут, видите ли, мало платят. – Странно, Синельников и теперь никак не возбудился, не заговорил как-нибудь... быстрее, что ли, злее, не нахмурился даже. – Глоты. И сосут, и сосут, и сосут-ут эту водку!.. Как не надоест-то? Очуметь же можно, глоты несчастные* (В. Шукшин).

ИК-7 с особой силой передает неодобрительное значение предиката, являясь средством «выражения разнообразных оттенков субъективного отношения говорящего к высказываемому: подчеркивания качественно-характеризующих значений, отрицания, утверждения, пренебрежения, добродушной снисходительности (РГ 1980, 2, с. 234): (*об актрисе Горовой*) – Раздули! – перебивает благородный отец. – Кусок льда! Талантливая рыба! Цирлих-манирлих! Талантишка есть, не спорю, но нет огня, силы, нет этого, понимаешь ты, перцу! Что такое ее игра! Порция фисташкового мороженого! Лимонадная водица! Когда она играет, у хорошего, понимающего зрителя на усах и бороде изморозь садится! Да и вообще в России нет уже настоящих актрис... нет! (А. Чехов). Гласный центра здесь имеет восходящий тон, а в конце – смычку голосовых связок, что задерживает внимание говорящего на наиболее важном для него слове – оценочном предикате. ИК-7 оформляет преимущественно высказывания с отрицательной оценкой, передающие неодобрение говорящего, скрытое отрицание, ироническую оценку, построенную на «рассогласовании» положительного и отрицательного смыслов в высказывании: *Известно, какой у нас ум? Мужичкий! Нешто мы понимаем?* (А. Чехов); *Большов (с сожалением) Хороши умы! Хороши советчики!* (А. Островский); *Хорош гусь! Хорош сон при хамсине! Тело ноет, сердце замирает* (И. Бунин).

Таким образом, интонации принадлежит существенная роль во всех типах высказываний: вместе со словесно-грамматическим материалом она является средством формирования и выражения модальной семантики одобрения и неодобрения.

Литература

- Артемов В.А. Коммуникативная, синтаксическая, логическая и модальная функции речевой интенции // Материалы коллоквиума по экспериментальной фонетике и психологии речи. – М., 1966.
- Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л., 1990.
- Брик О.М. Ритм и синтаксис // Новый Леф. – 1927. – № 3.
- Виноградов В.В. Основные принципы русского синтаксиса в «Грамматике русского языка» Академии наук СССР // Виноградов В.В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. – М., 1975.
- Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса. – М., 2000.
- ГРЯ: Грамматика русского языка / Под ред. В. В. Виноградова. – М.: Изд-во АН СССР, 1954.
- Канышева Т.А. К вопросу об интонации в грамматике // Законы семантического развития в языке. – М., 1961.
- Лекант П.А. Рациональное и эмоциональное в русском предложении // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. – М., 2004.
- Маркелова Т.В. Семантика и прагматика средств выражения оценки // Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 67–80.
- Петров Н.Е. О содержании и объеме языковой модальности. – Новосибирск, 1982.
- РГ 1980: Русская грамматика / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. – М., 1980.

Е. А. Шамина

(Санкт-Петербург, СПбГУ)

ЗВУКОВАЯ ФОРМА ОРГАНИЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СОЦИОПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТРАКТАТА Л. ПИТЕРА И Р. ХАЛЛА «ПРИНЦИП ПИТЕРА»)

Звуковая форма слова, в соответствии с представлениями современного языкознания, служит планом выражения основной лингвистической единицы, неким «вместилищем» для его достаточно богатой семантики. Наряду с этой основной функцией, фонетическое оформление слова может при определенных условиях нести функциональную нагрузку и другого рода. Представляется при этом, что звуковая оболочка слова может выполнять не только символическую или сигнификативную функцию, как это происходит в фоносемантических, т. е. звукосимволических или звукоподражательных, образованиях (Воронин 1982), не только конструктивно-текстообразующую функцию (Векшин 2006, с. 14), которая с наибольшей очевидностью проявляется в различного рода художественных текстах (ср. Брик 1919), но в отдельных случаях и специфические прагматические функции. К последним можно отнести, например, создание яркого, запоминающегося звучания псевдонимов публичных лиц, выдающихся спортсменов и представителей творческих профессий (Шамина 2010) или даже решение такой неординарной задачи, как привлечение с помощью звуковых средств внимания реципиента текста к парадоксальности предлагаемого текста.

Материалом для рассмотрения такого необычного фоностилистического приема послужил английский текст трактата Л. Питера и Р. Халла «Принцип Питера» (Peter, Hull 1969). Несмотря на явную социопсихологическую доминанту этого очень интересного (в том числе и с лингвистической точки зрения) произведения, определить его жанровую принадлежность весьма затруднительно. Притом что формат научной работы авторами во всех деталях соблюдается: текст соответствующим образом структурирован, в нем имеется формулировка цели исследования, его теоретическое обоснование, иллюстративный материал и выводы, изложение ведется с соблюдением требований научного стиля, включая особенности композиции (введение) и применение терминологии, — все организующие элементы этого научного текста оказываются парадоксальным образом модифицированы, способствуя созданию юмористического и сатирического эффекта.

Так, основная цель изобретенной авторами науки иерархиологии формулируется как попытка объяснить, почему дела всегда идут вкривь и вкось (*why things always go wrong*), а в качестве ее теоретических основ упоминаются не только научные труды К.Маркса и З.Фрейда, но и стихотворения О.Хайяма, А.Поупа, Э.Диккинсон, сатирическое произведение С.Н. Паркинсона и даже английские пословицы и поговорки. Функциональным особенностям научного стиля, в достаточной мере присущим «Принципу Питера», противоречит использование в начале каждой главы эпиграфов из литературных произведений и Священного писания: *I begin to smell the rat; The meek shall inherit the earth*, а также введение в текст фразеологизмов (в количестве 25 единиц), как не подвергшихся авторским трансформациям, так и трансформированных (в 56% случаев): *There is no patron like a new patron* (что можно было бы перевести как ~ Новый благодетель лучше старых двух¹); *Nothing succeeds like failure* (~ Неудача ведет к успеху), и даже авторских (12%): *The cream rises until it sours* (~ Сливки густеют, пока не скиснут). Иллюстративный

материал произведения Л. Питера и Р. Халла включает не только 1 формулу и 8 графиков, но и что весьма неожиданно для истинно научной работы 20 иллюстраций из британского юмористического журнала «Панч» (Punch) разных лет с измененными подписями, а также 77 вымышленных «кейс-стади», т. е., в данном случае, примеров социопсихологического анализа иерархических отношений в профессиональной сфере. Последние особенно интересны тем, что в их описании представлены исключительно экспрессивные имена собственные (в количестве 120 единиц): названия предприятий и организаций (*Executive Wastebasket and Trash Can Research Project* ~ Исследовательский проект по изучению содержимого корзины для мусора в кабинетах больших начальников) и антропонимы, образованные с применением различных видов языковой игры: акронимии, аллюзий на фразеологизмы или сленгизмы и пр. (C. Clearly, E. Beaver, B. Willder).

Примечательно, что экспрессивность использованных в анализируемом тексте пословиц и авторских антропонимов в отдельных случаях усиливается за счет звуковых повторов (следует отметить, что для английской фразеологии вообще характерна аллитерация): *First things first; Peter's Parry does not pay; Never push when you can pull; Dorothea D. Ditto Hap Hazard*.

Необычную для научного текста активность получают и фоностилистические приемы, которые обращают на себя особое внимание при анализе таких организующих элементов произведения, как рубрикация и терминология. Звуковая форма заголовков глав трактата (всего 15) демонстрирует специфическую фонетическую организацию, принципиально нехарактерную для нейтрального научного текста: 12 из них (87%) содержат звуковые повторы разных видов. При этом чаще всего используется инициальная аллитерация: *Pull and Promotion; Health and Happiness at zero PQ – Possibility or Pipe Dream?*, а также более сложные, как бы «сквозные» повторы согласных: *Creative Incompetence*. Имеются единичные случаи использования ассонанса (под ассонансом с необходимостью понимается повтор только ударных гласных, так как для английского языка характерна сильная редукция гласных в безударных слогах): *Hierarchiology and Politics*, и рифмы: *The Psychology of Hierarchiology*. Для обеспечения экспрессивности заголовков подглав рассматриваемого произведения фоностилистические приемы применяются менее последовательно (для достижения этой цели используются другие средства выразительности), однако они отличаются большим разнообразием. В подзаголовках встречаются повторы слов: *Which is which, Bang! Bang!, Mirror mirror on the wall*, и рифма: *Health for Wealth; Why wait? Escalate!*, в последнем случае осложненная аллитерацией. Наиболее часто применяемыми приемами являются инициальная аллитерация: *Signs and symptoms of push; Perils of push; A dangerous delusion, Mind over matter*, и сложные звуковые повторы как согласных, так и гласных: *Unpopularity of the pullee, Higher up the hierarchy, Peter's prescription – a pound of cure; From underdog to upperdog*.

Такой необходимый организующий элемент научного текста, как терминология, в «Принципе Питера» также подвергается парадоксальным модификациям, что приводит к положению, когда терминологическая лексика превращается в основное средство создания комического и сатирического плана произведения Л. Питера и Р. Халла.

По мере изложения основных положений и законов науки иерархиологии авторы вводят 120 терминов, которые затем помещаются в глоссарий в конце книги вместе с дефинициями. Дефиниции однозначно указывают на ироничное отношение авторов к предмету исследования: например, само название новой научной дисциплины

¹ Переводческие аспекты остаются за рамками настоящей статьи.

«универсальная иерархиология» толкуется просто как «нехоженое поле для исследователя» (*Universal Hierarchiology – an untapped field of study*). Термины и их дефиниции содержат разнообразные элементы языковой игры, такие как аллюзии на расхожие выражения и понятия: *Auld Lang Syne Complex – glorification of things past* ~преклонение перед прошлым, где *Auld Lang Syne* – название и строчка из песни на слова Р. Бернса, которую носители английского языка любят распевать под Новый год, хотя в настоящее время мало кто понимает, что они означают; *Rigor Cartis – abnormal interest in charts* ~болезненная любовь к графикам, напоминающее *Rigor Mortis – трупное окоченение*; соположение в пределах одного терминологического наименования латинизированных наукообразных слов и стилистически сниженных сленгизмов: *Percussive Sublimation – being kicked upstairs* продвижение по служебной лестнице пинком под зад; и пр.

Превращению авторских терминов Л. Питера и Р. Халла в средство языковой экспрессии служит их звуковая форма: 78% из них содержат разнообразные звуковые повторы. Звуковые повторы представлены как в однословных терминах: *Deadwood, Phonophilia, Papyrophobia, Fileophilia*, так и в терминах, состоящих из большего количества компонентов. Среди них имеется единичный пример ассонанса: *Medical Profession*. В основном же они представлены инициальной аллитерацией: *Peter Principle* (а также *Peter's Paradox, Peter's Parry, Peter's Placebo* и др.), *Free-Floating Apex*, в некоторых случаях осложненной повторами согласных не в начальной позиции: *Teeter-Totter Syndrome, Peter's Pretty Pass*. Столь же часто встречаются сложные («сквозные») звуковые повторы, включающие и согласные, и гласные: *Initial and Digital Codophilia, Abnormal Tabulology, Lateral Arabesque, Peterian Interpretation, Promotion Quotient, Edifice Complex*.

Наряду с другими стилистическими средствами, звуковая форма важных, рекуррентно организующих текст элементов, не являясь носителем какого-либо значения, выполняет в трактате Питера и Халла существенную прагматическую функцию. Выступая как парадоксальная, отличающая от ожидаемой в тексте данного жанра, звуковая форма способствует кодовым переключениям при восприятии текста реципиентом. Активизация фонетической игры побуждает к осознанию игровой природы текста в целом и ведет к поиску за внешним семантическим планом иных смысловых перспектив, в данном случае – юмористических и сатирических.

Литература

- Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. III. – Пг., 1919
 Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста. – М., 2006
 Воронин С.В. Основы фоносемантики. – Л., 1982
 Шамина Е.А. Британские псевдонимы: фоносемантический и фоностилистический аспекты // Англистика в XXI веке: Материалы конференции. – СПб., 2010 (в печати).

Источник

- Peter L., Hull R. The Peter Principle. – New York, 1969.

Т. А. Тернова

(Воронеж, Воронежский государственный университет)

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ЛИЧНОСТНОЙ МАРГИНАЛЬНОСТИ В ТРАКТОВКЕ О. БРИКА

Первая треть XX века ознаменовалась радикальной трансформацией отношения к человеку. В философских работах этого периода на первый план вышла антропологическая проблематика. Именно с этих позиций была дана общая нелицеприятная оценка эпохи, которую М. Бубер определил как «эпоху бездомности» (Бубер 1995, с. 167). «XX век – первая за последние десять тысяч лет истории эпоха, когда человек стал абсолютно проблематичен», – писал М.Шелер (Шелер 1993, с. 132).

Ситуация революции 1917 г. стала частью общеевропейского социального процесса, который сопровождался радикальной трансформацией общественной иерархии и появлением нового социального типа – человека толпы. В работах Х. Ортеги-и-Гассета главной характеристикой массового человека становится усредненность, предельная типичность его психологических и поведенческих проявлений: «Это – совместное качество, ничейное и отчуждаемое, это человек в той мере, в какой он не отличается от остальных и повторяет общий тип» (Ортега-и-Гассет 1997, с. 45). Западная социология рассматривает тип человека толпы многоаспектно, давая ему неоднозначную оценку (см. Т.Адорно с его идеей «индустрии культуры»: Л.Уайт; Т.Парсонс).

В новых, советских условиях совпадение параметров человека и коллектива получает однозначно положительную оценку. Опыт литературы 20-х гг. XX века, в которой центральной становится проблема массы и лидера, уточняет это представление. В качестве базовых характеристик массы осмысляются динамизм и стихийность. При этом стоит заметить, что несмотря на то, что в первой половине 20-х роль лидера явно не осознается, а во второй половине он объявляется неременным условием функционирования массы, началом, способствующим преодолению заключенной в ней деструктивности (стихийности), отношение к массе остается в целом положительным.

Практика журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» по-своему симптоматична: «ЛЕФ», находясь в эпицентре общественных запросов, по преимуществу отражает тот комплекс общественных идей, который возобладали в начале 20-х гг. «Новый ЛЕФ» уже отражает тот процесс официального переосмысления отношения к динамике массы, очевидно не разделяя его.

Идеология ЛЕФа закрепила общественные установки, развивавшиеся, в начале 20-х гг. Базовые положения теоретических документов направления можно считать иллюстрацией слома социальной структуры общества. Направления социального и культурного строительства совпадают. На этом основании можно говорить о социально-эстетической концепции ЛЕФа. Такой симбиоз в решении идеологических и эстетических вопросов к моменту создания ЛЕФа был не нов. Так, А.В.Луначарский в статье «Начала пролетарской эстетики» (1919) писал: «У каждого класса своя эстетика, свое лицо. Но пролетариат выразил её ещё пока мало, так как он был задавлен, но он частично выразил её ранее через сознание других классов и групп» (и Пролеткульт).

Несмотря на разницу в решении многих вопросов, базовые положения социально-эстетической концепции ЛЕФа едины в представлении Б.Арватова, О.Брика и др. В первую очередь, это идея социального заказа. «Мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители

социального заказа», — пишут В. Маяковский и О. Брик в заметке «Наша словесная работа» (Маяковский, Брик 1923, с. 41).

Центральной антитезой в теоретических работах ЛЕФовцев становится «прошлое» — «настоящее»: «старое» искусство противопоставляется «новому». В качестве разграничительного критерия здесь выступает отношение к быту и, соответственно, характерная еще для футуристического направления поиска антитеза «статика» — «динамика»: «...все старое искусство занималось «бытоотражательством», тогда как искусство революционное призвано преобразовывать жизнь». Временная координата, связанная с деятельностью пролетариата, — будущее: «Пролетариат не может и не будет реставрировать художественные формы, служившие органическими орудиями изжитых исторических социальных систем» (Арватов 1923, с. 78).

Преобразовательная интенция пролетариата не предполагает, тем не менее, отрыва от реальности: «Производственное движение в искусстве, одним из главнейших участников которого является „Новый ЛЕФ“, насквозь социально, и его программа строится не на свойствах продукта, а на свойствах общественного процесса художественного производства: кем, как, с какой практической целью производится фильма — вот критерий „производительности“ или „непроизводительности“» (Арватов 1927, с. 34).

Интересная реализация социально-эстетических идей ЛЕФа в публицистике одного из его ведущих теоретиков — О. М. Брика. Положения статей «Услужливый эстет» (1923 г.), «Не в театре, а в клубе» (1924 г.) чрезвычайно характерны для эпохи и фиксируют пересмотр традиционной схемы «центр — периферия» в социальной структуре общества. Доминантой в новой социальной структуре становится пролетариат, потребностями которого определяются требования к новой эстетике. Социальные слои, прежде находившиеся в центре социальных отношений и диктовавшие эстетические вкусы, маргинализуются. О маргинальности, переходности их положения говорит то, что по свидетельству Брика они, оставив уже свои социальные позиции, пытаются сохранить доминирование на эстетическом уровне, закрепив свои вкусовые пристрастия в самых разных сферах: книгоиздательской практике, литературе, театре.

Статья «Услужливый эстет» представляет собой рецензию на брошюру профессора Сидорова «Искусство книги». Брик обнаруживает противоречия в позиции автора, который, пользуясь языком конструктивистов, демонстрирует совсем иные идеи. Хотелось бы, однако, обратить внимание не на отдельные аспекты оценки Бриком «тектонических» идей Сидорова, а на вторичный момент — на то, как сквозь контуры рецензии просматривается взгляд Брика на социальную структуру общества.

В тексте социальная программа смыкается с эстетической и оказывается соотносимой с временными координатами. Так, прошлое, по Брику, время эстетов-индивидуалистов, творчеству которых сопутствует определенный набор «презренных» деталей: *красочки, кисточки, рамочки*. Аудитория «эстетов» локальная, элитарная. Задача нового искусства — «полный разрыв» с их *вкусами*, закрепленными в «прежних кустарных станковых традициях». Слово *эстет* приобретает отрицательную коннотацию. Антиподом ему представляется «производственник» от искусства, который должен поставить «художественный труд на основу коллективизированного индустриального производства».

Третий, промежуточный, слой в этой социально-эстетической схеме оказывается в глазах Брика даже более социально опасным, нежели критикуемые *эстеты*: «Самые опасные враги новой мысли, нового начинания — это приемлющие. Ни капельки не изменяя своим реакционным верованиям, эти господа необычайно быстро усваива-

ют фразеологию новаторов, их словечки, их темы» (Брик 1923, с. 92). Идея их опасности приобретает мировоззренческий характер и заключается в том, что они подменяют, затемняют для масс содержание нового искусства «ловкой комбинацией старых понятий с новыми словечками, сбивая с толка доверчивых, неискушенных читателей» (Брик 1923, с. 92). Самое страшное видится в том, что так называемые «приемлющие», или, иначе, «услужливые эстеты», провоцируют разобщение аудитории. «Услужливые эстеты» так же, как и эстеты, представляют собой маргинальный слой, но содержание их маргинальности иное: утратив прежние позиции, они ищут социальную нишу в новой реальности.

Проблема аудитории, воспринимающего сознания — одна из центральных в позиции Брика. В статьях 1923 — 1924 гг. он с риторическим напором подчеркивает не только мировоззренческое, но и эстетическое расхождение «народа» и «господ», «свергнутых им хозяев», считая, что в социальной структуре 20-х гг. место «господ» заняли непманы, позаимствовав у них эстетические предпочтения:

Не народ, а господа, на народном горбу восседающие, любят художественно украшенную книгу. **Они, а не народ**, покупают книгу в роскошном издании. **Они, а не народ**, гоняются за книгой, как за бабочкой. **Они, а не народ**, дарят любимому существу на елку красивую книжку, чорт его знает про что написанную. **Они, а не народ**, кладут эти красивые книги, не читая, в гостиную на полку. Спросите книгопродавцев, для кого издаются дорогие монографии Фаллильева, Канчаловского и др. **Для народа или для непманов?** Вы убедитесь, что ваши наблюдения не точны. (Брик 1923, с. 94).

Требования Брика к **книге**, обслуживающей потребности пролетариата в противовес «эстетам, книгу не читающим, а созерцающим», следующие:

1. Коммуникативные - 1: «для нас книга — одна из форм фиксирования и передачи живой речи техникой печатного дела. Задача в том, как сделать, чтобы эта речь была фиксирована и передана наилучшим способом» (Брик 1923, с. 92). В данном случае книга трактуется как средство вербального общения.
2. Коммуникативные - 2: книга становится средством невербального общения (отсюда значимость оформления книги).
3. Утилитарные, прагматические (в приведенной цитате Брик доказывает необходимость связи книги с жизнью (живой речи) и далее говорит о назначении книги).
4. Как к способу социальной идентификации (невербальная коммуникация): «По этой же производственной логике следует, что одна и та же книга должна иметь разные обложки в зависимости от того, среди каких групп читателей она будет распространяться» (Брик 1923, с. 99).
5. Формальные: «исключительно назначением вещи определяется ее форма!» (Брик 1923, с. 92), мотивирующие:
 - а) выбор шрифта в связи с характером издания (научная книга, учебник, беллетристика, детская, справочник), «игру шрифтами» для выделения особо важных частей текста;
 - б) характер заголовков;
 - в) оформление обложки: «Обложка, прежде всего, реклама книге. Значит, при выборе обложки приходится руководствоваться всеми теми же соображениями, которыми руководишься при всякой рекламе, а именно: кругом потребителей, к которым реклама обращается; уровнем их интеллектуального развития, их психологией. Точным учетом этих данных определяется характер обложки» (Брик 1923, с. 97).

Аналогичные требования предъявляются и к **театру** в статье **«Не в театре, а в клубе»** (Брик 1924, с. 22). Они мотивированы появлением нового адресата театрального искусства – демократического зрителя. Отсюда нарочито социальный характер требований, предъявляемых актеру: «Не общение актера с народом, а кровная связь» (Брик 1924, с. 22).

Смена адресата диктует и трансформацию эстетических характеристик. Радикальной трансформации подвергаются:

1. место реализации театральных постановок (смена зафиксирована в названии статьи, а также в цитате: «Новая театральность сформируется без него и вне его, — не в специальных театральных коробках, а в гуще зрителей — в клубе!» (Брик 1924, с. 22).

2. Характер театральной постановки: «Здесь нет пьес — одни сценарии» (Брик 1924, с. 22).

3. Смысловой центр, организатор театральной постановки. Брик явно выступает против режиссерского театра, иронизируя по поводу театральной деятельности Мейерхольда и его постановки пьесы «Лес»: «Вместо взрыва блестящий фейерверк во славу все той же театральной твердыни» (Брик 1924, с. 22). Мейерхольд может быть воспринят как представитель той самой социальной прослойки, о которой речь шла в статье «Услужливый эстет»: пытаюсь встроиться в новую социальную схему, ее представители пользуются новыми слоганами, прикрывая ими неизменившуюся суть.

4. Содержательная сторона пьесы. Здесь доминирующим становится требование актуальности: «Не злободневные вставки, а насквозь злободневный текст».

5. Соотношение «зритель — актер». Поскольку социальная дистанция между зрителем и актером снимается, меняется нагруженность слова театральной постановки, приобретающей агитационный характер, выполняющей инициированное волей самих актеров агит-задание: «Не припиливание агит-флажков, а единое агит-задание» (Брик 1924, с. 22).

6. Сценография (вводятся элементы натурализма: «Не бутафория, а реальность» (Брик 1924, с. 22).

Театральная реформа, предлагаемая Бриком, совпадает с общим направлением театральных поисков 20-х гг. Вспомним, что неоднократно в этот период говорилось о нехватке пьес современного репертуара. Это ощущение было закреплено в постановлении 1927 г., обращенном к драматургам и призывавшем их создавать пьесы с новой проблематикой либо переделывать уже существующий драматургический материал (партийное совещание по вопросам театра в Агитпропе ЦК ВКП (б); Театральное совещание в Наркомпросе: Всесоюзное совещание по клубной сцене). Вспомним в связи с этой и доклад А.Толстого на первом съезде СП «О драматургии» (1934), где он, в частности, говорил: «За семнадцать лет революции возник тип (вернее, типы) нового человека, но черты его разбросаны и не выявлены, и носители этих черт сами еще недостаточно четко осознают их. Здесь начинаются важнейшие задачи литературы, в частности — драматургии» (Толстой 1986, с. 232). Собственно, как раз на этой волне и была осуществлена постановка «Леса» Мейерхольдом.

Требование Брика о введении натуралистических элементов в сценографию совпадает с устремлениями К.Марджанова, использовавшего в постановке «Сорочинской ярмарки» вполне аутентичные возы с волами. В духе времени и стремление синтезировать театральное искусство с цирковым: «У нового клуба есть союзники в театральном мире. Это цирк и эстрада» (еще с 1919 г. при театральном отделе Наркомпроса была создана секция цирка, в которую вошли литераторы В.Шершеневич, И.Рукавишников и В.Каменский, художники С.Коненков, Б.Эрдман и др.).

Все это свидетельствует о том, что Брик, не признавая установок традиционного театра, не отрицает театральное искусство в принципе. Причина такого неприятия кроется в том, что прежние театральные формы кажутся ему устаревшими, не соответствующими динамике времени: «Театр бьется в своей коробке и не может из нее вылезть», актер «крепко замурован рампой» (Брик 1924, с. 22). Народу необходимы «не потешные огни неудачливых взрывателей, а живой огонь современной театральности». Необходимо обратить внимание на то, что причиной театральной реформы становятся эстетические потребности народа. Так, в очередной раз вводится антитеза «динамика» — «статика».

В статье **«Ближе к факту!»** (1927) к ней достраивается еще одна: «реальность» — «мечта». Высмеивается мечтательность, оторванность от реальности, которая трактуется как признак мещанства. Находясь в новых условиях на периферии общественных отношений, мещанство существует в своих временных координатах. Если эстеты в статье «Услужливый эстет» ассоциированы с прошлым, то мещане живут в условиях остановленного времени: будучи формально вовлечены в настоящее, они пытаются его игнорировать: «Мещанство не любит фактов, слишком бедна и убога его жизнь, чтобы стоило долго на этой жизни останавливаться. Поэтому мещанство испокон века создало себе иную героическую действительность, в которой все факты не реальны, но в тысячу раз пышней реальных. Мещанин кое-как отживает положенное ему служебное время, а в остальное время он хочет жить, какой-то иной, идеализированной жизнью» (Брик 1927а., с. 33).

В отличие от новых людей — активных преобразователей мира — мещане представляют собой статичную социальную субстанцию: «У людей же, которые живут иначе, для которых каждый час их жизни является активной борьбой за что-либо, а не простым отбыванием повинности, — потребности какой-то иной идеализированной действительности нет и быть не может. Такую идеализированную действительность можно только переживать; действовать в ней, естественно, нельзя, а для активного человека то, — чем он не может действовать, не существует» (Брик 1927 а., с. 33).

По сути, в социальной схеме Брика — три социальных слоя: пролетариат, мещанство, интеллигенция. Время, ассоциированное с интеллигенцией, имеет свою протяженность, но имеет и точку завершения: это прошлое, не переходящее в настоящее: «Русская интеллигенция, которая в течение многих лет была оторвана, отстранена от всякой практической работы, довела до огромной виртуозности свое умение переживать вымышленные факты и события. И обратно — научилась к фактам относиться, как к вымыслу» (Брик 1927г., с. 34), «Это наследие, эти навыки русской интеллигенции должны быть изжиты во что бы то ни стало» (там же).

В новой социальной схеме интеллигенция присутствует, но это иная интеллигенция — и по происхождению (не дворянская, а разночинная), и по мировоззренческим основаниям: «Советское общество строится на совершенно других основах, чем строилась царская Россия, и роль интеллигенции в этом обществе совсем другая. Старые навыки и старые суррогаты активности сейчас неуместны» (там же, с. 34). Влияние той самой, исконной интеллигенции с ее ценностными установками и образом жизни воспринимается как социально опасное явление: «В 70-х годах у нас происходило хождение интеллигенции в народ, сейчас мы имеем хождение народа в интеллигенцию. Достаточно какому-нибудь рабочему от станка или крестьянину от сохи попасть в литературную среду, как он немедленно начинает превращаться в исконного русского интеллигента, живущего мечтой о какой-то красивой жизни, о каких-то несуществующих, но очень желанных условиях этой жизни, о каких-то нереальных людях, о каких-то образах, которые берутся не из действительной жизни, а из многолетней литературной традиции: ему уже начинает все представляться по образу и подобию тех книжек, которые он читал» (там же).

Статья «**За политику**» (1927) фиксирует именно такую ситуацию некоторого возврата назад, общего отхода от революционности как на уровне тем (развиваются общечеловеческие), так и на уровне пафоса (уходит пафос преобразования), вследствие новых требований эпохи. Статья знаменует собой этап знакового общественного процесса, очередной социальной трансформации, когда в меньшинстве оказываются ратующие за сохранение ультрареволюционной идеологии — ЛЕФовцы. Если понимать под маргиналами тех, кто не попадает в мейн-стрим, то можно утверждать, что сами ЛЕФовцы теперь, в определенном смысле, оказываются в позиции маргиналов, которые, тем не менее, настойчиво игнорируют смысл своего общественного положения. ЛЕФовцы по-прежнему мыслят себя в роли застрельщиков перспективных общественных идей, утверждая, что «всегда всякий культработник вступал в конфликт с существующими традициями, с существующими косными точками зрения, и всегда культработник — писатель, драматург, поэт — говорил такие вещи, о которых еще никто не знал, которые многим были не по нутру и против которых протестовали консерваторы» (Брик 1927 б, с. 22). Провозглашается задача борьбы усилиями слова, усилиями искусства: «Мы, лефовцы, будем жестоко бороться со всякой попыткой аннулировать революционный тонус сегодняшнего дня» (там же).

Брик признает, что в новых общественных условиях на поверхность социальной жизни выходят вчерашние маргиналы (из среднего, приспособленческого, перемешивающего слоя), адаптировавшиеся к новым социальным условиям, нашедшие для себя социальную нишу, выполняющие требования социального заказа. Их появление — одна из тех проблем, которая заставляет Брика определить ЛЕФовцев как «упадочников», отчетливо видящих «проблемы и опасности» времени.

Социальный оптимизм Брика заставляет его надеяться, что «есть среди них большое количество людей, честно уверенных, что, работая по тезисам, они выполняют социальный заказ», но, тем не менее, лишенных оригинальности мышления, привыкших писать, согласно шаблонам и стереотипам: «Развивается тип писателей, драматургов, сценаристов, которые прежде чем что-нибудь написать, обегают наивозможно большее количество контрольных инстанций» (Брик 1927 б, с. 21).

Брик рассуждает о новой социальной трансформации, исходя из духа и стереотипов начала 20-х гг. Он считает необходимой включенность личности в логику общественных процессов, трактуя аполитизм как один из критериев личностной маргинальности (аполитичный человек выпадает из эпохи). Любопытно, что аполитизм Брик понимает не столько как политический конформизм и, как следствие, выпадение из эпохи: для него аполитизм есть не что иное, как контрреволюционность не на уровне действий, но по сути. В этой логике знаменательной для него оказывается личность Есенина: «мы утверждали, что не в русских поэтах дело, а в том, с какой Россией они идут и что с аполитичным Есениным нам не по дороге <...> Есенин фигурирует как опаснейший и вреднейший поэт, поэтизирующий хулиганство, — а разве хулиганство не политический факт?» (Брик 1927 б, с. 20).

Такая позиция мотивирует то пристальное внимание, которого удостоивается у ЛЕФовцев искусство кино. Статья О. Брика «**Противокиноядие**» (1927) — одна из многих, написанных на эту тему (ср. статью Б. Арватова «Киноплатформа» и др.). Именно кино в силу специфики его технического обеспечения («Говоря о кинематографе, он имел в виду, что этот технический аппарат может передать в кратчайший срок и наибольшему количеству людей нужнейшие факты этой действительности. И действительно, нет другого более подходящего способа довести до сведения огромного количества людей то, что происходит в мире») — приобретает воспитательное значение. Появление этой идеи

свидетельствует о сдвигах, произошедших в социальной концепции Брика: вспомним, что в период ЛЕФа народ и его эстетические потребности были для него непререкаемы. Теперь он ставит задачу воспитания «активного человека» «в Советской стране»: «Ясно, какого рода людей должны мы воспитывать и растить» (Брик 1927 в, с. 29).

В кинематографе Брик находит визуализацию, прежде всего, мещанских «вкусов» и общественных ожиданий: «Кинокартины являются для огромного большинства зрителей осуществлением той тяги к "красивой" жизни, которой болеет всеобщее мещанство». Кино, помимо этого, обслуживает некую систему двойных стандартов, которая начинает складываться в обществе: «У нас нашли замечательную формулу, как сочетать показ шикарной жизни с идеологической установкой. Все это проходит под надписи, говорящие о "разложении западной буржуазии"; все это называется — "показать гниль западной культуры"» (там же, с. 28). Таким образом, кино обслуживает потребности прежних маргиналов из «среднего» слоя, которые теперь занимают доминирующие социальные позиции.

Подводя итоги, можно выделить основные признаки маргинальности, как идеи и критерия оценки в публицистике Брика:

индивидуализм,
отрыв от реальности,
интеллектуальная и эстетическая косность,
статичность,
использование прошлого как временной координаты,
аполитизм.
несовпадение с мейн-стримом, неадекватность требованиям времени.

Социальные слои, которые попадают в поле отрицательной оценки, — это интеллигенция и мещанство. Тем не менее если в 1923 — 1924 гг. Брик однозначно соотносит их с прошлым как временной координатой, а их ценности объявляет отжившими, то в условиях 1927 г. он же фиксирует ситуацию социальной активности мещанства. Здесь на помощь приходит идея воспитания народа, который на поверку оказался не столь активной социальной силой, которая распространила бы свое положение гегемона и на эстетическую сферу. Таким образом, в развитии социально-эстетической концепции Брика — публициста можно увидеть некий внутренний сюжет, основным мотивом которого становится сохранение установок авангардного искусства с поправкой на происходящие общественные трансформации.

Литература

- Арватов Б. Маркс о художественной реставрации // ЛЕФ. — 1923. — № 3. — С. 76–96.
 Арватов Б. Киноплатформа: (Не смогший присутствовать на дискуссии ЛЕФа т. Арватов имеет слово) // ЛЕФ. — 1928. — № 3. — С. 34–37.
 Брик О. Услужливый эстет // ЛЕФ. — 1923. — С. 92–103.
 Брик О. Не в театре, а в клубе // ЛЕФ. — 1924. — № 1. — С. 22.
 Брик 1927 а: Брик О. Ближе к факту // ЛЕФ. — 1927. — № 2. — С. 32–34.
 Брик 1927 б: Брик О. За политику // ЛЕФ. — 1927. — № 1. — С. 19–24.
 Брик 1927 в: Брик О. Противокиноядие // ЛЕФ. — 1927. — № 2. — С. 27–30.
 Бубер М. Два образа веры. — М., 1995.
 Маяковский В., Брик О. Наша словесная работа // ЛЕФ. — 1923. — С. 40–41.
 Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — М., 1997.
 Толстой А. Н. О драматургии // Толстой А. Н. Собр. соч. в 10 т. — Т. 10. — С. 232–357.
 Шелер М. Человек и история // THESIS. Теория и история экономических и социальных институтов и систем. — 1993. — № 3. — С. 132–154.

М. К. Дементьева

(Москва, МГУП)

КОНЦЕПТ МОДЕРНИЗАЦИИ В СТАТЬЕ Д. МЕДВЕДЕВА «РОССИЯ, ВПЕРЕД!»

Политический дискурс (ПД) являет собой совокупность «политических дискурсов (социально дифференцированных речевых практик) социума: дискурсы власти, контр-дискурсы, публичной риторики закрепляющих сложившуюся систему общественных отношений либо дестабилизирующих ее» (МИПД 1998, с. 12). Исследуемый материал представлен во всех трех ипостасях: это сама статья «Россия, вперед!» и экспертная дискуссия вокруг нее – как критическая, так и комплиментарная. ПД воздействует на читателя с целью изменить его ценностную «картину мира», побудить к определенным действиям.

Языковая личность политика есть отражение его «картины мира», его аксиологических установок. **Оценочность** – структурообразующая черта политического дискурса, свойственная всем его уровням: без оценки и ее прагматической составляющей невозможна экспансия политических взглядов.

Д.Медведев последовательно отграничивает свой дискурс от путинского. Для этого он использует различные оценочные средства, в том числе единицы концептосферы.

В настоящем исследовании применяется методика, разработанная З.Д. Поповой (2007). **Концепт** есть элемент формирования «картины мира» человека.

От концепта **реформы**, популярного в 90-е годы, в 2000-х официальная риторика перешла к концепту **стабильности**; современная риторика старается сочетать эти два концепта: **модернизация** как основа **стабильности**.

В ПД субъект оценки по-своему интерпретирует концепт, реализуя прагматические цели. Д.Медведев использует концепт **модернизации** для формирования образа демократичного лидера, свободного от предрассудков и устаревших схем, способного реорганизовать страну. В политике «говорить» значит «делать», поэтому обращение Д.Медведева к концепту **модернизации** не могло остаться незамеченным в СМИ: это стратегия, рассчитанная на массовый перлокутивный эффект. Концепт **модернизации** в ПД имеет ценностную составляющую, которая предполагает различные трактовки.

Проанализируем **лексико-фразеологическое поле (ЛФП) концепта**. Концепт **модернизации** должен обладать обширным номинативным полем, т. к. он релевантен для широкого круга людей. Ключевым словом концепта является **модернизация** (96 употреблений).

Ядро ЛФП составляют лексемы с высокой частотностью, в прямом значении, стилистически нейтральные, без эмоционально-экспрессивных ограничений, зависящие от контекста: *реформа* (31), *развитие* (27), *перемены* (25), *современный* (25), *свобода* (22), *технология* (21), *новый* (20), *демократия* (19).

В ядре отчетливо выделяется центр: **реформа**. Частотность лексемы, составляющей центр ядра, превышает частотность других единиц. Семный анализ показал, что лексемы **модернизация** и **реформа** являются согипонимами. В состав лексемы **модернизация** входит сема «осовременивание», не присущая лексеме **реформа**. В состав лексемы **реформа** входит сема «преобразование», не присущая лексеме **модернизация**.

Лексемы ядра ЛФП объединяются в группы с общими семами: «изменение» (*развитие, перемена*), «отвечать требованиям своего времени» (*современный, новый*),

«метод» (*технология, демократия*), «отсутствие политического и экономического гнета» (*свобода, демократия*).

Лексемы употреблены в прямом значении. Слова непроизводные, их значения немотивированные. Относятся к категории абстрактной лексики.

Для **лексем, относящихся к ближней периферии**, характерны меньшая по сравнению с ядром частотность, стилистическая нейтральность, отсутствие эмоционально-экспрессивных ограничений в употреблении и зависимость от контекста: *институт* (16), *управление* (15), *качество* (14), *инновационный* (14), *изменения* (13), *производство* (11), *право* (11), *изменить(ся)* (10).

Лексемы, относящиеся к ближней периферии, объединяются в группы с общими семами: «сделать иным» (*изменения, изменить(ся), инновационный*), «совокупность норм» (*институт, право, качество, производство*).

Лексемы употреблены в прямом значении. Слова непроизводные, их значения немотивированные. Относятся к категории абстрактной лексики.

К дальней периферии относятся лексемы с невысокой частотностью: *реальный* (8), *технологический* (7), *эффективный* (6), *инновации* (6), *развивать(ся)* (5), *информационный* (5), *преобразования* (4), *стабильность* (4).

Лексемы, относящиеся к дальней периферии, объединяются в группы с общими семами: «сделать иным» (*инновация, преобразование, развивать(ся)*), «действие» (*реальный, технологический, эффективный*). Лексемы *стабильность* и *информационный* не попадают в семантические группы, что свидетельствует о детализированности лексики дальней периферии ЛФП.

Лексемы преимущественно нейтральные, некоторые (*эффективный*) содержат положительную оценочную семантику. Лексемы употреблены в прямом значении. Слова производные, их значения немотивированные. Относятся к категории конкретной лексики.

Помимо системных, выделяются также окказиональные средства, которые составляют крайнюю периферию ЛФП ключевого слова. Это лексемы и словосочетания с низкой частотностью, контекстуальные синонимы ключевого слова концепта: «*переход страны на следующую, более высокую ступень цивилизации*»; «*любой отход от авторитарных практик путинского режима уже может считаться модернизацией!*».

Лексемы, контекстуально антонимичные ключевому слову концепта: *коррупция* (26), *бюрократия* (11), *патерналистский* (4) – употреблены в значении «препятствующие модернизации». Лексемы обладают негативной оценочной семантикой.

Таким образом, на всех уровнях ЛФП есть лексемы, включающие сему «изменение» / «сделать иным», что контекстуально синонимично ключевому слову концепта. Однако только лексемы дальней периферии относятся к конкретной лексике, т. е. ЛФП ключевого слова носит преимущественно абстрактный характер, не может быть воспринято как руководство к действию. Лексемы преимущественно нейтральные, оценочные средства есть только на дальней и крайней периферии ЛФП.

Проанализируем **деривационное поле ключевого слова**. Производных номинаций концепта в статье Д.Медведева нет, зато они есть в откликах на эту публикацию: *модернизационный* (21), *модернизатор* (2), *демодернизация* (2), *модернизировать* (1), *модернизоваться* (1), *квазимодернизация* (1).

Лексема **модернизационный** (присущий модернизации) отсутствует в словарях, однако ее частотность очень высока. Также достаточно широка ее сочетаемость: *большинство, класс, «мы», запрос, силы, субъект, повестка, ресурс, процесс, представления, ценности*.

Лексема **модернизатор** («тот, кто модернизирует что-либо» (НБТС 2008, с. 550)) образована при помощи суффикса –ор, следовательно, обозначает лицо по признаку деятельности (ср.: композитор, редактор, литератор, дебитор).

Окказиональные лексемы **демодернизация** («де- [лат. de – приставка, обозначающая отделение, удаление, отмену] – 1) обозначает удаление, отмену, прекращение, устранение чего-либо или обратное действие; 2) обозначает движение вниз, понижение» (НБТС 2008, с. 243)) и **квазимодернизация** («квази [от лат. quasi – как будто, будто бы] первая часть сложных слов – вносит значения: мнимый, ненастоящий» (НБТС 2008, с. 424)) за счет префиксальной части приобретают негативную оценочную семантику: «в случае с петровской и сталинской квазимодернизациями».

Выявим **когнитивные признаки** концепта. Самыми частотными явились признаки «нуждается в субъектах» и «мы – субъект модернизации».

Признак **«нуждается в субъектах»** (52–16%) выделяют и сторонники, и критики статьи: «В России почти нет самих субъектов («субъект [лат. subjectum] – 1) филос. существо, обладающее сознанием и волей, способностью к целесообразной деятельности, направленной на тот или иной объект; 2) лицо или группа лиц, коллектив, организация, выступающие активным деятелем в каком-либо акте, процессе» (НБТС 2008, с. 1286)) модернизации». Отсутствие деятеля вызывает эмоциональное неудовлетворение и коммуникативное неодобрение всех авторов статей, что является символом качественной оценки «плохо», которая дается существующему положению дел.

Чтобы изменить качественную оценку, необходимо найти субъекта модернизации.

В интерпретации Д.Медведева: «Изобретатель, новатор, ученый, учитель, предприниматель, внедряющий новые технологии, станут самыми уважаемыми людьми в обществе» (очень хорошо).

В интерпретации экспертов: «для осуществления настоящей модернизации необходим целый социальный слой – полноценный модернизационный класс» (хорошо). Субъекту модернизации присваиваются дефиниции: «большинство за перемены» (положительно оценена готовность общества к модернизации); «поколение М».

Признак **«мы – субъект модернизации»** (39–12%) свидетельствует о включении объекта высказывания в парадигму **«мы – инклюзивное»**. Д.Медведев включает адресата высказывания в «свой круг», призывая одобрить его точку зрения: «Должны ли мы и дальше тащить в наше будущее примитивную сырьевую экономику, хроническую коррупцию, застарелую привычку полагаться в решении проблем на государство, на границу, на какое-нибудь «всесильное учение», на что угодно, на кого угодно, только не на себя?» (плохо). Чтобы преодолеть отрицательную оценку («исправить свои ошибки»), Д. Медведев предлагает признать «нас» субъектом модернизации. Градационный ряд: «Мы – государство, общество и семья», «Мы, современные поколения российского народа»; «Мы крайне заинтересованы в сближении и взаимном проникновении наших культур и экономик» (весь мир) создает впечатление, будто его члены – синонимы. Мифологизация общественного сознания происходит за счет того, что идеологизированному клише здесь соответствует мнимый денотат (СРЯ 2003, с. 162). Д.Медведев одобряет совместные действия членов парадигмы «мы-инклюзивное»: «Таких, как мы, абсолютное большинство [ср. «большинство за перемены»]. Мы будем действовать. Терпеливо, прагматично, последовательно, взвешенно. Действовать прямо сейчас. Действовать завтра и послезавтра. Мы преодолеем кризис, отсталость, коррупцию. Создадим новую Россию» (хорошо).

Критики статьи оценивают «мы-инклюзивное» Д.Медведева с неодобрением: «Модернизационное «мы» не появилось» (плохо).

Сторонники одобряют парадигму «мы-инклюзивное», предпринимая попытки уточнить ее содержание: «даже в статье Дмитрия Медведева „Россия, вперед! главное слово – это слово „мы“. Обращение к этому единству, субъекту, большинству, которое все сможет. Но кто эти мы? Да, действительно, „мы – первое слово Конституции России. „Мы, многонациональный народ Российской Федерации, соединенные общей судьбой на своей земле“, объединенные желанием обеспечить благополучие и процветание России и ответственные за свою Родину перед нынешним и будущими поколениями – вот о чем и еще многом другом идет речь в основном законе страны» (хорошо).

Д.Медведев строит свою речь на контрасте прошлое – будущее, модернизацию мыслит соединяющим звеном, переходом от коммуникативного неодобрения, эмоционального неудовлетворения и качественной оценки «плохо» к одобрению, удовлетворению и оценке «хорошо». Как сторонники, так и критики статьи Д. Медведева одобряют его главный тезис о необходимости модернизации, дискутируя о ее принципах и деталях. Основное внимание участников дискуссии посвящено общим принципам модернизации. Обсуждению конкретных направлений модернизации посвящены высказывания с низкой частотностью. Сторонники и критики статьи выявляют порой противоречащие друг другу когнитивные признаки, например: маловероятна – вероятно, должна быть последовательной и постепенной – должна быть оперативной и полной.

Теперь выявим **макроструктуру концепта**:

- Всего высказываний – 318.
- Образный компонент 7 – 2 %
 - Способ построить новую, свободную, современную, процветающую страну 5 – 2%
 - Прежде нужно измениться самим 2 – 0,6%
- Информационное содержание 21 – 7%
 - Требуется особые управленцы 5 – 2%
 - Необходимо ввести самоуправление 5 – 2%
 - Необходима реформа медицинской сферы 2 – 0,6%
 - Необходимы преобразования в муниципальной сфере 2 – 0,6%
 - Необходимо скорректировать пенсионную реформу 1 – 0,3%
 - Необходимы преобразования в налоговой сфере 1 – 0,3%
 - Необходимы преобразования в жилищно-коммунальной и судебной сферах 1 – 0,3%
 - Необходимо охранять окружающую среду 1 – 0,3%
 - Необходимо изменить порядок формирования избирательных комиссий 1 – 0,3%
 - Необходимо скорректировать административную реформу 1 – 0,3%
 - Необходим комплекс реформ 1 – 0,3%
- Интерпретационное поле 290 – 91%
- Оценочная зона: 132 – 42%
 - Нуждается в субъектах 52 – 16%
 - Мы – субъект модернизации 39 – 12%
 - Требуется соблюдения норм права 8 – 3%
 - У России особая модернизация 6 – 2%
 - Маловероятна 6 – 2%
 - Предполагает критику 4 – 1%

- Требуется открытости 3 – 1%
- Должна быть последовательной и постепенной 3 – 1%
- Может быть неправильно истолкована, использована в корыстных целях 3 – 1%
- Должна быть оперативной и полной 2 – 0,6%
- Отличает президентство Д.Медведева 2 – 0,6%
- Прежде нужно измениться самим 2 – 0,6%
- Сил для нее недостаточно 1 – 0,3%
- Вероятна 1 – 0,3%
- Энциклопедическая зона: 128 – 40%
 - Возможна при условии преодоления сырьевого характера экономики, коррупции, патернализма 32 – 10%
 - Экономическая модернизация невозможна без политической 23 – 7%
 - Основана на инновациях 12 – 4%
 - Необходимо сотрудничать с другими странами 12 – 4%
 - Экономическая модернизация невозможна без социальной 12 – 4%
 - Требуется создания новых институтов 9 – 3%
 - Предполагает повышение эффективности, улучшение качества 9 – 3%
 - Основана на развитии технологий 8 – 3%
 - Способствует свободе 4 – 1%
 - Возможна при условии использования интеллектуальных ресурсов 2 – 0,6%
 - Методы поддержки 2 – 0,6%
 - Не следует рассчитывать на помощь Запада 2 – 0,6%
 - Нужна для выхода из кризиса 1 – 0,3%
- Утилитарная зона: 14 – 4%
 - Нацелена на повышение качества жизни граждан 6 – 2%
 - Требуется вложений 4 – 1%
 - Надо рассчитывать на имеющиеся силы 4 – 1%
- Регулятивная зона: 3 – 1%
 - Необходима 3 – 1%
- Социально-культурная зона: 13 – 4%
 - Нужно учесть исторический опыт 13 – 4%
- Паремнологическая зона: не представлена

Моделирование макроструктуры концепта модернизации показывает, что образный компонент небольшой. Информационному содержанию концепта посвящено небольшое число высказываний: участники дискуссии предпочитают обсуждать общие принципы и условия модернизации, лишь изредка обращаясь к ее конкретным направлениям.

91% концепта составляет интерпретационная зона, т. е. нет строгой дефиниции концепта, его содержание дискутируется. В интерпретационной зоне преобладают оценочная и энциклопедическая зоны. Оценочная зона крайне противоречива, что свидетельствует о разногласиях во взглядах субъектов высказываний. Наибольшее число высказываний относится к когнитивным признакам *нуждается в субъектах* и *мы – субъект модернизации*. Отсутствие деятеля вызывает эмоциональное неудовлетворение и коммуникативное неодобрение всех авторов статей, что является символом качест-

венной оценки «плохо», которая дается существующему положению дел. Изменить его призвана модернизация. Участники дискуссии уделяют серьезное внимание препятствиям модернизации: это высказывания с когнитивным признаком *возможна при условии преодоления сырьевого характера экономики, коррупции, патернализма*.

Тесно взаимосвязаны регулятивная и утилитарная зона: модернизация концептуализируется как необходимая, нацеленная на повышение качества жизни граждан, но требующая вложений. Социально-культурная зона представляет собой апелляцию к историческому опыту. Паремнологическая зона не представлена, отсутствие апелляции к народному опыту можно расценить как коммуникативную неудачу участников дискуссии.

Выявим когнитивные классификационные признаки.

Классификационный признак	Когнитивный признак
Условия 102 – 32%	Возможна при условии преодоления сырьевого характера экономики, коррупции, патернализма 32 – 10% Нужно учесть исторический опыт 13 – 4% Необходимо сотрудничать с другими странами 12 – 4% Предполагает повышение эффективности, улучшение качества 9 – 3% Требуется соблюдения норм права 8 – 3% У России особая модернизация 6 – 2% Предполагает критику 4 – 1% Требуется вложений 4 – 1% Требуется открытости 3 – 1% Должна быть последовательной и постепенной 3 – 1% Должна быть оперативной и полной 2 – 0,6% Возможна при условии использования интеллектуальных ресурсов 2 – 0,6% Прежде нужно измениться самим 2 – 0,6% Нужна для выхода из кризиса 1 – 0,3% Сил для нее недостаточно 1 – 0,3%
Актанты 102 – 32%	Нуждается в субъектах 52 – 16% Мы – субъект модернизации 39 – 12% Требуется особых управленцев 5 – 2% Надо рассчитывать на имеющиеся силы 4 – 1% Не следует рассчитывать на помощь Запада 2 – 0,6%
Составляющие 47 – 15%	Необходимо скорректировать пенсионную реформу 1 – 0,3% Необходимы преобразования в налоговой сфере 1 – 0,3% Необходимы преобразования в жилищно-коммунальной и судебной сферах 1 – 0,3% Необходим комплекс реформ 1 – 0,3% Необходимо скорректировать административную реформу 1 – 0,3% Необходимо изменить порядок формирования избирательных комиссий 1 – 0,3% Необходимо охранять окружающую среду 1 – 0,3%

Сфера применения 41 – 13%	Экономическая модернизация невозможна без политической 23 – 7% Экономическая модернизация невозможна без социальной 12 – 4% Нацелена на повышение качества жизни граждан 6 – 2%
Интерпретация 15 – 5%	Маловероятна 6 – 2% Может быть неправильно истолкована, использована в корыстных целях 3 - 1% Необходима 3 – 1% Отличает президентство Д. Медведева 2 – 0,6% Вероятна 1 – 0,3%
Последствия 9 – 3%	Способ построить новую, свободную, современную, процветающую страну 5 – 2% Способствует свободе 4 – 1%

Ядерными когнитивными классификационными признаками концепта модернизации являются признаки *условия* – 32% и *актанты* – 32%. К ближней периферии относятся признаки *составляющие* (15%) и *сфера применения* (13%); дальнюю периферию составляет признак *интерпретация* (5%); крайнюю периферию – признак *последствия* (3%).

Можно сделать вывод о том, что содержание понятия **модернизация** пока остается выхолощенным: участники экспертной дискуссии обсуждают ее общие принципы. Среди участников дискуссии нет единства в вопросах конкретных направлений и приоритетов модернизации. Высказывания, относящиеся к признаку интерпретации, носят взаимоисключающий характер. Последствия модернизации остаются на периферии сознания носителя языка.

Литература

Баранов А.Н. Словарь русских политических метафор / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов. – М., 1994.
Маркелова Т.В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке / Т.В. Маркелова. – М., 1996.
Маркелова Т.В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке: дис. ... д.ф.н. – М., 1996.
МИПД 1998: Методология исследований политического дискурса: актуал. проблемы содержат. анализа обществ.-полит. текстов: [в 2 ч.] / под общ. ред. И.Ф. Ухановой-Шмыговой. – Минск: БГУ, 1998–2000.
Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. (Лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия). –
СРЯ – Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация / под ред. Л.П. Крысина; РАН ИРЯ им. В.В. Виноградова. – М., 2003.
ТСРЯ – Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.» ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940.
Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации [Электронный ресурс] / А.П. Чудинов. – Екатеринбург, 2003.

Источники примеров

Бадовский Д. Омуты модернизации [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 16.09.2009. – URL: http://www.gazeta.ru/comments/2009/09/16_a_3261153.shtml.
Медведев Д. Россия, вперед! [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 10.09.2009. – URL: http://www.gazeta.ru/comments/2009/09/10_a_3258568.shtml. Литвинович М. Большинство перемен [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 20.10.2009. – URL: http://www.gazeta.ru/comments/2009/10/20_a_3274924.shtml.

Медведев Д. Россия, вперед! [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 10.09.2009. – URL: http://www.gazeta.ru/comments/2009/09/10_a_3258568.shtml.
Новопрудский С. Революция сверху, снизу и сбоку [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 02.10.2009. – URL: <http://www.gazeta.ru/column/novoprudsky/3268812.shtml>.
Ходорковский М. Поколение М [Электронный ресурс] // Ведомости. – №199 (2469). – 21.10.2009. – URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/2009/10/21/216863>.
Юргенс И. Реформы на доверии [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 11.11.2009. – URL: http://www.gazeta.ru/comments/2009/11/11_a_3283110.shtml.

Сокращения

ПД – политический дискурс
ЛФП – лексико-фразеологическое поле

А. А. Савельева

(МГУП, Москва)

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ С КОМПОНЕНТОМ «МЕДВЕДЬ» В ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ СМИ

Фразеологизмы в языковом пространстве СМИ представляют собой средства вербализации образного строя мышления. Проследить связь культурно-национальных стереотипов и эталонов с теми оценочными коннотациями, в которых они воскрешаются в языке современных СМИ, позволяет, в частности, лексема *медведь*, которую включают такие фразеологизмы, как *медвежья услуга*, *медвежий угол*, *медвежья болезнь*, *медвежьи объятия*, *медведь на ухо наступил* и т. п.

В русской культуре *медведь* — «один из основных персонажей народной зоологии, наделяемый антропоморфными чертами, символикой плодородия, здоровья и силы и нередко главенствующей ролью среди лесных зверей» (Гура 2004, с. 211). Фигура медведя, ставшего на задние лапы, напоминает человека. «Значение медведя определяется прежде всего его подобием человеку, толкуемым мифопоэтическим сознанием как указание на общее их происхождение или происхождение друг от друга» (Иванов, Топоров 1980, с. 128). Отмечаются божественные корни медведя как прототипа Волоса-Велеса, в связи с чем медведь считался покровителем земледелия (Успенский 1982; Бернштам 1996). С медведем связано много примет и поверий. Например, приснился девушке медведь — быть скорой свадьбе. Магические свойства приписываются лапам, шкуре и когтям медведя: они зачастую использовались как обереги. Чтобы не гневить священное животное, медведя опасались упоминать вслух и называли его иначе: «он», «сам», «хозяин», «дедушко», «мельник», «черный зверь», «леший», «косматый черт», «куций», «старый», «овсяник», «бортник», «костоправ», «сергачский барин», «косолапый» и т. д. У русских медведь получил и личные имена: Миша, Михайло Иванович (Потапыч), Топтыгин. Очевидно, что медведь — зверь тотемный для русского народа. Недаром его изображение до сих пор остается на гербах Новгорода, Ярославля, Перми.

В русских сказках «медведь» часто предстает как жадный и недалекий, становится жертвой обмана («Вершки и корешки», «Маша и медведь» и др.); он преднамеренно неловок, груб, разрушает все вокруг себя («Теремок» и др.). При этом в волшебных сказках медведь, как правило, помощник главного героя («Царевна-лягушка»)» (Русское культурное пространство 2004, с. 120). Столь же амбивалентен и стереотипный образ медведя. «Медведь связывается у русских с представлением о большой физической силе, лени, о неуклюжести и незлобivosti в сочетании с умением постоять за себя» (там же). Это противоречие получило отражение и в русских пословицах: *Силён медведь, да в болоте лежит; Медведь дуги гнул, да запрягать не во что; Медведь корову дерёт, а сам же и ревёт; Медведь грозился, да в яму свалился*.

Все сведения о медведе составляют фоновые знания и позволяют вычленить культурные смыслы, обладающие оценочной семантикой — как мелиоративной (человек, плодородие, семейное счастье, оберег, помощник, сильный), так и пейоративной (власть ← «сам», «хозяин», старший ← «дедушко», «старый», «сергачский барин»; нечистая сила ← «чёрный зверь», «леший», «косматый чёрт»; «куций», «косолапый», жадный, недалекий, жертва, неловкий, грубый, ленивый). Эти смыслы актуализируются в речевой деятельности при рождении, либо восприятию тех или иных текстов СМИ, в частности их фразеологии.

Обороты *медвежья услуга* («неловкая помощь, причиняющая только вред» — Ожегов 2000) и *медвежий угол* («захолустье» — там же) образованы на основе метафорического переноса и имеют ярко выраженный оценочный характер, что позволяет им выполнять ведущую роль в формировании общественных стереотипов в масс-медиа:

Раздавать щедро эпитет «великий» — тоже своего рода близорукость и, как правило, *медвежья услуга* по отношению к живущим поэтам (ЛГ, №7–8, 2006);

Российские регионы должны жить вместе со всей страной и следовать мировым тенденциям развития. Ни один регион не должен превращаться в «*медвежий угол*». Такие заявления сделал 21 июля на заседании Госсовета президент России Владимир Путин, поставив задачи координации программ развития регионов, центра и отраслей, передает Вести.Ru (Деловая пресса, №25, 24.07.2006).

Оба фразеологизма апеллируют к прецедентным текстам: *медвежья услуга* — к басне И. А. Крылова «Пустынник и медведь», *медвежий угол* — к одноимённому рассказу П. И. Мельникова-Печерского. Семантика фразеологизмов, в частности оценочное значение «порицание», мотивированы содержанием произведений, к которым они восходят. Так, значение оборота *медвежья услуга* заключено в следующей строке басни: *Услужливый дурак опаснее врага*. Семантику фразеологизма *медвежий угол* раскрывают контекстуальные синонимы: «глушь страшная», «чертово болото», «плохой уезд», «глухое место», а также дифференциальные признаки описанного в рассказе города: «грязная, немощная базарная площадь», «незатейливой наружности бревенчатые домики», «дырявые тротуары, заваленные всякой гадостью», «травой поросшие улицы», «развалившаяся больница», «ветхий навес с пустыми разошедшимися бочками, с испорченными пожарными трубами».

Ряд «медвежьих» фразеологизмов имеют англоязычное происхождение и являются экономическими терминами. Биржевой термин *bear* («медведь») — «дилер на фондовой бирже, валютном или товарном рынке, ожидающий падения цен» (Батлер 2003) — способствовал образованию целого фразеологического гнезда: *медвежья позиция* (bear position), *медвежий налет* (bear raid), *медвежий рынок* (bear market), *медвежья хватка* (bear hug), *медвежье скольжение* (bear squeeze), *медвежий тренд* (bear trend), *медвежий спрэд* (bear spread), *медвежий дебетовый пут спрэд* (bear put debit spread), *медвежий депозитный сертификат* (bear CD). Данные термины ассимилировались русской деловой речью и заметно укоренились в СМИ благодаря соответствию их семантики, в том числе оценочной, представлению русских о медведе. Семы «снижение», «минимальный», «отсроченный», «ограниченный», «отсутствие» отсылают нас к образному основанию — *медведю* — и его характерным чертам (неуклюжести, неповоротливости, медлительности), занимающим позиции в отрицательной зоне нормативной шкалы ценностей:

Теперь посмотрим на разницу между бычьим и медвежьим рынками с позиции трейдера. Главный признак *медвежьего рынка* — **отсутствие** резкого **изменения** цен. *Медвежий рынок* в целом отличает более приглушенные эмоции, **отсутствие** мощных резких **движений** и нарастающая **стагнация**. Быстрые нервные движения и реакции как вверх, так и вниз — яркие проявления бычьего рынка. А у *медведей* все происходит относительно **медленно** и **спокойно** (Особенности медвежьей охоты // <http://forex-invest.org/content/view/28/5/>. Tuesday, 16 May 2006).

— «задавая аналогии и ассоциации между разными системами понятий, способствует фразеологической объективации новых денотативных ситуаций» (Телия 1996, с. 60).

В экономическом контексте фразеологизм *медвежья болезнь* теряет своё целостное значение «расстройство кишечника при волнении, испуге» (Ожегов 2000). Он приобретает значение, сложенное из значений его компонентов, т. е. под *медвежьей болезнью* в данном случае следует понимать «отклонение от нормы, свойственное медвежьему рынку и проявляющееся в замедлении экономического роста или падения». При этом семантическая корреляция с первичным значением фразеологизма остается, поскольку «расстройство кишечника при волнении, испуге» в русской языковой картине мира воспринимается как символ провала, неудачи. Эти значения, появившиеся в процессе вторичной метафоризации, получают отражение в материалах СМИ, посвящённых культуре. *Медвежья болезнь* — заголовок статьи в «Российской газете» (от 4 авг. 2003) о неудачно снятом фильме «Красный змей», недостатки которого подтверждаются «незавидной кличкой» героя *Русский медведь* и «по-медвежьи неловкой возней квадратных персонажей», т. е. присутствует эксплицитная связь заголовка с текстом.

Наконец, фразеологизмы с компонентом *медвежий* приобретают новые смыслы, когда появляются в политическом контексте. Символ партии «Единая Россия» вызвал расширение семантики слова *медведь*, которое появляется в СМИ в значениях: «правящая партия», «член правящей партии»:

Д. Rogozin, лидер «Родины»: «Медведь — ленивое и вороватое животное. Полгода спит, полгода ворует мед». — Это, как ни странно, не мешает «медведю» выигрывать выборы в отличие от вас» (АиФ, №49 2005);

По предварительным данным, в Москве «Единая Россия» получила 47% голосов, КПРФ — 17%, «Яблоко» — 11%. В Ивановской области у «медведей» — более 32%, ЛДПР — 13%, КПРФ — 11%, «Родины» — 10,5% (АиФ, №49 2005).

Вслед за этим политизировался и ряд фразеологизмов: *в медвежьей шкуре, тотальный медвежий контроль*:

По оценкам экспертов, спасти гордому от *тотального «медвежьего» контроля* может либо высокая явка избирателей, либо чудо (МК, 30 нояб., 2005);

Губернатор в «*медвежьей шкуре*» — заголовок статьи о том, что «в «Единой России» уже 64 губернатора. Это что, возврат к времени КПСС?» (АиФ, №49 2005).

Компонент *медвежий* расширил состав фразеологизмов. Но если в первом случае это не повлекло за собой изменение оценочной семантики оборота (фразеологизм *тотальный контроль* изначально является пейоративом со значением «возмущение»), а лишь уточнило значение, то в другом фразеологизм становится пейоративом, выражающим неодобрение, за счёт прилагательного *медвежий*: *быть в медвежьей шкуре* — значит не просто быть в положении единоросса, а принадлежать к партии «ЕР».

Подобные «медвежьи» окказионализмы часто встречаются в заголовках газетных публикаций: *медвежий аппетит, медвежий угол зрения, медвежий угол общего пространства, перевод с птичьего на медвежий*.

Выполняя в лингвокультурном пространстве роль прецедентного феномена, фразеологизмы, связанные со стереотипным образом медведя, являются своего рода мерилем (эталоном) нашей жизни в масс-медиа. *Медвежьей услугой* были охарактеризованы в СМИ законы «Единой России» о монетизации льгот, «автогражданке», приватизации социальной сферы под видом введения автономных учреждений, резком увеличении

дорожных штрафов, *медвежьей болезнью* — отмена графы «Против всех» и порога явки на выборах и сплошная фальсификация выборов в пользу «Единой России», *медвежьим цирком* было названо активнейшее заманивание в состав «Единой России» губернатора Ставропольского края Александра Черногорова, а затем немедленное его исключение за провал «ЕР» на выборах, *медвежьей лапой* окрестили факт подавляющего большинства членов «ЕР» в Госдуме и на губернаторских постах, *медвежьей грацией* — заявление лидера «ЕР» Б. В. Грызлова о том, что «парламент — это не место для дискуссий».

Факт функционирования «медвежьих» фразеологизмов в языковом пространстве СМИ обусловлен прецедентностью образа медведя для русского языка и русской картины мира. Очевидны отзвуки культа медведя у наших предков в современном культе правящей партии; символично, что «медвежья потеха» считалась царской забавой, — теперь сам «король забавляется», выступая в роли медведя; общественная жизнь превратилась в некий «медвежий праздник», где правители примеряют на себя медвежью шкуру; сила медведя и сила власти образно коррелируют. Таким образом, созданная метафора медведя «формирует модель восприятия политической действительности, в которой отражается представление о роли и месте действующего политического субъекта» (Желтухина, 2004, с. 281).

Фразеологизмы с компонентом «медвежий» в русской языковой картине мира отличаются особой природой ассоциаций, психологическим параллелизмом человека и медведя. Они базируются на эталонности образа медведя и глубинной связи оценочной семантики одобрения-неодобрения с его дифференциальными семантическими признаками, представленными в широком историческом и культурно-этнографическом контексте.

Литература

- Батлер Б. Финансы: Оксфордский толковый словарь [Электронный ресурс] / Б. Батлер [и др.]. — М., 2003. — URL: <http://vocabulary.ru/dictionary>. — Загл. с экрана.
- Бернштам Т. А. «Слово» об оппозиции Перун–Велес/Волос и скотых богах Руси // Канун (Вып. 2) / Сост. В. Е. Багно, Т. А. Новичкова. — СПб., 1996. — С. 93–120.
- Гура А. В. Медведь // Славянские древности: энцикл. словарь / под ред. Н. И. Толстого. — Т. 3. — М., 2004. — С. 211–215.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. Медведь // Мифы народов мира: Энциклопедия. — Т. 2. — М., 1980. — С. 128–130.
- Желтухина М. Р. Политические фразеологизмы в когнитивном аспекте (на материале немецкого и русского языков) // Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках: [сб. ст.] / отв. ред. В. Н. Телия. — М., 2004. — С. 280–285.
- Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2000 (2 CD на 1).
- Русское культурное пространство. 2004: Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь. Вып. 1. — М., 2004.
- Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. — М., 1996.
- Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. — М., 1982.

Н. Н. Белова

(Мичуринск, МГПИ)

ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕНИ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО В ЯЗЫКЕ СМИ

Среди средств выражения оценочного значения прилагательное занимает особое место как с точки зрения стилистических ресурсов языка, так и с точки зрения его признаковой категориально-семантической природы, обусловленной онтологической природой качественного измерения в оценочной семантике. Будучи в лексико-семантическом отношении богатейшим классом признаковых слов, эта часть речи обретает особенную значимость в дискурсе СМИ, где признаки объектов оценки не только описываются, но воздействуют на формирование языковой картины мира массового слушателя-читателя, наполняя ее специфическими образами — типическими и индивидуальными, отражающими «вечные» культурно-исторические либо индивидуально-личностные ценности в зависимости от жанровой природы конкретного дискурса: *Наш читатель — это человек, равнодушный к прошлому, настоящему и будущему России и мира в целом; любознательный, но не всеядный; постоянно расширяющий свой кругозор и уровень интеллекта* (ЛГ, 2010, № 20); *Это свидетельство не кризиса среднего возраста, но глубочайшего нравственного кризиса всего общества и бесстыдной аморальности, ориентированной на пошлое развлечение телезрителя* (ЛГ, 2009, № 50). Яркость образа, сила его воздействия и, следовательно, ожидаемого перлокутивного эффекта формируется прагматическим потенциалом особенных прилагательных — оценочных, денотативно-сигнификативная природа которых отличается от качественных прилагательных с семантикой цвета, вкуса, внешней характеристики и др. «Оценочные значения прилагательных отличаются наивысшей степенью абстрактности, определяемой природой оценочного признака и отдаленностью его связей с реальными признаками предмета» (Шрамм 1980, 63). Отражая общий принцип реализации оценки языковыми знаками, эти прилагательные соответствуют знакам-функциям: *...и жизнь хороша, и жить хорошо* (В. Маяковский); знакам-прагмемам: *Лень безнравственна*; знакам-коннотациям: *Черный праздник в Тушино* (НГ, 2005 № 50).

Успешное функционирование оценочных прилагательных в современном аксиологическом устройстве русского лингвистического пространства поддерживается их существованием в многочленном комплексе оценочных выражений, в которых оценочный предикат — главный компонент семантической структуры. В этом комплексе оценочные значения прилагательных отражают признаки, объективно не принадлежащие лицу или предмету, представляют собой «умственные построения», выражающие субъективное отношение говорящего (автора текста). Поэтому «исконный» смысл конструкции — значение характеристики — нивелируется, на первый план выходит оценочная функция: *Вячеслав Тихонов, ушедший из жизни в прошлую пятницу, был не просто выдающимся, «штучным» артистом. С одной стороны, в числе своих многих неизменно высокочкасных работ он создал одну — не просто роль, но действительно уникальный образ* (ЛГ, 2009, № 50, рубрика Народный артист и народный герой). Предполагаем, что именно в этой функции прилагательное актуализируется в дискурсе СМИ.

Понимая под дискурсом СМИ самостоятельный тип дискурса, представляющий собой совокупность речевых произведений (коммуникативных актов), объединенных семантическими, коммуникативными, функционально-целевыми и другими отношениями, но главным образом, коммуникативной целью — стремлением адресанта (профессионального журналиста) воздействовать на реципиента (широкую аудиторию) с помощью рекомендательных функций выражаемых им оценок, мы видим в дискурсе СМИ намерение сформировать аксиологическую модель современного общества. Этот процесс преследует несомненную прагматическую задачу — воздействовать ради достижения справедливых целей, изменяя мир, и его исследование невозможно вне антропоцентрического направления в современной лингвистике, т.е. «смещения исследовательских интересов в сторону выявления законов функционирования языка, закономерностей употребления языковых единиц в соответствии с определенными целями говорящего» (Валгина 1998). Антропоцентрический характер современной лингвистики обусловил ее теснейшую связь с прагматикой.

Современный дискурс СМИ изучается в рамках различных отраслей гуманитарного знания, однако уделяется недостаточное внимание его оценочной функции и аксиологической природе репрезентирующих его языковых единиц в речи. Оценка как приписывание определенной ценности в процессе коммуникации характерна для общественной коммуникации вообще, но в СМИ она играет особую, структурообразующую роль. Без оценки невозможна экспансия политических взглядов (Чудинов 2008, с. 63). Языковые и речевые средства выражения оценочной семантики служат зеркалом, в котором можно увидеть взаимоотношения между властью и обществом и — шире — между действительностью и человеком. В основе дискурса СМИ лежат в первую очередь утилитарные, морально-этические ценности: *Санкт-Петербург — город великий, и ему нужны великие ценности ...Так что не будем стесняться говорить о добрых делах и добрых людях* (ЛГ, 2009, № 50).

Прагматические контексты, отражающие градацию оценочных ситуаций в процессе коммуникации, требуют общих пресуппозиций автора и читателя, знания ими «правил игры», «точки отсчета», помещающей объект анализа на шкалу ценностей. Сравним, например, оценочные характеристики объекта *армия* — *полк*, в которых вступают «в борьбу» прилагательные зоны положительной и отрицательной оценки, репрезентирующие атрибуты имени-названия предмета (бригада — полк):

Она передает их через язык, в котором самое обыкновенное на первый взгляд слово (полк) может играть первостепенную роль; ...наш полк ничем не уступал навороченной и продвинутой американской бригаде... Но даже он не решился упразднить полк, первое упоминание о котором относится к эпохе легендарного Рюрика... При таком замечательном прошлом нашу армию как защитницу народа и государства без полкового эпического начала просто невозможно было себе представить. ИТОГ: Строгое и четкое созвучие слова «полк» таких кривотолков не вызывает. Для военных и гражданских — это благородный символ российского воинства и ничего другого. Вульгарное принижение высокого военного штиля. Созвучного сыновнему долгу каждого мужчины перед своей Родиной, вызывает естественное отторжение. (ЛГ, 2009 № 50).

Характеризующая сущность оценочных прилагательных позволяет относить их к предикатной лексике. Обозначение таких признаков, которые объективно не принадлежат лицу или предмету, отражают отношение субъекта к объекту, формируются на основе умозаключений, опирающихся на представление о точке отсчета, имеющей

социальную, возрастную, историческую, культурологические характеристики, зависящие опосредованно от сущности самих объектов — предметов, явлений, лиц, артефактов и проч.. Ср.: *высокий забор* (хорошо или плохо в зависимости от ситуации); *высокий ум* — (только хорошо) // *высокая температура* — (только плохо), *высокое самомнение* — (плохо с разной степенью градации) — делает их доминирующими, специализированными средствами выражения оценочного значения.

Несамостоятельность приписываемого признака, его связь с деятельностью сознания функционально сближает оценочное прилагательное с глаголом, обуславливает преимущество выполняемой им предикативной функции, а не атрибутивной. Область взаимодействия подчеркивается также краткими формами в роли сказуемого: *Потому что он (Гарик Сукачев) временами так же непрофессионален, инфантилен и эклектичен...* (ЛГ, 2009, № 50); *Они не богаты.* (там же).

По доминирующему значению, связанному с лексической парадигмой и словообразовательным блоком, формируемым именем прилагательным, выделяется бытийно-оценочный предикат, инвариантное значение которого — «быть оцененным положительно или отрицательно с определенной точки зрения» (Васильев 1990, с. 119-121). Варианты предикатов связаны со способностью прилагательного-прагмемы участвовать в организации парадигматической оси ФСП оценки с различной степенью полноты, например, мотивировать блоки — слов категории состояния, имен существительных, глаголов; слов категории состояния и имен существительных; имен существительных и глаголов:

важн (ый)	горд (ый)
важн — о	горд — о
важн — ость	горд — ость
важни — ича — ть (СЛС, с. 134)	горд (-ец)
	горд — и — ть — ся (СЛС, с. 241-242)

По второму основанию — ядерному идентифицирующему компоненту — выделяются оценочные предикаты, имеющие следующие подвиды: абстрактно-оценочные общей оценки: *Поступок плохой, хороший, полезный, вредный*; модально-оценочные — *возможный, необходимый, желательный*; предикаты оценки поведения — *Он скромный // нахальный; солидарный // предательский* и проч.

Прагматический потенциал прилагательного в роли оценочного предиката коррелирует с прагматикой дискурса СМИ, отвечая на вопросы «как именно?», «почему не иначе?», при этом система оценочных средств беспрестанно пополняется новыми единицами. Ядро оценочной картины мира составляет **прагмема** (идеологема) — «наименьшая доступная пониманию единица анализа антагонистических дискурсов различных социальных групп или классов» (Методология 1998-2000, с. 459).

М.Н. Эпштейн определяет прагмему как «лексему с закрепленной за ней устойчивой прагматической установкой». В прагмеме предметное и оценочное значения предстают «как бы склеенными, жестко связанными» (Эпштейн 1991, с. 22). Прагмема — это концентрат смысла, «свернутое суждение», «слово, которое говорит само за себя» (там же, с. 25), благодаря чему она обладает высоким потенциалом воздействия на читателя. Прагмемы выстраиваются в градационный ряд на шкале оценочности, вступая между собой в антонимические отношения: *Провели меня по цехам, где невзрачные чурбаки от коры освобождают, и до того, где распускаются невиданными цветами да ягодами ковши, бочата да ложки* (ЛГ, 2010, № 50).

Рассматривая оценку в прагматическом аспекте, Т.В. Маркелова считает, что «основной признак оценки — признак деятельности работы сознания, умственного акта, привел к расширению семантики этого термина до понятия отношения вообще, обнаружившего пространственный спектр субъективных, эмоциональных, модальных, рациональных, алетических, персуазивных, временных, пространственных, экзистенциальных отношений, трактуемых как оценки» (Маркелова 1996, с. 27).

Приведем в качестве примера употребление в дискурсе СМИ прагмемы *стабильный* («стабильный: прочный, устойчивый, постоянный» — Ожегов 2007, с. 535). Широкая сочетаемость данной прагмемы и ее деривата *стабильность* говорит о ее актуальности: *стабильный рынок, стабильная валюта, стабильный курс, стабильный источник дохода, стабильная зарплата, (макро) экономическая стабильность, финансовая стабильность, политическая стабильность, внутренняя стабильность, обеспечение / поддержание стабильности, стабильность страны, стабильность банковской системы, поддерживать стабильность, пошатнуть стабильность, и т. д.* Актуальность прагмемы подтверждает тот факт, что ею озаглавили стратегические военные учения «*Стабильность-2008*», в интернете был создан информационно-аналитический сайт «*Стабильность*».

Субъекты политического дискурса, принадлежащие к различным группам, по-разному определяют и оценивают прагмему. В официальном политическом дискурсе прагмема *стабильный* актуализирована в оппозиции к прагмеме *хаотичный* («хаотичный: беспорядочный, лишенный последовательности, стройности» (ЛЭС, с. 602)) и ее синонимам: *А за последние несколько лет восстановились, уверенно восстановились* (усилительный повтор подчеркивает контраст) *после хаоса 90-х, после экономической разрухи и ломки всего прежнего уклада жизни* (Медведев 2008). Субъекты официального политического дискурса положительно оценивают прагмему, соотнося ее во временном плане с текущим и будущим, целевым, состоянием страны: в речи В. Путина как однородные употреблены прагмемы *стабильный* и *поступательный* («поступательный: направленный вперед» — там же). Прагмема обладает высоким грамматическим потенциалом: так, Д. Медведев дает отрицательную оценку однокоренным антонимам прагмемы, образованным приставочным способом: «*дестабилизировала основы глобального порядка, способствовать устранению очагов нестабильности в сопредельных регионах*» (Медведев 2008).

Лингвистические наблюдения показывают, что употребление оценочных прилагательных в дискурсе СМИ отражает ряд тенденций. Первая — это повторяемость прилагательных-прагмем в положительной (преобладающей) и отрицательной (по сплошной статистической выборке нескольких номеров качественной «Литературной газеты») зоне оценки: (помещаем лексику по степени их употребительности — от самого большого количества случаев (20 повторов) до 5): *серьезный, уникаль-*

ный, великий, настоящий, знаменитый, удивительный, особый, профессиональный, бесценный, героический, достойный, известный, выдающийся, стабильный, замечательный, добрый, блистательный, легендарный, славный, важный, солидный (одобрение) // катастрофический, пессимистический, / антинародный, кризисный, противостоящий, отрицательный, непрофессиональный, пафосный, бесславный, агрессивный, формальный.

«Идеальная» медиальность максимально точно вербализует интересы группы (которые он, к тому же, намеревается реализовать), группа в ответ его поддерживает. «Реальная» медиальность собственные интересы облекает в форму, которая должна быть воспринята группой как вербализация ее интересов. Успешность оценочного коммуникативного акта (одобрение — неодобрение; похвала — порицание, восхищение — возмущение) в дискурсе СМИ зависит от того, способен ли читатель перенести сообщение в свою парадигму, почувствовать, что оно адресовано ему, соотнести его с собственными ценностями — т. е. сформировать собственное оценочное суждение с минимальными интеллектуально-временными затратами.

Особое место в ряду оценочных прилагательных занимают слова со значением высокой степени признака: *потрясающий, ужасный, страшный, нулевой*. В последнее время количество таких слов увеличивается, вероятно, в связи с недифференцированным характером оценки. Ее значение интерпретируется и знаком «+», и знаком «-», конкретизируясь дополнительными средствами — интонацией, мимикой, контекстом: *Энтузиазм, помноженный на оптимизм, — страшная сила* (ЛГ, 2010 № 49); *Лихие девяностые и нулевые «нулевые»* (НГ, 2010 № 21). Степень признака здесь «выходит за рамки всех степеней...», «...вообще не укладывается в рамки сравнения» (Бондарев 1979, с. 126–127), а регулярность таких высказываний, особенно в устной спонтанной публичной речи, неуклонно растет.

Предполагаем, что отсутствие разнообразия, устойчивый выбор медиальностью одних и тех же прилагательных-прагмем для характеристики различных ситуаций связан со спецификой массовой коммуникации, статусным паритетом участников коммуникации, наличием стандарта и штампа даже в этом образном сегменте публицистической речи.

Таким образом, приведенные прагматические ситуации базируются на том, что событие, действие, поступок, относительно которого медиальность нечто высказывает собеседнику — адресату, получают у него положительную или отрицательную оценку, создавая общую «картину мира». Публицистика же, отражая, как зеркало, шкалу ценностей, является основной языковой сферой применения средств оценочной прагматики, в первую очередь, имени прилагательного как понятийной категории атрибутивности.

Литература

- Бондарев А.И. О некоторых аспектах лексико-семантического своеобразие оценочных прилагательных // Русский язык для студентов-иностранцев. Сб. метод. ст. № 18. – М., 1979. – С. 123 - 132.
- Валгина Н.С. Теория текста – М., 1998.
- Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. – М., 1990.
- ЛЭС 1990: Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой – М., 1990.
- Маркелова Т.В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке/ Т.В. Маркелова. Дисс. д-ра филол. н. – М., 1996.
- Медведев. Д. А. Послание Федеральному Собранию Российской Федерации [Электронный ресурс] / Д.А. Медведев. – 05.11.2008. – URL: http://www.kremlin.ru/appears/2008/11/05/1349_type63372type63374type63381type82634_208749.shtml.

Методология 1998-2000: Методология исследований политического дискурса : актуал. проблемы содержат. анализа обществ.-полит. текстов : [в 2 ч.] / Под общ. ред. И.Ф. Ухановой-Шмыговой. – Минск : БГУ, 1998-2000. – Ч. 2.

Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. – 24-е изд. – М., 2007.

Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М., 1985; 2-е изд., стер. М., 1990.

Чудинов А.П. Политическая лингвистика: Учеб. пособие. – М., 2008.

Шрамм А.Н. Психолингвистические основы восприятия семантики качественных прилагательных // Восприятие языкового значения. – Калининград, 1980. – С. 54 - 64.

Эпштейн М.Н. Идеология и язык. Построение модели и осмысление дискурса // Вопросы языкознания. – 1991. – №6. – С. 19-33.

Т. В. Шкварцова

(Москва, МГУП)

МЕДИЙНЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЛАСТЬ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ АВТОРА И АДРЕСАТА

Залогом успешного коммуникативно-речевого общения в СМИ является взаимобусловленность языкового сознания автора и адресата, близость их концептуальных, когнитивных и лингво-стилистических систем. Интерпретируя тот или иной факт, явление, событие, автор при создании массмедийного текста должен учитывать прежде всего интересы, идеалы, политические пристрастия, систему ценностей «своей», прогнозируемой, читательской аудитории. Несмотря на то что данные журнал или газета могут оказаться в руках потенциально неопределенного множества лиц, автор, тем не менее, ориентируется на своего типового адресата, рассчитывает на определенную группу, выделяемую по возрастному, половому, национальному, социальному, конфессиональному, мировоззренческому, профессиональному и другим признакам. Так, например, журналисты молодежных изданий либерально-демократической ориентации моделируют своего адресата как молодого человека, находящегося в близких, доверительных, неформальных отношениях с автором текста и приверженного западным ценностям и стилю жизни, в то время как газеты национал-патриотической направленности обращены, главным образом, к тем читателям, мировоззрение и приоритеты в системе ценностей которых сформировались в годы советской власти. Вполне естественно, что стратегии убеждения и тональность общения с аудиторией будут существенно отличаться друг от друга (Кобозева 2003, с. 105).

Предоставляя своему читателю новую информацию и родственную ему систему ценностей, вербализуя интерпретируемое событие, автор и в избираемых им средствах выражения должен соответствовать культурно-образовательному уровню и языковой компетенции адресата. При порождении высказывания отбор адресантом всех языковых средств производится под большим или меньшим влиянием адресата и его предвосхищаемой ответной реакции (Бахтин 1979, с. 280). Ведь читатель всегда ждет понятных и привычных для него, легко узнаваемых слов и конструкций – и автор не может не оправдать читательских ожиданий.

Об особенностях выбора языковых средств, диктуемого фактором адресата, писал Д. С. Лихачёв, указывая на различия адресатов «житий», «хождений», фольклорных и литературных жанров: «Выбор писателем церковнославянского языка или церковнославянских слов и форм для одних случаев, древнерусского – для других, а народнопоэтической речи – для третьих был выбором всегда сознательным и подчинялся определённым литературному этикету» (Лихачёв 1987, с. 347).

Мысль об определяющей роли фактора адресата при выборе языковых средств, в том числе экспрессивных, субъектом речи отражена в работах многих лингвистов – например, Ш. Балли (2001), М. Н. Кожинной (1993), О. Г. Ревзиной (2004), Т. В. Чернышовой, исследовавшей тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современного российского общества: «Создание текста, особенно в сфере массовой коммуникации, побуждает автора учитывать модель потенциального получателя информации с опорой на общность как когнитивных установок, выражаемых мыслительными актами, имеющими ментальную природу, так и языково-стилевых средств, определяю-

щих привычную для читателя манеру речи пишущего, систему его аргументации, систему выразительных языковых средств, обусловленных особенностями речевого поведения в той социальной группе, интересы которой отстаивает автор» (Чернышова 2009, с. 43). Таким образом, автор и адресат взаимодействуют через текст, в том числе медийный, как языковые личности.

Понятие языковой личности, т. е. личности, проявляющейся в процессе речевой коммуникации, разработано в трудах В. В. Виноградова (1980), Ю. Н. Караулова (1987), В. И. Карасика (2003) и других исследователей.

Ю. Н. Караулов в структуре языковой личности выделяет инвариантную часть, обусловленную национальной спецификой, и вариативную, переменную. Инвариантное – это то, что объединяет всех этнических русских, связанных общностью происхождения, истории, культуры, языка, традиций, в общерусский языковой тип и проявляется в устойчивости вербально-семантических ассоциаций, базовой части картины мира и коммуникативных потребностей. Над этой базовой, общенациональной, исторической составляющей расположены вариативные признаки, в которых проявляются специфические черты языковой личности – ее социолингвистические, идеологические, концептуальные, психологические особенности. К переменным признакам относится и состояние языка в определенный период времени.

Инвариантное и переменное имеется на каждом из трех выделяемых исследователем уровней языковой личности: нулевом – вербально-семантическом, первом – лингвокогнитивном и высшем – прагматическом, или мотивационном (Караулов 1987, с. 40–57).

Языковое сознание является обязательной характеристикой языковой личности как личности мыслящей и совершающей речевые действия и, представляя собой единство языкового и психологического, есть та часть, или, точнее, «ипостась» сознания, которая связана с хранением языка, пониманием его структуры, норм и правил его употребления, с порождением и восприятием речи. Получить представление о языковом сознании личности можно только через вербальные манифестации.

Впервые введенный В. фон Гумбольдтом, термин «языковое сознание» объяснялся как механизм, обеспечивающий единство человека, языка и внешнего мира, или, другими словами, личности и внешнего мира посредством языка. Языковое сознание социально, поскольку человек социален по своей природе, всегда нацелено на сознание другой языковой личности и обеспечивает отбор языковых средств при построении речи.

Журнал «Афиша», материалы которого явились объектом наблюдения и предметом рассмотрения в данной статье, привлекает внимание не только своим содержанием и полезностью предоставляемой информации, но и, в ряде текстов, специфическим отбором средств выражения, свидетельствующим об особенностях языковой личности их авторов.

«Афиша» «первая рассказывает о самом новом и интересном, что происходит в городе», обо всех развлечениях Москвы, располагая материалы под рубриками: «Музыка», «Кино», «Театр», «Игры», «Книги», «Выставки», «Ночная жизнь», «Вещи» и др. Очевидно, что этот интересный, безусловно модный и полезный журнал, публикующий к тому же расписание концертов, спектаклей, кинофильмов, должен быть рассчитан на массового читателя. В то же время взгляд на некоторые тексты, изобилующие заимствованиями, заставляет в этом усомниться.

Вполне объяснимо, по-видимому, обилие англоязычных заимствований в текстах о современной музыке и новых музыкантах. Например: *изошрённый постхардкор*, *рафинированный романтический синтипоп*, стандартный *фьюжн*, техника *тэппинга*,

примитивистский **грав**, **битбоксер**, **эйсид-хаус**, **прогрессив-хаус**, **хаус-артисты**, **глоу-фай**, **чиллвейв**, **перкуSSIONные** ухищрения и многие другие (все эти и последующие примеры взяты из №№ 23–24 за 2009 год и № 1 за 2010 год). Большинство музыкальных терминов и профессионализмов вошли в нашу действительность и в русскую речь как названия новых явлений, возникших за рубежом, и сохранились в качестве общепринятых, экономических (что вообще присуще англоязычным наименованиям), модных, как и любых других заимствований в наше время, и понятных строго определенному кругу лиц — музыкантам, специалистам и любителям современной музыки. Не случайно в речи интервьюируемых «Афишей» молодых музыкантов — предположительно читателей журнала — те же профессионализмы и жаргонизмы: **панк-хардрок**, **фанковый рэпачок**, **рейв**, **нойс-поп**, **соул-группа** и пр. Таким образом, автор-журналист строит текст, находясь на одной «языковой волне» со своим читателем, старается соответствовать ему как на содержательном, так и на формально-языковом уровне.

Если в «музыкальных» текстах обилие англицизмов объяснимо и, возможно, оправданно, то их «россыпи» в текстах отнюдь не специальных заставляют задуматься. Так, например, в материалах, посвященных книгам, выставкам, театру, кино, читаем: На дне колодца молодые художники в своём постмодернистском **хеппенинге** из тряпок собирают демона; Организаторы одного из самых массовых **оупен-эйров** в этом сезоне сводят вместе десант израильских **трансеров**, британских **драм-н-бейсеров**, психоделический проект из Венгрии; Ему интересно взглянуть на мир как бы не своими глазами, посредством некоего **девайса**, будь то усталый взгляд или царапины на экране фотокамеры; В июле «Цирк дю Солей» праздновал своё 25-летие **флешмобом**: везде в мире, где видели его спектакли, люди встали на ходули; А потом наступило холодное лето 2009-го — предсказания о скорой смерти модного **ретейла**; У Брайсона с десятком замечательных книжек на самые разные темы, от кенийского **тревелого** до мемуаров о счастливом детстве в Айове; **Фронтмен** по-прежнему тянет весь ансамбль исключительно на своей диковатой клоунской харизме; Трёхмерный «Аватар» оказался **камбэком** фантастического кино рубежа 80-х и 90-х, золотого века американской фантастики; Последний роман Пелевина «Т» — **приквел** «Чапаева и Пустоты», сатирическая карикатура на современный литературный процесс; Настоящие диджеи уверяют, что шутовина на самом деле похожа на профессиональный инструмент. Все остальные учатся **скретчить** безымянным пальцем; **Кам он, сова!**; Немного претенциозный, но очень умно придуманный фантастический **хоррор**; **Хай-энд** кураторского мастерства: гигантское собрание несочетаемых произведений, выстроенных в единый сюжет Жан-Юбером Мартеном; Стулья из избы — старательная калька с Запада, почти все трогательно косят под **бидермейер**; **Девелоперы** выживают пенсионеров; Надо бы как-то осмыслить грандиозный **камбэк** Сандры Баллок — и что он означает для мирового кинематографа; **Маффины** и торты на стойке; Он типичный **хипстер**, занимается **фрилансом**.

Безусловно, можно упрекнуть журналистов в том, что их не заботит проблема понимания написанного ими текста, что им приятно использовать непонятные большинству читателей слова в угоду моде на англицизмы (знание английского языка, кстати, далеко не всегда помогает читателю, поскольку передача английских слов кириллицей делает их порой неузнаваемыми), что таким способом они стремятся подчеркнуть свой профессионализм, глубокие познания в предмете речи, т. е., другими словами, демонстрируют свою «посвящённость» с помощью слов-паролей, знакомых и понятных «избранным». Справедливости ради следует отметить, что иногда иноязычные слова поясняются:

Бюджетное **афтепати** (вечеринки до 12 дня, на которые съезжаются те, кто «не выдохся» после закрытия любимого клуба).

Однако легкость использования и встраивания таких слов в русскоязычный текст, регулярность их предпочтений перед имеющимися русскими или давно освоенными, привычными иноязычными эквивалентами приводит к мысли о том, что мы наблюдаем, возможно, вполне естественный, органичный способ выражения для молодого журналиста, принадлежащего к сообществу так называемых «новых интеллектуалов», «возвращенных» в интернет-коммуникации, пользующихся англоязычными источниками информации не реже, чем русскоязычными, и выбирающих средства выражения, общепринятые не в традиционной русской, а в интернациональной молодежной среде. В этом случае на вербально-семантическом и лингвокогнитивном уровнях «новой» русской языковой личности начинают происходить определенные сдвиги.

Если еще два десятилетия назад увлечение заимствованиями можно было рассматривать как явление временное, возрастное, то теперь все обстоит иначе. Те, кто родился и вырос при компьютерной революции и эволюции, почти с рождения адаптированы к информационной среде посредством компьютера, «варятся» в англоязычной компьютерной терминологии, не расстаются с Интернетом и создают свою языковую картину мира или, по крайней мере, ее фрагменты, изначально «упаковывая» смысл в инородную, чуждую для русского языка оболочку и делая тем самым шаг от национального — к интернациональному. Тогда «скретчить» может стать первичнее и привычнее, чем «скрести, царапать», «камбэк» — чем «возвращение», «хоррор» — чем «ужас», «маффин» — чем «булочка», «хай-энд» — чем «высшая точка», «оупен-эйр» — чем «концерт, вечеринка под открытым небом», «байер» — чем «покупатель».

Утверждать, что и адресат, читатель журнала, принадлежит к той же языковой общности, тому же типу языковой личности, можно, во-первых, на основании положения, согласно которому в структуре массмедийного текста уже заложен коммуникативный портрет адресата, а во-вторых, исходя из особенностей речи самого адресата.

Речевое поведение адресата можно наблюдать, прежде всего, в интервью с читателями и героями материалов, помещаемых в каждом номере журнала, а также в последних, предновогодних номерах в рубрике «Итоги года», где «Афиша» публикует ответы своих читателей на вопросы о главном впечатлении и главном разочаровании уходящего года. Опрашивается обычно не менее 30–35 человек, причем обязательно помещается фотография читателя с указанием имени, фамилии и рода занятий.

Читатели журнала — это, главным образом, представители творческих профессий, интеллигенции: музыканты, актеры, режиссеры, художники, писатели, журналисты, телеведущие, архитекторы, модельеры, галеристы, продюсеры, основатели различных сайтов и т. д., причем значительную часть аудитории составляют молодые люди в возрасте до 30–35 лет. На основании их высказываний можно сделать вывод о близости суждений, эмоций, оценок, а также языковой картины мира коллективного адресата и авторов текстов. Например, молодые читатели тоже любят использовать англицизмы: У нас в стране **байером** быть не стыдно, а музыкантом или поэтом — стыдно; Люблю простые серые **свитшоты**; Мне очень нравятся бары в **лобби** отелей; Запомнился **перформанс** в одном элитном клубе.

Очевидна и близость оценок каких-то событий культурной жизни и отдельных персон журналистами «Афиши» и читателями. Например, признание роли, заслуг — и одновременно ирония, неодобрение поведения и последних концертов А. Пугачёвой: Алла Пугачёва остаётся главной российской поп-звездой — несмотря на то что (или потому

что) успела перейти все возможные грани пошлости. В честь своего юбилея певица дала большой концерт в Москве и объявила, что он же станет последним. Не факт, впрочем, что бабушка не передумает («Афиша»). – На прощальном концерте Пугачёвой были какие-то адские новые песни, дурацкие декорации. Мы-то надеялись, что всё будет как раньше: Алла Борисовна в длинном платье, в луче света. А тут... (Т. Арно, телеведущая, читатель).

Соотношение положительной и отрицательной оценки примерно одинаково в материалах журналистов и высказываниях читателей, причем отрицательная оценка выражена более ярко и разнообразно, с использованием экспрессивно-оценочных, в том числе стилистически сниженных, лексических единиц – существительных, прилагательных, модально-предикативных слов. Например: Большая часть фильма – **лживый, упрощающий, убаюкивающий бубнёж**; Главный бесцеллер десятилетия – **муть** редкостная; Станным образом эта **дрянь** читается легче, чем **слезливые** рассуждения о любви; Роман, переполненный такой **дурной сентиментальщиной**, что ему позавидовало бы и радио «Шансон»; **Дурацкая** комедия про столичных **снобов**, нашедших личное счастье в американской глубинке; Умный **циник** с **фальшивой** сочувствующей полуулыбкой; **Литературный фастфуд**; Эта игра проходит уже по разряду **циничных, бестактных и аморальных**; Макаревич и коллеги исправно отмечают юбилеи каждую пятилетку – и с каждым разом они выглядят всё более **нелепо**. Это **унылый** альбом «Машины», на котором Макаревич упрекает всех окружающих в тупости и лени; **Дешёвая подделка**; Слишком сложно, слишком **криво** и слишком **претенциозно** («Афиша»). – Главное разочарование года – хипстеры, ботаники и хиппи. **Скучные, однообразные, убогие, плюгавые, немодные и не врубающиеся в веселье бездельники**; Люди всё такие же **свиньи**, музыки хорошей всё так же в тысячу раз меньше, чем плохой. Фильмы по большей части тоже **полный отстой** (читатели журнала).

В отличие от негативной оценки, объективно имеющей в языке более обширный репертуар средств выражения и по степени интенсивности варьирующейся от «плохо» (унылый, скучный, однообразный, нелепо) до «отвратительно» (муть, дрянь, свиньи, полный отстой), положительная характеристика объекта речи эксплицируется более сдержанно, и к тому же нередко – через отрицание негатива. В результате в одном высказывании с явно выраженной положительной оценкой могут сталкиваться лексемы с пейоративной и мелиоративной семантикой: Это далеко не идеальный детектив и вообще не лучший роман в серии, однако это **не халтура**, как большинство текстов, написанных в последние семь лет беллетристом; Редкий отечественный блокбастер, **не вызывающий чувства мучительного стыда**; Авторам «Молнии» удалось снять фильм так, что он **не выглядит дешёвой подделкой**; Они вышли на сцену и зарядили образцовый рок-концерт: весёлый, дерзкий и живой, **без единой лишней ноты и без единого лишнего жеста**; Юмор – мягкий, рыхлый, добродушный, **без искусственных добавок**.

В других случаях используется положительно окрашенная оценочная лексика с преобладанием интеллектуальной оценки у журналистов и эмоциональной – у читателей: «Деревни» – **точный, умный, остроумный** и не в последнюю очередь **смелый** роман; До чего **внушительным** и **человечным** оказывается фильм с такой малопривлекательной тематикой; Тем более **радостно** и **удивительно**, что игрушечный агит-поп опять звучит **дико своевременно** и **остроумно**; **Величайшая** группа всех времён; **Безупречное** по стилю пение («Афиша»). – Новый роман Акунина **страшно приятный**; Фильм получился дико малобюджетный, но **ужасно крутой**; Ну я смотрел недавно

по «Культуре» **прекрасный** концерт Лучано Паваротти. Действительно **крутой** концерт был; Посмотрела «Я» Игоря Волошина – **отличный** фильм; От них получаешь **мощнейшее** впечатление;

В России появились **качественные, хорошие** выставки европейского, если не мирового, уровня (читатели).

Стремление журналистов «Афиши» «не перехвалить», «уравновесить» положительную оценку с отрицательной иногда превращает написанные ими рецензии на книги и фильмы в загадки-ребусы для читателя: игра актёра хороша или наоборот? Фильм стоит посмотреть или это пустая трата времени? «Надругательство» над классикой одобряется или осуждается? Так, в рецензии на фильм «Счастливый конец» читаем: Не выходящую за пределы студенческого этюда «мальчик-дебил» игру Юрия Колокольникова хочется, презрев приличия, назвать ... (нецензурная лексика – прим. авт.), но в данном конкретном случае этот эпитет скорее говорит о самоотверженном проникновении актёра в образ. Надругавшись над классикой, Чеважевский снял нечасто встречающуюся в нашем кино приличную коммерческую комедию для обоих полов: не мешая друг другу, женщины смогут растроганно поулыбаться, а мужчины – глупо поржать.

Кстати, любовь к «крепкому словцу», помогающему выплеснуть как отрицательные, так и положительные эмоции, тоже объединяет авторов и ряд читателей журнала. Приличия ради часть корня таких слов журналисты обычно скрывают за многоточием, однако сами слова все-таки сохраняют, считая их устранение, по-видимому, серьезной потерей для выразительности текста.

Рецензия на фильм Ф.Ф. Копполы «Тетро» имеет подзаголовок: Прекрасная и пустая драма про семейные секреты. Дальнейший текст не только не снимает противоречия между «прекрасной» и «пустой», но и усиливает его: «Тетро» поначалу вызывает почти эйфорию: изумительной красоты чёрно-белое изображение, живые лица в кадре, внятная и простая человеческая история, весёлая музыка, наконец. Но во второй половине фильма это порхание превращается в поступь Командора: история всё так же проста, а щип автора – сложнее с каждой минутой. Галло уже не играет, а исключительно позирует, появляется Кармен Маура в роли inferнального критика. Коппола вернулся в прекрасную режиссёрскую форму, но, кажется, сам от этого немного растерялся и мучительно не может подобрать слова, пытаясь раскрыть тему, которую уже не раз и не два блистательно закрыл: соперничество отца и сына, брата и брата... С самим Копполой всё ещё запутаннее: велик соблазн увидеть его тень и в обоих главных героях, и в гениальном самодуре-отце, и даже в щеночке по имени Проблема. Больше всего, пожалуй, в щеночке.

Вполне возможно, что журналист пишет такие тексты только в расчете на близкого ему по духу и отношению к рецензиям читателя, который и не стремится найти в них мысль «определяющую» и понять, например, удалось ли все-таки Ф.Ф. Копполе, по мнению рецензента, раскрыть выбранную им тему в своем фильме или возвращение в прекрасную режиссёрскую форму к данному фильму отношения не имеет. Возможно, «своему» читателю не нужна прямолинейная оценка и он ориентируется на какие-то значимые для него самые ключевые слова при выборе фильма для просмотра или, что тоже вероятно, вообще не рассматривает рецензии как руководство к действию.

Как и большинство современных журналистов, авторы «Афиши» не чужды иронии, которая также всегда рассчитана на своего, понимающего, читателя – ведь в противном случае скрытая насмешка останется неуловимой для адресата и сообщение будет понято им буквально.

Ирония, если она не разрастается до мировоззренческого принципа автора, высмеивающего всё и вся, обычно доставляет удовольствие читателю, развлекает его, выполняет контактоустанавливающую функцию, апеллирует к общим для них ценностям и знаниям. Так, например, в высказывании *Эмманюэль Беар играет идеальную актрису: усыновляет румынских детей и встречается с игроком в регби* несоответствие между понятием «идеальная актриса» в традиционном смысле и его последующим разъяснением очевидно каждому, но воспринимается как забавное, шутовское, ироничное прежде всего теми читателями, которые понимают, на кого именно намекает автор.

Особый характер отношений автора и адресата в сфере массовой коммуникации состоит в том, чтобы не просто транслировать информацию читателю или слушателю, а взаимодействовать с ним, воспринимать его как активного участника общения, интерпретирующего высказывание. Выбирая способ и манеру подачи информации, журналист как языковая личность, с одной стороны, формирует языковое сознание адресата, а с другой – детерминируется им. Об этом свидетельствует сопоставление понятийно-языковых координат автора и адресата медийного текста, обнаруживающее несомненное сходство присущих им оценок, суждений, установок и способов вербализации действительности. Специфический отбор языковых средств автором и адресатом позволяет предположить, что в рамках общерусской языковой личности формируется новый тип, демонстрирующий когнитивно-речевые особенности, отражающие изменения вариативных признаков на всех уровнях структуры языковой личности.

ЛИТЕРАТУРА

- Балли Ш. Язык и жизнь. – М., 2003.
 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
 Виноградов В.В. О художественной прозе // В.В. Виноградов. О языке художественной прозы. Избранные труды. – М., 1980.
 Карасик В.И. Аспекты языковой личности // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2003.
 Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
 Кобозева И.М. Лингвопрагматический аспект анализа языка СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. – М., 2003.
 Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М., 1993.
 Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Д.С. Лихачев. Избранные работы в трёх томах. Т. I. – М., 1987.
 Ревзина О.Г. Лингвистика XXI века: на путях к целостности теории языка // Критика и семиотика. – 2004. – № 7.
 Чернышова Т.В. Тексты СМИ в ментально-языковом пространстве современной России. – М., 2009.

Маартен ван дер Дуйн

(Хаарлем, RTL Television)

ФЕНОМЕН ТЕЛЕСЕРИАЛА: ПЕРСОНАЖИ В ПОИСКАХ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОЙ ТЕОРИИ ДРАМЫ

В нарратологических трудах последних десятилетий утвердился своего рода ритуал: если речь идет о «персонажах», то констатируется, что эта тема мало исследована. Между тем опубликовано столько теоретических размышлений, посвященных персонажам, что проблема, кажется, не в количестве, а в качестве. До сих пор общепринятого, широко применяемого и продуктивного подхода просто нет. Традиционные художественные жанры, такие как роман и пьеса, а также киносценарий, видимо, не страдают от его отсутствия.

Процесс определения состава действующих лиц (*оркестровка*) и наделения их чертами характера (*характеристика*) целиком происходит в голове автора и, таким образом, оказывается скрытым от посторонних. В ходе этого процесса персонажи добавляются, объединяются или удаляются в непрозрачном взаимодействии с развитием сюжета, что со времен Аристотеля приводило к страстным, так и не разрешенным пока спорам о главенстве сюжета над персонажем и наоборот.

В кино и в театре состав персонажей должен «продержаться» не дольше полутора-двух часов, поэтому изначальные недостатки в оркестровке или характеристиках практически незаметны. Если они все-таки бросаются в глаза, то театральный или киносценарий, как правило, просто не запускается в производство. Совершенно иначе обстоит дело с современной практикой *процедурной* или *горизонтальной* теледрамы (долгоиграющие художественные телесериалы с продолжительными сюжетными линиями). С финансовой и производственной точки зрения, как правило, невозможно написать сценарии всех серий до продажи сериала. Поэтому вначале ограничиваются одним или двумя «пилотными» эпизодами, форматом, в котором описываются общее содержание и жанр будущего сериала, и так называемой «библией действующих лиц» (*character bible*) — обзором главных персонажей с кратким описанием. На основе этой информации продюсер и телеканал договариваются о количестве серий и бюджете, что, в свою очередь, имеет далеко идущие последствия для содержания: точное соотношение между съемками в студии и на натуре (*сколько сцен может разыгрываться вне телепавильонов*), максимальное количество массовки и вторых ролей на эпизод и т. п. Таким образом, несмотря на все дискуссии о сюжете и персонаже, в телепрактике сложилась исключительная ситуация: получается, что состав действующих лиц не определяется соотношением с сюжетом, а предшествует ему, но при этом должен предоставить строго определенный по объему эпизодный материал. Кроме того, возможностей для исправления ошибок значительно меньше, чем в более традиционных жанрах, потому что телепроизводство начинается задолго до того, как все сценарии написаны. Телепавильоны проектируются и строятся, актеры получают контракты, иногда даже гарантии минимального количества появлений. После этого бюджета для коренных изменений в составе главных персонажей не остается, можно вносить поправки только в единичные роли и массовку.

Таким образом, в отличие от театра и кино, в которых производство исходит из текста, сценарии долгоиграющих телесериалов большей частью определяются производством: история обязательно должна происходить со штатными актерами в существующих павильонах, и не в течение полутора-двух часов, а на протяжении тринадцати,

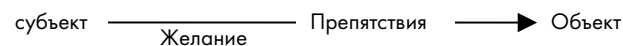
двадцати шести или даже ста сорока серий. В этой ситуации ошибки в составе действующих лиц беспощадно себя обнаруживают. Поэтому чрезвычайно важно уже в начальной стадии уметь предсказать, сколько серий получится, каков будет жанр, насколько сюжет будет придерживаться рамок ограниченного количества телепавильонов – и все это только на основе состава персонажей.

На практике встречаются разные методы оркестровки и характеристики действующих лиц. В случае **реалистично-миметического** подхода персонаж отражает существующего или вымышленного человека и определяется рядом психологических свойств и привычек (Egri 2007, с. 95). При таком подходе сразу создается живой образ персонажа, но характер взаимодействия между персонажами и сюжетные возможности, из него вытекающие, остаются неясными. С помощью разных **социально-психологических** моделей авторы стараются усилить взаимосвязи внутри состава персонажей. К таким моделям относятся: контрастирующие стереотипы (*привлекательная девушка, спортивный парень, компьютерный чудак*), оппозиции психологических свойств (*открытый-закрытый, чувствительный-сдержанный, самостоятельный-зависимый*) и другие формы личностной типологии (*эннеаграмма, Типология Майерса-Бриггса, Большая Пятёрка черт личности*), которые большей частью отталкиваются от психологии (или псевдопсихологии).

Минусами подобных классификаций с практической точки зрения являются ограниченное количество типов (*согласно эннеаграмме имеется лишь девять основных типов*) и опять-таки неопределенность сюжетного взаимодействия: для того чтобы персонажи вступили в конфликт друг с другом, недостаточно противоположных черт характера. На основе актантной модели (Пропп, Сурьо, Греймас) и «мономифа», прототипа многих мифов и религий (Кэмпбелл), возникли **структуралистические** разделения актантов (*помощник, противник, получатель*). Несмотря на то что эти теории уже доказали свою ценность при анализе различных текстов, изначально они основаны на волшебных сказках, театральных пьесах и мифах, которые в подавляющем большинстве имеют линейный сюжет — не самый удачный ход для долгоиграющих телесериалов (смотри ниже). Кроме того, актанты непосредственно связаны со своими функциями в общем сюжете, а на стадии формата в телесериале еще нет никакого общего сюжета, и весь вопрос заключается в том, что за история может произойти с данными персонажами.

Поразительно, что почти все **нарратологические** подходы делают упор на конечном произведении, обходя процесс создания, из-за чего они в основном описывают, иногда поясняют, но никогда не предсказывают. Поэтому тот, кто отважится написать «библию действующих лиц», едва ли получит теоретическую поддержку. Доброкачественность состава действующих лиц выясняется только на практике, и при этом важным показателем является его способность порождать сюжетные возможности.

Это особенно касается долгоиграющей теледрамы, которая «расходует» намного больше сюжетного материала, чем обычные пьесы или фильмы, и должна считаться с производственными ограничениями (штатные телепавильоны и персонажи). К сожалению, линейный *desire-driven* сюжет на основе общеизвестной драматической схемы (Греймас и др):



— не самая подходящая отправная точка для теледрамы. Согласно этой модели, *желание* приводит *субъект* в движение, чтобы он мог достигнуть *объекта* (цели), но для этого нужно сначала преодолеть *препятствия* с увеличивающейся степенью сложности. *Желание*, таким образом, является двигателем всего сюжета, что сразу отражается на персонажах, подходящих для главной роли: «Слабый персонаж не может нести тяжесть протяженного

конфликта в пьесе. Он не в состоянии держать пьесу. Поэтому мы вынуждены отвергнуть такого персонажа в качестве протагониста». Если это действительно верно для пьес, то какой силой воли должен обладать главный персонаж, чтобы обеспечить целый телевизионный сезон? Кроме того, *desire-driven* модель предполагает постоянное действие, преодоление все новых препятствий. Это увеличивает риски, действие перемещается за пределы телестудии. Целенаправленность такой модели обеспечивает произведение напряженной сюжетной канвой, но при этом ведет сюжет кратчайшим путем: каждое препятствие преодолевается только один раз, и после того как цель достигнута, сюжет исчерпан, и приходится искать новый состав персонажей. Из-за необходимости присутствия драматического конфликта в каждом эпизоде и во избежание ряда одинаковых препятствий подобный сюжет в драматическом сериале часто достигает своей кульминации скорее, чем задумано, если только в составе персонажей не предусмотрены *возможности для обострения конфликта*: приемы, отдаляющие достижение цели. Например, конфликт начинается не собственно между соперниками, а на более низком уровне (между их детьми или сотрудниками), обеспечивая пространство для развития сюжета. Еще одна техника эскалации состоит во введении мяча, или Макгаффина («MacGuffin», желанный для персонажей предмет, вокруг которого разыгрывается сюжет). С его помощью между двумя *соперниками* может начаться деловой конфликт, который только потом становится личным. Еще больше шансов для драмы возникает после присоединения *судьи* к этому **соперническому соотношению**: например, два авиаконструктора (*соперники*) борются за многомиллионный заказ (*мяч*) арабского нефтяного магната (*судья*); двое детей (*соперники*) хотят получить компанию (*мяч*) в наследство от своего отца (*судья*). Хотя стремление к такому «MacGuffin» все равно ведет к конечному, линейному сюжету, историю можно растянуть, если имеются подходящие элементы в составе персонажей: чтобы разгорелась борьба за *мяч*, оба соперника должны находиться на том же самом поле и быть в состоянии играть в футбол, иначе состязание не получится.

Несмотря на все «материально-технические» соображения, в итоге остается неназванным один существенный аспект в основной драматической схеме: взаимообусловленность между *препятствием* и *желанием*. Ведь при столкновении с препятствиями публике открывается внутренний мир персонажа. Иначе говоря, чем жестче борьба между Монтеки и Капулетти, тем глубже любовь между Ромео и Джульеттой. Исходя из этого предположения, можно составить альтернативную схему:



На первый взгляд, кажется, мало что изменилось: вместо *желания* теперь *стремление*, *препятствия* замещены одним *барьером* и *объект* в данном случае называется *запретным*. Однако на этой основе может родиться *статический сюжет*, который прекрасно пригодится в горизонтальном драматическом сериале. Прежде всего, преодоление *барьера* и даже достижение *запретного объекта* не означает конца сюжета, потому что пока не исчезли *стремление* и *барьер*, сохраняется драматическая структура этого динамического, патового положения. Ромео, например, может незаметно для всех лезть на балкон Джульетты, заниматься с ней любовью всю ночь, все равно сюжет не заканчивается, пока его любовь (мотивировка его *стремления*) к Джульетте (*запретный объект*) и борьба между родами (*барьер*) сохраняются. Поэтому Шекспиру понадобилось дополнительное недоразумение (сообщение от монаха не достигает Ромео вовремя), чтобы закончить пьесу.

Статический сюжет легче сохранить в границах телепавильонов, так как не нужно все время выдвигать новые препятствия. Если исходить из вышеуказанной схемы, то получается,

что достаточно двух площадок: одна — где персонаж в безопасности (слева от *барьера*), вторая — там, где он совершает нарушение (справа от *барьера*). Термин *желание* (*desire*), между прочим, оказался замещен *стремлением* (*drive*), потому что действия персонажа мотивируются не только своей «волей», но и множеством (чаще всего, противоречивых) причин.

Теперь, когда определена драматическая структура, которая порождает статические сюжеты, можно искать ее составляющие элементы внутри состава персонажей. Часто встречающимся и продуктивным образцом для создания барьеров является **властное соотношение**: начальник против подчиненного, отец против сына, соотношение между старшим и младшим братьями и т. п. Пока авторитет начальника в силе, он может заблокировать любое стремление своего подчиненного, и это создает возможности для статического, холостого сюжета. Комиссар, например, запрещает (*барьер*) следователю расследовать какое-то дело (*запретный объект*). Тот обещает соблюдать этот запрет, но не может сдерживать любопытства (*стремление*), и в результате раскрывается целый спектр драматических ситуаций: следователь врет о своем расследовании; у комиссара возникает подозрение и он повторяет свой запрет; следователь раскаивается, обещает исправиться; в самом разгаре расследования его застают врасплох; комиссар угрожает увольнением и отправляет его в отпуск; втайне следователь все равно продолжает свое расследование. Только тогда, когда *стремление* подчиненного или авторитет начальника ослабевают, пропадают и возможности для статического сюжета. Подобную область напряженности между *стремлением* и *барьером* можно создать и с большим количеством персонажей: в семье есть жена, ребенок (*барьер*) и муж, который влюбляется (*стремление*) в подругу (*запретный объект*). Разумеется, что в этом случае растёт количество возможных сцен: между женой и любовницей, между супругом и ребенком и т. п.

Благодаря этому новому подходу можно уже на ранней стадии примерно предсказать, какой сюжетный материал обеспечит состав персонажей и где будут разворачиваться истории. Ведь долгоиграющий телесериал состоит из сочетания линейных (динамических) и статических историй. Линейный сюжет может охватить больше серий, если состав персонажей содержит достаточно возможностей для эскалации, как здоровое соперничество. Для статических сюжетов, однако, необходимы *барьеры*, например из-за властных соотношений, которые препятствуют *стремлениям* иерархически более низких персонажей.

Таким образом, в противоречии с вышеупомянутыми реалистично-миметическим и социально-психологическим подходами, основные условия для драмы создаются во время оркестровки, а не характеристики. Только тогда, когда персонажи «раскрашиваются» личными свойствами, заполняются и нейтральные понятия *стремление* и *барьер*. При этом для их драматизирующей способности не важна точная мотивировка *стремления*, будь то любовь, мщение, любопытство или внешние обстоятельства. К тому же, эти мотивировки (*motives*) никогда не передаются зрителям напрямую, а всегда в результате силовой игры между *стремлением* и *барьером*. Это обстоятельство имеет значение не только для определения состава персонажей, но и для дальнейшего писательского процесса. Динамическое, патовое положение, например, лучше не разыгрывать как линейный сюжет: если родители запрещают своей дочери общаться с каким-то парнем и девушка убегает из дома, чтобы все-таки жить вместе со своим другом, то она освобождается от родительской опеки. Значит, *барьер* отменяется, а вместе с ним обязательно исчезает и *стремление* дочери (ее любовь к своему другу!). В некоторых сценах они еще могут выказывать нежные чувства друг к другу, но фактически драма исчерпана, и у сценаристов возникает проблема: как ввести девушку (скорее всего, штатная актриса) обратно в драматическую структуру? Мать может умолять ее вернуться домой, но если дочь соглашается, статическое драматическое напряжение

не восстанавливается, т. к. родительский авторитет уже нарушен. Поэтому часто принимает крайняя мера: любящий дружок превращается в злодея, который не допускает (*барьер*), чтобы девушка покинула его (*стремление*). Так снова возникает стационарный сюжет.

Подобные изменения внутри состава персонажей с целью оптимизации драматической структуры и создания новых источников сюжета — уникальное и мало изученное явление, которое характерно для горизонтальной драмы. В голландском телесериале «Западный ветер», например, старший сын всегда сопротивлялся отцу, но, тем не менее, он перенимает его драматическую функцию, когда отец уходит из сериала. С этого момента младшая дочка борется с ним. Властное соотношение в семье незаметно переместилось. Еще более заметными приемами являются *воображаемые барьеры* и добавленные персонажи в *притязательной* (*clapen*) функции, которые часто применяются, чтобы сгладить недостатки в составе персонажей. Это касается не только первоначального состава, но и тех недостатков, которые возникают после драматических решений с непредвиденными последствиями. В голландском полицейском сериале «Менты города Маастрихта», например, существует сильное притяжение между следователем и его партнершей, у которой есть друг (*барьер*). Когда писатели решили пожертвовать им ради эффектной сцены убийства, «неожиданно» оказалось, что ничего больше не мешало любви между главными персонажами. Поэтому партнершу стала мучить совесть (*воображаемый барьер*), чтобы держать коллегу-следователя на расстоянии. В медицинском сериале «Травма 24/7» неудачно сложилось соперническое соотношение: двое врачей-студентов (*соперники*) должны были соревноваться за расположение своей начальницы (*судья*), но... не было драматического мяча! Не зря они так скоро подружились. Сразу появились отец-алкоголик одного врача и навязчивый, педантичный брат другого. Такое добавление дополнительных персонажей (брат и отец) является обычным ходом, его цель — задействовать «безработных» штатных персонажей (двое врачей-студентов) с помощью новых проблем (*притязательное соотношение*).

Все эти исправления заслоняют возможные «конструкторские» недостатки в составе персонажей. Разгорающееся в итоге на съемочной площадке раздражение и неизбежные потери (дорогостоящие незадействованные телепавильоны и актеры, прекращение производства), как правило, остаются вне поля зрения публики. Поэтому так заметно, что нарратология сосредоточивается лишь на конечном результате творчества, особенно на письменных текстах. Кажется, ни семиотика, ни структурализм или постструктурализм, ни деконструкция или постмодернизм, ни классическая или постклассическая нарратология ничем не помогают производству телевизионных драма-сериалов. Откровенно говоря, слабая приложимость к реальному творческому процессу вообще настораживает. В любом случае, они ничуть не помогли понять законы телесериалов и улучшить их качество.

Такие рабочие понятия, как *стационарный сюжет со стремлениями и барьерами*, а также *возможности для эскалации конфликта*, не отражены ни в каком учебнике, а возникли исключительно в «скороварке» телевизионной практики. Благодаря тяжелым производственным требованиям и жестким ограничениям создавалась особенно продуктивная драматическая лаборатория, где состав персонажей искусственным образом изолируется от сюжета, количество возможных ошибок увеличивается, а драматическая структура оптимизируется разными исправлениями. А значит, есть почва для пересмотра теории.

Литература

- Egri, Lajos. The Art of Dramatic Writing. — Wildside Press LLC, 2007.
Edelstein, Linda. The Writer's Guide to Character Traits. — Writer's Digest Books, 2006.

А. Г. Векшина

(Тарту, Тартуский университет)

ТОПОС ГАЗЕТЫ В РИТОРИКЕ ГЕРОЕВ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский плодотворно работал не только как писатель, но и как журналист: вместе с братом Михаилом издавал журналы «Время» и «Эпоха» (1861–1865), редактировал «Гражданина» (1873 - 1874), а затем реализовал свой собственный проект — «Дневник писателя» (1876–1881), соединивший публицистику, критику и художественные произведения в одном «формате». В свою очередь, газетный материал: новости, объявления, судебные хроники, фельетоны, сами факты — часто служил пищей для художественного творчества Достоевского (см. Фридлендер 1991, Лотман 1992 и др.). В романе «Бесы», как известно опирающемся на описанные прессой реальные происшествия, оторефлектирован и сам процесс литературного «усвоения» газетного материала — Лиза собирается составить книгу из газетных вырезок, нечто вроде полной «характеристики русской жизни» за год:

Литературное предприятие было такого рода. Издается в России множество столичных и провинциальных газет и других журналов, и в них ежедневно сообщается о множестве происшествий. Год отходит, газеты повсеместно складываются в шкапы или сорятся, рвутся, идут на обертки и колпаки. Многие опубликованные факты производят впечатление и остаются в памяти публики, но потом с годами забываются. Многие желали бы потом справиться, но какой же труд разыскивать в этом море листов, часто не зная ни дня, ни места, ни даже года случившегося происшествия? А между тем, если бы сокопить все эти факты за целый год в одну книгу, по известному плану и по известной мысли, с оглавлениями, указаниями, с разрядом по месяцам и числам, то такая совокупность в одно целое могла бы обрисовать всю характеристику русской жизни за весь год (ДЗ с. 123–124).

Этот сюжет отражает замысел самого Достоевского, который в 1869 г., за границей, задумал «литературное предприятие» — своего рода дайджест (Гроссман 1922, Нечаева 1972, с. 73–74).

Печатные медиа активно входят в интертекстуальное поле произведений писателя. Газетный (журнальный) дискурс вводится в текст различными способами: в виде отсылки к конкретной статье, отсылки к идее, изложенной в такой статье, — как в «Вечном муже» (ср. Реасе 1978); в виде отсылки к воображаемой статье, написанной героем (статья Раскольников; статья Келлера о князе Мышкине); в виде упоминаний современных газет (персонажи дают объявления в газету «Голос» и т.п.). Герои читают прессу, нередко вслух, ссылаются на ее публикации, пишут в газеты и журналы сами, высказываются о них, проявляются в отношении к ним (часто в ироническом контексте), устами героев ведется литературно-журнальная полемика. Например, полковник Ростанев в «Селе Степанчикове» судит о качестве журнала по его названию и толщине: Ну да, «Отечественные записки», и превосходное название, Сергей, — не правда ли? так сказать, всё отечество сидит да записывает... Благороднейшая цель! преполезный журнал! и какой толстый! Поди-ка, издай такой дилижанс! (ДЗ, с. 164). В той же повести Фома Опискин громит французский журнал, опять же отталкиваясь от его названия: Журнал де деба! Нет, брат, врешь! в Саксонии не была! Здесь не Петербург, не надуеть! Да плевать мне на твой де деба! У тебя де деба, а по-нашему выходит: «Нет, брат, слаба!» (ДЗ, с. 91).

В настоящей статье речь, однако, пойдет не о взаимоотношении фактов и литературного вымысла и не о литературно-журнальной полемике в составе романа; речь пойдет о топосе газеты в художественных текстах Достоевского, о роли этого топоса в речи и риторических системах персонажей и повествователя.

В контексте классической риторики топос (τοποι), или общее место (loci communis, commonplace, *Gemeinplatz*), — стандартизированный метод конструкции и использования аргумента. Однако в современной науке понятие топоса получило дополнительные коннотации и приблизилось к понятию устойчивой культурной единицы (ср. мем, теме), связанной не только со сферой аргументации. Так, Эрнст Курциус в книге «Европейская литература и латинское средневековье» определяет топосы как общие места, или общие аргументы, использовавшиеся в различных видах риторической речи, которые перешли в литературу и распространились повсеместно как своего рода ментальные клише¹.

Топосы составляют отдельный риторический слой в речи персонажей, за которым стоят общие мнения, общие социокультурные представления. Топосы используются в качестве аргументов, общих мест, отражают систему представлений и формируют образ персонажа. К топосам в разных произведениях Достоевского относятся, например, *Испания, рыцарство, благородство, Шекспир, Вольтер* (Векшина 2009), сентиментально-романтические и литературные штампы и клише. В данном случае мы обратимся только к газетному топосу, по возможности оставив в стороне топос журнальный, связанный в большей степени с литературой и литературным процессом².

Газетный топос служит для отступления и введения постороннего материала, анекдота, вставного фрагмента; он отсылает к примеру, прецеденту, авторитету, выступает как аргумент в поддержку позиции говорящего. Газетный дискурс оказывается связан, с одной стороны, с восприятием и формированием общественного мнения (сплетни, особенно провинциальные), а с другой — с личными амбициями героев (издавать свой журнал, печататься³).

Из множества примеров употребления газетного топоса⁴ выберем два типа. Первый — случай деперсонализированной риторики, общественного мнения, присущего группе людей, сообществу (дачикам). Второй — несколько случаев индивидуальной риторики персонажей (вовсе не исключаяющей того, что герой может выражать общие мнения или говорить чужим языком, штампами, общими местами). В обоих случаях ключевым моментом является воспроизведение, повторение — процесс, который и формирует топос как таковой.

Пример 1. Газетный топос в риторике сплетен. Слухи и сплетни о расстроившейся женитьбе князя Мышкина на Аглае («Идиот»):

¹ Ср.: «Damit gewinnen auch die topoi eine neue Funktion. Sie werden Klischees, die literarisch allgemein verwendbar sind, sie breiten sich ueber alle Gebiete des literarisch erfassten und geformten Lebens aus» (Curtius 1967, s. 79–80).

² В текстах Достоевского упоминаются, прежде всего, литературно-критические журналы, хотя есть и исключения. Например, в «Преступлении и наказании»: — А что это, дядьшка, журнал? — спросил молодой. [...] — А журнал, это есть, братец ты мой, такие картинки, крашенные, и идут они сюда к здешним портным каждую субботу, по почте, из-за границы, с тем то есть, как кому одеваться, как мужскому, равномерно и женскому полу. Рисунок, значит. Мужской пол всё больше в бекешах пишется, а уж по женскому отделению такие, брат, суфлеры, что отдай ты мне всё, да и мало! (ДЗ, с. 164). Интересно, что здесь, где речь идет не о литературном журнале, а о модном, слог все равно стремится к риторической усложненности, как синтаксической, так и «образной»: и идут они сюда; с тем то есть; как мужскому, равномерно и женскому полу; уж по женскому отделению и т.д. Журнал, а особенно заграничный, требует особого «языка».

³ Многие герои Достоевского отсылают в газеты и журналы статьи, еще чаще — повести, которые почти никогда не печатают, или стихи (стихи капитана Лебядкина и лакея Видоплясова), и это вводит мотив графомании (Ходасевич 1931; Жолковский 1994).

⁴ Подборка цитат была сделана на основе всех художественных текстов Достоевского.

Анекдот до того становился изукрашен скандалами, до того много вмешано было в него **известных и значительных лиц**, до того придано было ему разных **фантастических и загадочных оттенков**, а с другой стороны, он представлялся в таких **неопровержимых и наглядных фактах**, что всеобщее любопытство и сплетни были, конечно, очень извинительны. Самое **тонкое, хитрое и в то же время правдоподобное** толкование оставалось за несколькими **серьезными сплетниками из того слоя разумных людей**, которые всегда, в каждом обществе, спешат прежде всего уяснить другим событие, в чем находят свое призвание, а нередко и утешение. По их толкованию, молодой человек, хорошей фамилии, князь, почти богатый, **дурачок, но демократ и помешавшийся на современном нигилизме, обнаруженном господином Тургеневым**, почти не умеющий говорить по-русски, влюбился в дочь генерала Епанчина и достиг того, что его приняли в доме как жениха. **Но подобно тому французу-семинаристу, о котором только что напечатан был анекдот** и который нарочно допустил посвятить себя в сан священника, нарочно сам просил этого посвящения, исполнил все обряды, все поклонения, лобызания, клятвы и пр., чтобы на другой же день публично объявить письмом своему епископу, что он, не веруя в бога, считает бесчестным обманывать народ и кормиться от него даром, а потому слагает с себя вчерашний сан, а **письмо свое печатает в либеральных газетах**, — подобно этому атеисту сфальшивил будто бы в своем роде и князь. Рассказывали, будто он **нарочно ждал** торжественного званого вечера у родителей своей невесты, на котором он был представлен **весьма многим значительным лицам**, чтобы вслух и при всех **заявить свой образ мыслей, обругать почтенных сановников, отказаться от своей невесты**, публично и с оскорблением, и, сопротивляясь выводившим его слугам, **разбить прекрасную китайскую вазу**. К этому прибавляли, в виде **современной характеристики нравов**, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту, **генеральскую дочь**, но отказался от нее единственно **из нигилизма и ради предстоящего скандала**, чтобы не отказать себе в удовольствии жениться пред всем светом на потерянной женщине и тем доказать, что в его убеждении нет ни потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина; что он в светское и старое разделение не верит, а **верует в один только «женский вопрос»**. Что, наконец, потерянная женщина, в глазах его, даже еще несколько выше, чем непотерянная. Это объяснение показалось весьма вероятным и было принято большинством дачников, тем более что **подтверждалось ежедневными фактами** (Д 6, с. 573–574).

Перед нами многослойная нарративная конструкция: повествователь пересказывает сплетни, в которых, в свою очередь, пересказывается газетная статья. Рассказ повествователя строится на контрастах и иронических противоречиях: *придано было ему разных фантастических и загадочных оттенков, а с другой стороны, он представлялся в таких неопровержимых и наглядных фактах; тонкое, хитрое и в то же время правдоподобное толкование; серьезными сплетниками из того слоя разумных людей; дурачок, но демократ. В саму сплетню входят и литература (причем в контексте литературной критики, с оттенком современной политики: помешавшийся на современном нигилизме, обнаруженном господином Тургеневым), и новости из газет. В сплетню проникают очевидно «газетные» (и журнальные) идеи: женский вопрос, нигилизм. Отметим также «двухслойность» публикаций: французский семинарист публикуется в либеральных газетах, и о нем печатают в газетах русских.*

События окружающей действительности воспринимаются (и описываются) через отсылку к прецеденту: здесь анекдот о семинаристе придает реальному событию литературный и эстетический вес; с помощью газеты осуществляется связь времен и мест, она поз-

воляет делать обобщения. И обобщение, и отсылка к прецеденту – риторические ходы, позволяющие, в данном случае, сделать сплетню более аргументированной и правдоподобной. Сравним с одним высказыванием князя Мышкина:

Я знаю одно истинное убийство за часы, оно уже теперь в газетах. Пусть бы выдумал это сочинитель, — знатоки народной жизни и критики тотчас же крикнули бы, что это невероятно; а прочтя в газетах как факт, вы чувствуете, что из таких-то именно фактов поучаетесь русской действительности (Д 6, с. 497).

Очень важна сила факта: в завершение сплетни снова дается отсылка к *фактам*, замыкающая кольцо повествования, при том, что ни в начале, ни в конце сами факты не названы. В то же время, в длинном фрагменте из «Идиота» в контексте общественного мнения и слухов оба анекдота одинаково достоверны и не достоверны, они уравниваются на повествовательном уровне, становясь историей.

Замечательный риторический ход сплетни здесь — пролепсис (упоминание будущих событий или свойств как заранее ожидаемых), предвидение, акцентирующее «всезнание» сплетников: они знают, что князь намеревался сделать, что он *нарочно ждал вечера чтобы заявить свой образ мыслей, обругать почтенных сановников*, и после всего этого — финальный комический акцент — *разбить прекрасную китайскую вазу*. Сюжет истории о семинаристе, спланировавшем свои поступки и конечный эффект, становится прототипом и готовой сюжетной схемой для истории о князе. Здесь можно увидеть также аллюзию на поведение Чацкого на балу.

В сплетне о князе важен также элемент нравоучительности, назидательности. С ним связаны неоднократные упоминания о значительных лицах, сановниках и генералах; их присутствие как будто повышает статус события. Сама сплетня призвана повысить статус говорящего в глазах слушателя, подчеркивая его (говорящего) образованность, осведомленность, способность предвидеть и делать выводы. Любое повествование, любое создание истории (в том числе сплетни как истории) оказываются связаны с амбициями. Это подтверждается второй группой примеров, где индивидуальная риторика героев, их представления о газетах и писательстве также часто становятся средством реализации честолюбивых стремлений и мечтаний. Так, желание издавать свой журнал пытается воплотить Варвара Петровна в «Бесах»: *Между прочим, она объявила, что готова основать свой журнал и посвятить ему отныне всю свою жизнь* (Д 7, с. 21); Фома Фомич в «Селе Степанчикове» заявляет: *Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву, издавать журнал! Тридцать тысяч человек будут собираться на мои лекции ежемесячно. Грянет наконец мое имя, и тогда — горе врагам моим!* (Д 3, с. 14).

Газета, в отличие от журнала, куда отсылают стихи и романтические повести, в глазах героев имеет больший вес благодаря своей достоверности; в то же время, она является авторитетом в области риторики, сближаясь с ораторским искусством, с судебной сферой и политикой. Например, в «Крокодиле»: *Хорошо говорит Игнатий Прокофьич. Оратор-с. Сам по начальству отзыв хочет подать и потом в «Известиях» напечатать. Это уж не стихи, подобно Ивану Матвеечу...* (Д 4, с. 563). Здесь газета («правильное», полезное писательство) сближается со сферой власти (*начальство*) и противопоставляется писательству «неправильному» и бесполезному (*стишки*). Или в «Идиоте» (Келлер):

— Знаете, я ужасно люблю в газетах читать про английские парламенты, то есть не в том смысле, про что они там рассуждают (я, знаете, не политик), а в том, как они между собой объясняются,

ведут себя, так сказать, как политики: «благородный виконт, сидящий напротив», «благородный граф, разделяющий мысль мою», «благородный мой оппонент, удививший Европу своим предложением», то есть все вот эти выраженьица, весь этот парламентаризм свободного народа — вот что для нашего брата заманчиво! Я пленяюсь, князь. Я всегда был артист в глубине души, клянусь вам, Евгений Павлыч (Д 6, с. 374).

В политике (представлении героя о ней) ключевую роль играет риторика, форма, в которой она преподносится, способность выражаться как в газетах, как в Англии, *благородно* — слово очень частотное в речи персонажей Достоевского⁵, способное выступать в разных значениях, как правило, сигнал риторичности. Видимо, оно восходит к «Ревизору» Гоголя, где Хлестаков соглашался идти в тюрьму, но только если *благородным* образом (Г, с. 31).

К газете обращается герой «Слабого сердца», ища красивого слога: *Так скрывает себя истинная заслуга и добродетель, — прибавил Аркадий в восторге, для юмора прибрав фразу из одной остроумной газеты, которую читал поутру* (Д 2, с. 59). Здесь юмор и остроумие можно рассматривать как синонимы красноречия.

На остроумии делает акцент и Марья Александровна в «Дядюшкином сне», внушая старому князю, что он может жениться на ее дочери и начать новую, прекрасную жизнь:

Вы — обломок аристократии, она — красавица из красавиц! вы ведете ее торжественно под руку; она поет в блестящем обществе, вы, с своей стороны, сыплете остроумием, — да все воды сбегутся смотреть на вас! Вся Европа закричит, потому что все газеты, все фельетоны на водах заговорят в один голос... (Д 2, с. 452).

Газета — путь к славе, к известности, средство реализации честолюбивых замыслов, воплощения мечты. Так, в «Крокодиле»:

При первом случае сообщу мысль мою кому-либо из людей государственных, а вместе с тем и политическим обозревателям наших ежедневных петербургских газет. Пусть прокричат. Надеюсь, что не одно это они теперь от меня позаимствуют. Предвижу, что каждое утро целая толпа их, вооруженная редакционными четвертаками, будет тесниться кругом меня, чтоб уловить мои мысли насчет вчерашних телеграмм. Короче — будущность представляется мне в самом розовом свете. «Горячка, горячка!» — шептал я про себя (Д 4, с. 573).

Здесь снова можно вспомнить слова Хлестакова: *А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся: графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно: ж... ж... ж... Иной раз и министр...* (Г, с. 49). Герой «Крокодила» мечтает о риторической «карьере», неопределенной, и от этого еще более заманчивой: *Стоит только быть мудрым и добродетельным, и непременно станешь на пьедестал. Если не Сократ, то Диоген, или то и другое вместе, и вот будущая роль моя в человечестве* (Д 4, с. 574).

Газетный топос выступает в художественных текстах Достоевского в нескольких функциях. В первую очередь, это средство аргументации, способ придать речи вес, связать

⁵ Ср., например, употребление слова благородный в «Бесах» (о Степане Трофимовиче): *Потом — впрочем, уже после потери кафедры — он успел напечатать (так сказать, в виде отместки и чтоб указать, кого они потеряли) в ежемесячном и прогрессивном журнале, переводившем из Диккенса и проповедовавшем Жорж Занда, начало одного публичнейшего исследования — кажется, о причинах необычайного нравственного благородства каких-то рыцарей в какую-то эпоху или что-то в этом роде. По крайней мере проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль* (Д 7, с. 9).

ее с историей, с прецедентом и вписать ее в контекст актуальной современности, соотнося свою реальность с «высшей» реальностью газет. Газета выступает как средство связи с миром. Может быть, этот последний аспект восприятия героями газет также восходит к «Ревизору», а именно к словам Бобчинского, который просит передать государю, что он просто есть на свете, *живет в таком-то городе* (Г, с. 66). В этом смысле очень важно, что герои, как правило, провинциалы, а газеты читают столичные. Одно только упоминание в газете, особенно в столичной, способно значительно повысить статус героя в его собственных глазах и в глазах окружающих. Так, Юлия Михайловна в «Бесах» думает о двух вещах — о том, как и какие тосты она произнесет, и о том, что надо дать объявление о празднике в столичные газеты: то есть, в обоих случаях, о риторике; ради нее, ради красивой формы, она и устраивает праздник.

Герои боятся попасть в газету (страх позора, публичного осмеяния, тех же сплетен, вспомним реакцию Макара Девушкина на «Шинель»: *он нас опишет*⁶); в то же время газета — способ прославиться, обрести власть.

Осколки писательского стремления к риторической власти достаются персонажам. Причастность к газете открывает им путь к славе, успеху, вниманию публики (*вот моя роль в человечестве*) и власти над ней; призраки Диогена и Сократа не дают спать герою «Крокодила», и не только ему. Герои умеют заставить поверить в ложь, выдумку и в то же время превращают обыденные, прозаические факты в литературу.

Таким образом, газетный топос в речи героев, и, шире, газетный дискурс у Достоевского реализуется, по крайней мере, в четырех направлениях: 1) газета как источник фактов и сюжетов; 2) газета как инстанция, на которую можно безнаказанно сослаться, чтобы спрятать риторические «концы в воду»; 3) газета как источник риторического материала (речевых формул и штампов, перерабатываемых, в частности, в пародийном ключе); и, наконец, 4) газета как схема и стратегия повествования, с ее фрагментарностью потока информации, отсутствием у него начала и конца, непоследовательностью (что, путем опущения или разрыва логических связей, лишь увеличивает власть газеты над обществом, ее притягательность и суггестивную силу).

Как это ни парадоксально, но едва ли не главной загадкой художественной техники Достоевского остается именно то, что Бахтин называл *многоголосием, полифонией, словами с оглядкой, с лазейкой, незавершенностью* (Бахтин 1979). Эта особенность выражается в стремлении избежать однозначности, окончательности мнения и высказывания. Она реализуется в форме болтовни, семантической избыточности, в нагромождении риторических штампов, в элементах сказа, в лукавстве, кривлянье и лжи героев, установке на несвязность их речи, а также в приеме «перекладывания» ответственности за информацию на третьи источники, в роли которых успешно выступают «общественное мнение» и речевые достояния публики — всякого рода сплетни, слухи и, наконец, дискурс газет и журналов. Топос газеты оказывается способом осуществления двойной власти над действительностью, о которой мечтают и к которой стремятся герои Достоевского (и которой добьются многие реальные герои XX столетия): с одной стороны, власти над фактами, с другой — над вымыслом.

⁶ О Гоголе: «Сестра Оля рассказывала ему, что соседние помещики боятся ездить к ним, а добрая старушка Горбовская, у которой Оля воспитывалась, приехавши однажды, все оглядывалась и озиралась, страшась, что он войдет. Потом, уезжая, она сказала Марии Ивановне: "Он нас опишет!" (Золотусский 1998, с. 410). Ср. в «Селе Степанчикове»: — Да ты, верно, как-нибудь обольстить меня хочешь? — То есть как это обольстить? — спросил я с удивлением. — Да так. Вот ты теперь меня обольстишь, я тебе всё расскажу, как дурак, а ты возьмишь после да и опишешь меня где-нибудь в сочинении (Д 3, с. 33).

Литература

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.

Векшина А. Г. Литература и литературность в речи героев Ф. Достоевского (на материале повестей «Село Степанчиково и его обитатели» и «Дядюшкин сон») // Русская литература в европейском контексте. II. Сб. науч. работ молодых филологов. — Warszawa, 2009. — С. 105-114.

Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. — М.-Пг., 1922.

Жолковский А. К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // А. К. Жолковский.

Блуждающие сны и другие работы. — М., 1994.

Золотусский И. Гоголь. — М., 1998.

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Ю. М. Лотман. Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 191-199.

Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861-1863. — М., 1972.

Фридлиндер Г. М. Достоевский // История всемирной литературы. Т. 7. — М., 1991. — С. 105-124.

Ходасевич В.Ф. Поэзия Игната Лебякина // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. — М., 1991. — С. 244-249.

Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. — Bern-München, 1967.

Peace R. Dostoyevsky's The Eternal Husband and Literary Polemics // Essays in Poetics 3. — Keele, 1978. — No. 2. — Pp. 22-40.

Источники

Д — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. — Л., 1988–1996.

Г — Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. — М., 1959.

русский конструктивизм и творческое наследие О.М. Брика

А.В. Валюженич

(Астана)

РАЗВИТИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ БРИКОВЕДЕНИЯ

Брикovedение предполагает научное изучение творческого наследия и биографий как Осипа Максимовича Брика (1888–1945), одного из видных деятелей отечественной культуры, так и его жены – Лили Юрьевны Брик (1891–1978), которую не без основания называют женщиной-легендой XX века. Несмотря на все различия этих людей, есть немало объединяющего их в едином круге тем для исследования, и это, прежде всего, 15-летняя дружба и каждодневнее творческое общение с выдающимся поэтом В.В. Маяковским. Тем не менее целесообразно весь массив бриковедческих материалов разделить на «О.М. –» и «Л.Ю. – бриковедение»

Основными задачами бриковедения являются собрание, описание и изучение работ О.М.Брика, анализ их содержания и влияния на последующее развитие соответствующих направлений в теории и практике литературы и искусства: поэтики и стиховедения, литературоведения вообще и маяковсковедения в частности, теории и практики «левого фронта искусств», конструктивизма, фактографии и документализма в искусстве, истории книгоиздания и редактирования, кинодраматургии, оперного либретто, плаката.

Хочу обратить внимание еще на одну характерную особенность состояния бриковедения. Хотя Осип Брик был ближайшим другом и соратником Владимира Маяковского, его помощником во всех делах, в маяковсковедении он так и остался на вторых ролях, в тени своего великого друга, а ведь у него было и свое уникальное творческое лицо, заслуживающее особого внимания и изучения.

Первым значительным документом посмертного бриковедения можно по праву назвать некролог О.М. Брика, появившийся на страницах многотиражки «Тассовец» (№ 4, от 1 марта 1945 г.).

Время было военное, ежедневно гибли тысячи людей, и газеты скупом помещали некрологи, сдерживаясь проявлять скорбь по случаю ухода из жизни отдельных людей, да еще не на фронте, а в глубоком тылу. Здесь же это неписаное правило было нарушено. В некрологе говорилось:

Из наших рядов ушел талантливый деятель советской культуры, писатель и критик, замечательный исследователь русского стиха, глубокий эрудит во всех областях искусства, умный, добрый и жизнерадостный человек...

Творческая деятельность О. М. Брика была чрезвычайно многообразной. Его блестящие исследовательские работы «Звуковые повторы», «Ритм и синтаксис» прочно вошли в науку о русском стихе...

О. М. Брик был известен как острый полемист и вдумчивый критик, как автор сценариев выдающихся советских фильмов («Потомок Чингиз-хана» и др.), автор либретто первых советских опер («Камаринский мужик», «Именины»)...

Осип Максимович был другом советской литературы, другом и учителем нашей литературной молодежи. Взыскательный вкус, огромные знания, чувство нового, живая заинтересованность и постоянная готовность быть полезным в строительстве советской культуры – вот что привлекало к нему людей из всех областей искусства....

Обращают на себя внимание не только скорбные слова самого некролога, примечателен обширный список деятелей литературы и искусства, подписавшихся под некрологом, поставивших высокую оценку его творческой деятельности, отдавших ему дань глубочайшего уважения.

Под некрологом 91 фамилия известнейших в то время деятелей советской культуры! Среди них: А. Фадеев, И. Эренбург, Б. Пастернак, С. Михалков, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, С. Юткевич, Кукрыниксы, Б. Ефимов, С. Михоэлс, В. Яхонтов, Э. Гарин, Г. Винокур, Б. Томашевский, Л. Тимофеев, Н. Венгров и многие другие известные имена. А ведь здесь нет имен тех, кого не было в те дни в Москве – находившихся на фронтах Великой Отечественной или в эвакуации, а также за рубежом, – хорошо знавших и высоко ценивших Осипа Максимовича, охотно поставивших бы под этими словами признания и скорби свои имена.

После этого почти 20 лет имя Осипа Брика встречалось только в примечаниях в книгах о Маяковском да в гнусных материалах начавшейся антибриковской кампании, направленной в основном против Лили Юрьевны (которая была еще жива!) и к которой на пару приписывали и его, представляя обоих как людей, сыгравших роковую роль в трагичной биографии русского поэта.

В 1964 году произошло событие, знаменательное в истории бриковедения: факультет славянских языков и литературы Мичиганского университета выпустил очередной (№ 5) сборника «Michigan Slavic Materials», содержащий две перепечатанные статьи О.М. Брика по теории поэтического языка (на русском языке), ставшие ныне классическими: «Звуковые повторы» и «Ритм и синтаксис», а также послесловие к этой публикации Романа Якобсона «Осип Максимович Брик» (на английском языке).

Он пишет (в переводе):

Среди молодых русских исследователей, которые заметно продвинули вперед международное развитие изучения поэтики, Осип Максимович Брик занимает ведущее место. Первый его очерк в альманахе «Взят» (1915 г.) был написан в защиту и прославление русской переводной поэзии, особенно футуристических стихов Маяковского. Затем он издал два сборника по теории поэтического языка (1916, 1917), где были также очерки и статьи молодых петербургских литературоведов. В одной из своих статей «Звуковые повторы» Брик кратко обрисовал систематическое изучение поэтических текстов, он обозначил, описал и квалифицировал повторение группы согласных. Отвергая наивную звукоподражательную интерпретацию, он совершенно точно описывает, как фонетический и семантический уровни языка вторгаются в эти разделы.

Благодаря творческой инициативе Брика, в 1916–1917 гг. был основан ОПОЯЗ (Петербургское общество по изучению поэтического языка), и ему же обязано развитие МЛК (Московского лингвистического кружка) в 1919–1920 гг....

[Брику] нравилось заниматься сложными проблемами и потом делиться результатами своих размышлений, – он бывал счастлив, если его слушатели были готовы к тому, чтобы развить их и воспользоваться ими, в то время как он мог обратиться к новым, еще не исследованным областям. ...Единственное, что мешало Брику стать прославленным ученым, это полное отсутствие в нем какого бы то ни было честолюбия.

Следующим этапом развития бриковедения следует считать обращение ряда исследователей к составлению библиографии публикаций Осипа Брика, а это была совсем не простая задача, потому что его статьи грозных лет революции были разбросаны по мно-

гочисленным газетам и журналам, ставших к этому времени раритетами, а то и угодивших в спецхран.

Первые попытки охватить общий объем работ Осипа Брика, составить полную библиографию его публикаций сделали, как это у нас часто случается, западные исследователи. Здесь следует назвать Марию Энзенбергер (Maria Enzensberger. Introduction to "Osip Brik. Selected writings". London, "Screen", 1974, № 3), Вагана Барушьяна (Vahan D. Barooshian. "Brik and Mayakovsky". The Hague, 1978), Розмари Циглер (Rozemarie Ziegler. "Zu einer Bibliographie der werke von O.M.Brik". Wiener Slawistischer Almanach. 1980, Band 5) и, наконец, шведского ученого-слависта Бенгта Янгфельдта ("Osip Brik: a Bibliography". Stockholm Universitet. Russian Literature, VIII, 1980).

Каждый последующий исследователь использовал наработки своих предшественников и таким образом число работ в каждой последующей публикации библиографии О.М. Брика неизменно возрастало. У Бенгта Янгфельдта количество названий, занесенных в библиографию, достигло 330. Объем составленной мной библиографии О.М. Брика, включенной в посвященную ему книгу, составил уже 472 работы. Это были плоды нелегких трудов и дней, проведенных мной в крупных библиотеках, архивах и книгохранилищах в поисках ранее никем не описанных работ Брика. Замечу, что за прошедшие 17 лет с момента выхода моей книги мне удалось пополнить эту библиографию лишь на 12 единиц (причем каждая новая находка становится все менее вероятной).

Большой интерес к составленной мной библиографии О. М. Брика проявили московские журналы «Библиография» (ред. Л. Кулаева) и «De Visu» (ред. А. Галушкин), опубликовавшие еще до выхода моей книги объемные библиографические материалы (соответственно, в № 5 и № 7 в 1993 г.).

Очевидно, своеобразным катализатором проявления научного интереса к творческой личности Осипа Максимовича Брика стала моя книга «О.М. Брик: Материалы к биографии», вышедшая в казахстанском городе Акмола в 1993 году. Помню, как научный сотрудник ИМЛИ, доктор филологических наук Олег Петрович Смола, принимая из моих рук эту книгу на рецензию в «Литературной газете», как-то растерянно и с глубоким недоумением сказал: «Как же это Осипа-то мы здесь в Москве проворонили?...».

Вскоре в «Литературной газете» (22.06.1994), с благословения редактора литературного отдела В.В. Радзишевского, появилась развернутая рецензия О. Смолы «Бог есть, но я в него не верю: Путеводитель по Осипу Брику». Подводя итоги, рецензент пишет: «Маршруты путеводителя по Брику многообразны. А. Валюженич воспроизводит их с тщательностью архивариуса, прекрасно ориентируясь в коллизиях судьбы и творчества своего героя». Тогда же рецензии на мою книгу появились и в других московских газетах: Ильи Беликова «Личность незаурядная, яркая» (газ. «Книжное обозрение», 02.08.1994), Андрея Ковалева «Акмола: Ося и Вова были здесь: Новое в бриковедении» (газ. «Сегодня», 24.11.1994), а немного позднее – Семена Чертока из Иерусалима в парижской газете «Русская мысль» (19.03.1998).

Последний заключает свою рецензию так:

Осип Брик был прежде всего катализатором литературной и художественной жизни 20-х годов, ее дрожжами. Его роль схожа с ролью Н. Станкевича в 30-е годы прошлого века. Брик был редактором газеты «Искусство коммуны», одним из основателей ОПОЯЗа, издателем сборников «Теория поэтического языка», фактическим соредактором Маяковского по журналам «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и идеологом и теоретиком одноименных художественно-литературных объединений, вдохновителем театра «Синяя блуза» и литературной группы «РЕФ».

Среди его друзей и единомышленников были В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов, А. Родченко, Н. Альтман, Эль Лисицкий, К. Малевич, Р. Якобсон, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Пастернак, Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Каменский. В последние годы Брика слушателями его лекций и участниками семинаров в Литературном и киноинституте были поэты П. Коган, М. Кульчицкий, Б. Слуцкий, Н. Глазков, писатели В. Шаламов, Ю. Трифонов....

Мне удалось собрать материалы по большой и ранее не освещавшейся теме «Осип Брик и кино». Еще в книге, вышедшей в 1993 году, был впервые опубликован его литературный сценарий «Потомок Чингис-хана» и приведена моя версия его создания («Кто же все-таки автор?»).

Позднее значительные усилия в раскрытии этой большой темы предпринял историко-теоретический журнал «Киноведческие записки», впервые опубликовав по моему предложению в № 62 (2003 г.) «Неизвестные сценарии Осипа Брика» («Приключения эльвиста», в соавт. с С. Юткевичем, «Клеопатра» и «Премьера»), в № 69 (2004 г.) – кинопублицистику Осипа Брика 20-х годов (23 статьи), а в № 78 (2006 г.) – кинопублицистику Осипа Брика 1930–40-х годов (12 статей). Этот цикл публикаций кино-бриковианы, безусловно, не остался незамеченным.

2005-й год можно по праву считать знаковым в бриковедении: в этот год в Нью-Йоркском университете Наташа (Наталья Викторовна) Курчанова защитила диссертацию «Against utopia: Osip Brik and the genesis of productivism» («Осип Брик и истоки производственного искусства»). Несомненно, его имя и раньше встречалось в диссертациях, посвященных искусству того времени, но отдельным и главным предметом диссертационного исследования он становится здесь, по-видимому, впервые.

Диссертации предшествовала публикация интересной статьи Н. Курчановой «Osip Brik and the formalists: a study of difference» в журнале русской культуры «Эксперимент» (2003, №9), издающемся в Университете Южной Калифорнии (Лос-Анджелес, США).

Здесь уместно сказать о трех книжных публикациях последнего времени, которые, несмотря на кажущуюся разноплановость, выстраиваются в один ряд как «бриковедение в начале XXI века».

В 2000 г. московское издательство «Захаров» тиражом 3000 экз. переиздало в серии «Знаменитые книги» «Первый сборник работников ЛЕФа: ЛИТЕРАТУРА ФАКТА», репринт этого же сборника, выпущенного издательством «Федерация» в 1929 году и вскоре попавшего в спецхран, т. к. среди авторов были и «враги народа», – а потому давно ставшее раритетным. Жаль, что в новом издании отсутствовал современный комментарий, но для бриковедов оно привлекательно републикацией 6 статей О.М. Брика.

Мария Заламбани. «Литература факта: От авангарда к соцреализму», СПб, «Академический проект», 2006 (Серия «Современная западная русистика»), перевод с итальянского книги, вышедшей в Италии тремя годами раньше. Автор книги – профессор Болонского университета, специалист по русской литературе, автор целого ряда работ об авангарде (например, монографии «Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов», М., «Наследие», 2003, пер. с итал.).

В книге 2006 года Мария Заламбани проводит глубокий анализ различных явлений, лежащих в основе так называемой литературы факта, и подробно комментирует издание сборника «Литература факта» (1929 г.). При этом большое внимание уделено работам О.М. Брика, помещенным в сборник, а две из них републикуются в Приложении.

Светликова И.Ю. «Истоки русского формализма: Традиции психологизма и формальная школа» (Серия «Интеллектуальная история»). Кафедра славистики Университета

Хельсинки; М., НЛО, 2005. Автор книги – Илона Юрьевна Светликова – петербургский филолог, работавшая одно время в Хельсинкском университете, была известна и ранее по публикациям статей об О. М. Брик: «Губернатор захваченных территорий (Осип Брик в разговорах Виктора Шкловского с Александром Чудаковым)» – НЛО, 2000, № 1 (41); «Звуковые повторы» Осипа Брика (Об истоках идеологии раннего формализма) – *Philologica*, Vol.7, 2001/2002, № 17/18.

В представляемой здесь книге автор посвящает Осипу Брику отдельную главу (с.125–139), которую начинает так: «Эта книга возникла из попытки написать биографию Осипа Брика. Интерес к биографии быстро сменился интересом к его литературоведческим концепциям, а затем – к формализму в целом. От первоначального замысла остались лишь те материалы, которые приводятся ниже. Они связаны одновременно с несколькими темами (в том числе и с темой «формализм и психология») и представляются мне заслуживающими внимания».

В 2006 г. в Астане (издательство «Проксима») и в 2008 г. в Москве (издательство «Русская деревня») незначительными тиражами вышла моя новая книга «Лиля Брик – жена командира». 1930–1937», являющаяся первой частью дилогии «Пятнадцать лет после Маяковского» («От смерти Маяковского до смерти Брика»). В основу вышедшей книги положена переписка между Л.Ю. и О.М. Бриком. 276 писем и телеграмм, другие архивные и малоизвестные материалы, а также авторские комментарии и примечания дают полное представление о жизни Осипа Брика в этот период, например его участии в создании одной из первых советских опер («Камаринский мужик»).

Над второй частью дилогии, охватывающей период 1938–1945 гг., я работаю сейчас.

Последним по времени знаменательным событием в этом ряду является Международная научная конференция «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика», материалы которой читатель держит в своих руках.

Все это становится достойным подтверждением того, что бриковедение – продолжается.

Е. Ю. Иньшакова

(Москва, Государственный музей В.В. Маяковского)

**ОСИП БРИК – ГЕНЕРАТОР ИДЕЙ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ В.В. МАЯКОВСКОГО)**

Не секрет, что имя В.В. Маяковского неразрывно связано с именем О.М. Брика. Нет нужды говорить о той роли, которую играл О.М. Брик в жизни поэта. Обладающий глубокими познаниями в гуманитарной области, жизнелюб, яркий теоретик и пропагандист-новатор, Брик являлся не только другом и соратником В. Маяковского. «Начатые стихи отдайте Брикам, они разберутся», – писал в своем предсмертном письме В.В. Маяковский (Маяковский, с. 168), поручая свое литературное наследие своим близким друзьям.

Находясь практически у истоков создания мемориального музея поэта, Осип Максимович как коллекционер и один из душеприказчиков внес неоценимый вклад в процесс формирования фондов. Таким образом, в коллекции Государственного музея В.В. Маяковского представлены как документы, посвященные самому О.М. Брику, его жизни и творчеству, так и материалы, связанные с его именем, как с фондообразователем музея.

К первому документальному блоку относится архив О.М. Брика, состоящий прежде всего из его литературного и литературоведческого наследия, который был связан с деятельностью журналов «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и «РЕФ». Об активной роли О.М. Брика, которую он играл в деле организации и функционирования вышеупомянутых изданий, свидетельствуют следующие документы:

- Семнадцать расписок О.М. Брика о получении денег для раздачи авторам журналов.
- Мандат № 4, заполненный О.М. Бриком и выданный Незнамову П.В., для представления последним ЛЕФа на первом московском совещании работников левого фронта искусств. 1925.
- Текст сообщения О.М. Брика для одного из заседаний РЕФа.
- План работы редакции РЕФа на 1929 год. Б.д. (1928, конец).
- Протокол заседания РЕФа. 1930, янв., 15–17.

Как было уже упомянуто, наряду с документальными материалами, в архиве О. М. Брика содержатся и его статьи, представленные машинописью с авторскими пометами, их двадцать:

- Уцелевший бог. Б. д. 3 лл., 3 с.
- По существу сценарного кризиса. Б. д. 5 лл., 5 с.
- Художник и коммуна. Б. д. 4 лл., 4 с.
- Эстетическая уголовщина. Б. д. 3 лл., 3 с.
- Полбеда. Б. д. 3 лл., 3 с.
- Женская-видовая. Б. д. 4 лл., Б.д. 4 с.
- Художник – пролетарий. 2 лл., 2 с.
- Дренаж искусству(а). Б. д. (1918) 2 лл., 2 с.
- Реклама стихом. Б. д. 5 лл., 5 с.
- Тема и дело. Б. д. 2 экз. 8 лл., 8 с.
- О направленности. Б. д. 4 лл., 4 с.
- Против жанровых картинок. Б. д. 4 лл., 4 с.

- [Беседы о стихосложении.] 1931, ноябрь, 228 лл., 16 с.
- Классы и классики. Б. д. 5 лл., 5 с.
- Три образа. Б. д. 6 лл., 6 с.
- Технический интернационал. Б. д. 2 экз. 6 лл., 6 с.
- Партия и литература. Б. д. 2 экз. 12 лл., 12 с.
- Писси Пук. Заметка. Б. д. 3 лл., 3 с.
- Литература как направленное действие. Б. д. 4 лл., 4 с.
- Победы факта (дискуссионно). Б. д. 3 лл., 3 с.

Интересной частью архива этого известного литературоведа являются его воспоминания о пережитых им событиях, представленные в двух стенограммах беседы о мемориальной квартире Маяковского в Гендриковом переулке и о комнате в Лубянском проезде 1938 и 1940 годов, а также воспоминания Осипа Максимовича о В.В. Маяковском, обработанные Н.И. Харджиевым.

В отделе рукописей музея широко представлены и воспоминания о самом О.М. Брике, среди которых наиболее полными и интересными являются воспоминания художников Антона Михайловича Лавинского, Елизаветы Александровны Лавинской, Елены Владимировны Семеновой, а также ответственного секретаря «ЛЕФа» Петра Васильевича Незнамова.

Как было уже сказано, Осип Брик стоял у истоков создания мемориального музея своего друга. Достаточно сказать, что в основу коллекции музея легла библиотека, собранная О. М. Бриком, причем библиотека мыслилась как живой организм, ибо первоначально по статусу музей В. Маяковского был библиотекой-музеем. К сожалению, сейчас невозможно точно определить все издания из коллекции О.М. Брика, переданные в фонды: сохранились только описи книг В. Маяковского из комнаты на Лубянском проезде и библиотеки, находившейся в Гендриковом переулке.

Именно через Осипа Максимовича и Лилю Юрьевну государству были переданы рукописи и записные книжки поэта. Эта передача осуществлялась с 1938 по 1940 год. Однако в процессе работы возникли определенные сложности: Лиля Юрьевна не желала отдавать ряд документов, мотивируя это тем, что они были подарены ей самим В. Маяковским. Относительно рукописного материала конфликт пришлось разрешать административным путем, иная судьба была у ряда документов изобразительного ряда. Осип Максимович с середины 1920-х годов увлекался фотографией, именно он сделал ряд бытовых фотопортретов В. Маяковского, которого он неоднократно снимал в квартире в Гендриковом переулке. Он же сделал фотокопии с эскизов к пьесам «Мистерия Буфф» и «Баня», с портретов друзей и знакомых поэта, сделанных в середине 1910–20-х годов: портреты Л.Ю. и О.М. Бриков, Д.Д. Бурлюка, композитора Г. Гнесина, В.А. Катаняна, В.В. Каменского, В.В. Хлебникова, И.Е. Репина. Эти фотоработы и были переданы в музей.

От О.М. и Л.Ю. Бриков музей получил мемориальную часть своих фондов: мебель, посуду, личные вещи поэта. Надо отметить, что благодаря Брикам была сделана опись вещей из комнаты в Лубянском проезде, их расположения на момент гибели поэта и описание интерьера, поскольку в 1938 году Л.Ю. Брик, имевшая до той поры охранную грамоту на комнату, передала ее в городской жилищный фонд, а сам музей был организован в Гендриковом переулке. Во многом благодаря этим документам стало возможно воссоздание комнаты В. Маяковского после переезда музея в конце 1960-х годов.

Благодаря Л.Ю. и О.М. Брикам музей получил и личные вещи поэта, вплоть до рубашки, в которую был одет В. Маяковский в момент смерти. Среди прочих О.М. Брик

передал меховую куртку В.В. Маяковского, которую поэт купил во время своего пребывания в США. После смерти В. Маяковского эта куртка была перешита на Осипа Максимовича и именно в таком преображенном виде получена музеем. От него же музей получил и печатную машинку поэта, но это произошло незадолго до смерти самого Осипа Брика, которому эта вещь была необходима для собственной работы.

Благодаря Осипу Брику музей получил коллекцию промышленной графики, созданной В. Маяковским и его соратниками по ЛЕФу. Действительно, трудно представить себе, как В. Маяковский трепетно и аккуратно откладывает в какое-либо определенное место образцы конфетных оберток, коробок из-под карамели и папирос. Эти бытовые мелочи собирал О. Брик, который не только не видел ничего зазорного в том, что художник занимается ремеслом, но и активно пропагандировал данный род деятельности.

Как собиратель О. Брик представлен и в коллекции афиш выступлений В.В. Маяковского. Именно благодаря Осипу Максимовичу исследователи смогли документально проследить маршруты поездок поэта по городам Советского Союза.

Конечно, фондообразователь – несколько необычная ипостась Осипа Брика, но она ясно демонстрирует, что этот человек смог стать одним из важнейших центров общества, окружавшего В. Маяковского. «Генератор идей» – так звали О. Брика художницы Е. Семенова и Е. Лавинская, впоследствии резко отзывавшиеся и о Бриках, и об атмосфере, сложившейся вокруг В. Маяковского.

Елена Семенова, спустя десятилетия после своей первой встречи с Бриком, попыталась дать объективную оценку и его личности, и той роли, которую он сыграл в ее судьбе и судьбе В. Маяковского.

Первое впечатление производило, конечно, поразительное умение Брика найти общий язык сразу, с первого знакомства. / ... /

Сразу он заговорил о ВХУТЕМАСе – о спорах «левых» и «правых» – о том, что нас интересовало. Чувствовалось, что это хорошо воспитанный, даже, можно сказать, светский человек.

Он умел наглядно и убедительно сформулировать наши ещё хаотичные, часто не обдуманные взгляды и мысли об искусстве в новом, возникающем обществе. Все выходило складно и логично. Станковая живопись – беспомощна, фотография точнее передаёт и портрет, и пейзаж, к тому же – фотография это документ. Живопись часто дублирует фото.

Архитектуру пора освободить от украшательства фасадов и искать простые и ясные формы, выявляя конструкцию зданий, подчеркивая их функциональное назначение. / ... /

О.М. Брик был всегда оживлен, всегда хорошо одет, весел, его всё интересовало, он постоянно показывал нам заграничные журналы – по искусству, архитектуре (своих у нас в этой области почти не было).

Услышав что-нибудь новое, Брик часто говорил «забавно» – «занятно» и при этом характерным жестом поправлял галстук. / ... /

Он прилично разбирался в людях и умел к каждому найти правильный подход. (Семенова 1973, с. 62–65)

О бриковской страсти к новому, его интеллектуальной неумности писал и П. Незнамов:

Вообще, Брик успевал всё просматривать и прочитывать. Маяковский же читал, главным образом, газеты, читал стихи и почти не читал прозы. Проза, как и некоторые другие области зна-

ния, как бы перепоручались Брику, который всегда имел отличную библиотеку, регулярно покупал новинки и посещал букинистов. В основе своей это было содружество двух людей, с разделением труда. (Незнамов 1975, с. 13)

Интерес к жизни, интерес к искусству, новым местам, новым людям – все эти качества присущи человеку счастливому, живущему полной жизнью. Такому человеку следует парить над земным бытием. Но Осип Максимович далеко не был лишен практической жилки. В жизнь поэта Осип Брик вошел не только как муж возлюбленной, но и как спонсор издания первой поэмы. Коммерческая судьба последнего произведения В. Маяковского – пьесы «Москва горит» – также волновала О.М. Брика. В воспоминаниях художницы Е. Лавинской практическая жилка О.М. Брика становится вызовом по отношению к разыгравшейся трагедии, что и было воспринято людьми, близко знавшими В. Маяковского, как оскорбление памяти поэта:

Я отозвала Осипа Максимовича и рассказала о моих оставшихся неоконченных рисунках к «Москва горит». «Ну, что ж, очень хорошо, – ответил Ося, – постановки теперь, конечно, не будет, но рисунки надо отнести к Брюханенко. В том издательстве, где она работает, это можно сейчас проверить, это особенно важно, ибо было задумано ещё при жизни Володи, но нужно торопиться, торопиться, пока народ не остыл». Я сказала, что сейчас мне трудно довести до конца всё, всё связала с ним, с его последними днями. Ося улыбнулся: «Ерунда, ничего не изменилось, это просто Ваши нервы. Лилечка, ну Володя, а мы вот живы, нужно работать, не раскисать». (Лавинская 1975, с. 22)

Осип Максимович Брик был ярким, самобытным человеком. Его без преувеличения можно назвать значимой культурной величиной Советской России. Широкий кругозор, классическое образование, включавшее знание иностранных языков, вкупе с чрезвычайной любознательностью, острое чутье на талантливых людей – все эти качества сформировали неповторимый характер, а свободный выезд за пределы Советского Союза, сама роль агента влияния, позволяли Осипу Брику быть в курсе всевозможных культурных новинок. Донести эту гуманитарную информацию до интересующейся общественности, отчасти интеллектуально переработав ее, – была одной из главных целей О.М. Брика. Можно с уверенностью сказать, что благодаря О.М. Брику его организаторской, а впоследствии и преподавательской деятельности, его соратникам, среди которых были одни из самых талантливых людей Советской России, СССР не стал интеллектуальной провинцией, серыми и голодными задворками Европы, а культурные достижения этого периода являются предметом национальной гордости.

Литература

Лавинская Е. Воспоминания о Маяковском. РО ГММ 13276.

Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. – М., 1961. – Т.13.

Незнамов П. Маяковский в 1920-х годах. РО ГММ 13335(11).

Семенова Е. Воспоминания. РО ГММ 13757.

Валери Познер

(Париж, Centre national de la recherche scientifique)

**ОСИП БРИК И ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1920-х:
КРИТИКА, ПРАКТИКА, ТЕОРИЯ**

Их творческие пути и убеждения, их взгляды на кино поражают сходством: те же выражения, энтузиазм и разочарование по тем же поводам, дружба и сотрудничество с теми же кинематографистами, чуть ли не одинаковые сценарии, исходящие из-под их перьев, диатрибы в адрес одних и тех же лиц и, наконец, даже те же противоречия между словом и делом. Этому сходству, почти слиянию, кладет конец «Октябрь» Эйзенштейна 1928 года, вызвавший резкое осуждение одного и горячее одобрение другого. Эта внезапная поляризация заставляет пересмотреть кажущуюся тождественность позиций Осипа Брика и Виктора Шкловского в отношении кинематографа.

Критика и практика: единодушие (или почти)

Но рассмотрим их сходство поподробнее. Оно обнаруживается, прежде всего, в целом ряде критических взглядов. Оба осуждают коммерческую продукцию периода НЭПа и низкокачественные западные ленты, заполонившие экраны. Брик считает, что главную ставку нужно делать на более широкий прокат некоммерческого, левого кино через клубную и передвижную сеть, с тем чтобы скомпенсировать снижение цен на билет за счет количества зрителей (Брик 1926–2) (расчет оказался неверным). Он мечтает о том, чтобы в семейных бюджетах кинематограф из категории «развлечения» переместился в «культурные потребности» (но по сути, это та же самая статья расхода!), а зритель из пассивного потребителя, находящего в кино средство эмоционального возбуждения (фильм — яд), превратился в активного гражданина (см., например, Брик 1926–1; 1927–5). Брик наиболее яростно отстаивал лефовские позиции в ходе подготовки партийного совещания 1928 года и в боях конца двадцатых годов (Диспут 9 апреля 1929 г.).

Оба поддерживают неигровой кинематограф, документальные фильмы, избегающие избитых сюжетных схем, и делают главную ставку на кинохронику. Оба видят в работе Э. Шуб по монтажу архивных документов новое и многообещающее направление (Брик 1927–1; Шкловский 1927–2; 1927–3; 1928). Оба выступают против игрового кино, берущего за основу выдуманные события, против декораций, мизансцен и актерской игры, унаследованных от театра, против всего фальшивого, поддельного, бутафорского в пользу реальной жизни и реальных вещей.

Но и — несколько парадоксально — оба в прессе берут под защиту комедию (Брик 1925–3; Шкловский 1926–3; с. 3; 1929–1, с. 4) жанр, в котором оба пробовали себя, хотя и «Фунтик» Шкловского, и «Приключения эльвиста» Брика не были поставлены (РГА-ЛИ Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 277; РГАЛИ Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 9; РГАЛИ Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 8; Брик 1923). Оба проявляют явный интерес к бурлеску, сатире и особенно к эксцентризму.

Перейдем теперь от критической работы к практике.

В целом им обоим свойствен один и тот же парадокс. Будучи яростными сторонниками документального кино, оба создают прежде всего сценарии кино игрового и работают в основном с режиссерами-игровиками: Шкловский с Роомом, а Брик с Пудовкиным (Шкловский принимал в разных качествах участие в следующих картинах Роома: «Пре-

датель» (1926), «Евреи на земле» (1926), «Третья Мещанская» (1926 — 27), «Ухабы» (1928). Брик в свою очередь писал сценарий фильма Пудовкина «Потомок Чингис-хана (Буря над Азией)» (1928 — 29)). Оба сближаются с Кулешовым и сотрудничают с ним в разные периоды, работая над несколькими его лучшими фильмами (Шкловский — над лентами «По закону» (1926) и «Горизонт» (1932), Брик — над «Два-бульди-два» (1930) и «Дохундой» (1935) (Брик также принимал участие в написании сценариев к фильмам Кулешова «Сибиряки», 1940, и «Случай в вулкане», 1941). К ним надо добавить и непоставленные сценарии: «Фунтик» создан Шкловским специально для Кулешова, «Клеопатра» написана Бриком прицельно для Хохловой в период, когда ее изгоняют из студий (в то же время или чуть раньше Шкловский пишет совместно с Эйзенштейном маленькую брошюрку, посвященную актрисе, в серии, издаваемой Теа-кино-печатью (Шкловский 1926–6). Оба в этих проектах отстаивают актерский профессионализм против диктата красоты (Брик 1925–1; 1927–6). Но как «Клеопатра», так и другой сценарий Брика «Премьера», предназначенный для Бориса Барнета, являют собой набор избитых мелодраматических штампов: карикатурные персонажи (богатый англичанин, молодой писатель-денди, бедный но гениальный изобретатель, обманутая красотка...), случайность как главный двигатель сюжета, банальные места действия (курорт, театр, гостиница-люкс, трущобы...), перегибы в противоположениях («из грязи в князи», кулисы / партер, скромное трудолюбие / пустословие или показная суеда ...) (Брик 2003, с. 96 — 111). Интересно отметить, что именно эти упреки Брик адресует фильму Роома и Шкловского «Третья Мещанская»: «Получилась алгебраическая формула любовного треугольника, случайно разыгравшаяся на 3-й Мещанской в Советской России» (Брик 1927–2, с. 3).

Верно и обратное: защищая документальный кинематограф, они создают относительно мало сценариев такого типа. Кроме «Евреев на земле» (1926) для Роома (Брик был членом жюри, которое отобрало сценарий Шкловского в конкурсе, организованном ОЗЕтом для фильма о еврейских колониях в Крыму), Шкловский пишет либретто «Турксиба» (реж. Виктор Турин, 1929 — 30). Можно указать еще максимум на два-три нереализованных проекта, и на несколько учебных фильмов, написанных скорее для заработка. Брик, в свою очередь, пишет сценарий «Опиум» (1929) для Виталия Жемчужного. Если эти сценарии представляют несомненный интерес, и поставленные по ним фильмы остаются образцами советского киноавангарда 20-х годов, этого явно мало по сравнению как с их заявленными позициям, так и с их вкладом в художественную кинематографию. Характерно, что Кулешов создавал неигровые ленты, но Шкловский и Брик в них как раз участия не принимали.

Отметим еще, что обоим авторам свойственно сходное отношение к Вертову. Если бриковский текст «Противокиноядие» является несомненным подтекстом для «Человека с киноаппаратом» (1927), то верно и то, что мы не располагаем никакими свидетельствами сотрудничества того или другого с Вертовым. И хотя оба принимали участие в его защите и ратовали за более широкий прокат его фильмов, доминирующим осталось критическое отношение к его фильмам, особенно начиная с «Шестой части мира» (1926) (Брик 1926–3; 1927–4; Брик, Перцов, Шкловский 1928; Шкловский 1926–1, с. 3; 1926–2, с. 4).

Но отбирая для детального анализа Шкловского и Брика, нельзя упустить более широкий контекст лефовской кинопрактики 20-х годов.

Занимая разное положение в кинематографии (собственно, Шкловский никогда не занимал никакой ответственной должности), они поддерживают друг друга.

Брик, назначенный в ноябре 1926 года во главе литчасти Межрабпома, вводит в нее Шкловского, прежде работавшего на Третьей фабрике Совкино. Туда не без их

помощи вскоре переводится Кулешов, бывшие члены коллектива которого уже там работают, равно как и несколько левовцев. Таким образом, речь явно идет об определенном дружеском кругу людей, разделяющих определенные принципиальные позиции, но усматривающих в кино-работе также и определенную «халтуру» или «поденщину». (Эта работа не ограничивается Межрабпомом. Оба сценариста сотрудничают и с другими студиями: Брик – с Востоккино, Шкловский – с грузинской киностудией Госкинопромом, в которую несколько раз ездит в конце 1920-х годов.) Как Брик, так и Шкловский пишут немалое количество случайных сценариев, или же переделывают сценарии других, чтобы сделать их приемлемыми либо для цензуры, либо просто для съемок. Они не всегда находят нужным подписывать эти свои работы, что делает весьма затруднительным для нас, исследователей, составление исчерпывающего списка произведений, к которым они так или иначе приложили руку. В этой работе поражает сходство, достигающее порой до неразличимости. Достаточно взять два сценария, сохранившиеся в архивах. «Бел-Горюч-Камень», написанный Шкловским для Леонида Оболенского (кулешовского актера, занявшегося режиссурой) и Межрабпомом в 1928 году, разрабатывает проблему кооперации в чувашской деревне и вводит образ бывшего помещика-эмигранта, который подкупает своих бывших крестьян, чтобы заполучить сокровище, спрятанное в его поместье. Проект, сначала прошедший цензуру, был в конце концов отклонен (РГАЛИ, 645 / 1 / 355; GFF 1004 / 2 и 1004 / 5). В то же время Брик подает в Межрабпом сценарий, озаглавленный «Клад», в котором излагается история «попытки бывшего помещика подговорить своих крестьян с помощью клада, замурованного в его поместье» (РГАЛИ, 645 / 1 / 356). В том же 1928 году Брик пишет для Кулешова «Два-бульди-два», а Шкловский перерабатывает «Агит-фургон» Мариэтты Шагинян на ту же цирковую тему, раскрытую на фоне гражданской войны, которая разносит членов коллектива по разные стороны баррикад, как в фургоне, так и на сцене.

Эти действия можно истолковать только в контексте общей кинопрактики, когда проекты витают в воздухе, когда есть «заказ», и речь идет о том, кто напишет интереснее на заданную тему, но и когда надо использовать реальные хотя и скромные возможности, чтобы продвигать более «левые» проекты.

То же самое до известной степени надо сказать об их взглядах на кино, которые следует рассматривать на более широком фоне – а именно в контексте левовских дискуссий о кино. Если принять в расчет заявления и других левовцев, то станет очевидным, что речь идет об общей платформе, разделяемой Третьяковым, Жемчужным, Арватовым, Ганом, Шуб и другими. И тут вместо Шкловского и Брика можно было бы отобрать другую пару.

Теоретические разногласия

Сообщничество двух соратников, совпадения во взглядах и в кинокарьере можно было бы принять за доказательства их полного единодушия, а то и неразличимости. Но полагать так означало бы серьезно ошибаться. Один фильм, и не абы какой, а «Октябрь» Эйзенштейна, вывел наружу их разногласия.

Приведем две цитаты:

Шкловский: «Благодаря «Октябрю» Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница Зимнего дворца означает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн»; «Это кинематографическое событие огромной важности», (...) «такая лента не мешает хронике, и хроника ей не мешает, это разные приемы творчества» (Шкловский 1929 – 2, с. 5; 1929 – 3, с. 6; 1985, с. 113 – 117).

Брик: «Эйзенштейн... заставил человека, похожего на Ленина, сыграть роль Ленина. Получилась безобразная фальшивка. <...> [Он] допустил грубую политическую ошибку [в обработке эпизода женского батальона] – получилась сатира вообще на женщину, берущуюся за ружье»; «Все патетические места фильма отсняты Эйзенштейном по штампам наших трафаретных художников типа Бродского и Пчелина, и никакого ни художественного, ни культурного интереса не представляют» (Брик, Перцов, Шкловский 1928, с. 30).

Очевидно, что такие различные оценки могут объясняться только глубокими разногласиями на теоретическом уровне. В чем же они состоят?

Рассуждения обоих наших героев основываются на фундаментальном – опоязовском – различии между «материалом» и «оформлением» (сформулированном Шкловским и подхваченном Бриком). Если они совпадают в мнении о том, что режиссер или писатель должен стремиться представить факты, взятые из действительности, а не придумывать их, то дальше Брик и Шкловский рассматривают это самое оформление по-разному. По Шкловскому, цель состоит в том, чтобы порвать с автоматизмами, обновить способы сцепления материала. Для Брика же любое оформление искажает изначальную чистоту материала (откуда ироничное замечание Шкловского в ходе дискуссии в ЛЕФе в 1928 году: «Игровая и неигровая лента – это не постное и скоромное кушанье, и спор идет не о том, оскорбилась Шуб или нет, а о методах воздействия» (Шкловский 1928, с. 35)). По мнению Брика, любая структура, любое оформление есть «одевание», между фактом и оформлением нет ни взаимовлияния, ни взаимообусловленности, ни предположенности. Согласно ему, кадр является носителем внутренне присущей ему семантики, с трудом поддающейся преобразованиям: «Семантика не может быть извне приложена к кинокадру, семантика заключена в самом кадре. Если ее в кадре нет, то никакими словесными надписями дать ее невозможно. И наоборот, если в кадре имеется определенная семантика, то никакими словесными надписями переменить эту семантику нельзя» (Брик, Перцов, Шкловский 1928, с. 27).

Для Шкловского же (и в этом он следует за Кулешовым), напротив, смысл задается монтажом. Брик согласен с этим, но только применительно к художественному кино, в котором сюжет преобладает над материалом и подчиняет себе организацию кадра: «В художественной фильме <...> каждый кадр, каждый съемочный кусок сам по себе никакой цены не имеет. Он важен и интересен только в связи с другими кадрами и кусками. <...> Поставленный в другом месте, такой кадр будет иметь совершенно иное значение и смысл. В хронике каждый отдельный кусок понятен и закончен в себе. От перестановки <...> смысл самого материала не меняется» (Брик 1927–4). Таким образом, недопустимо смешивать два жанра, хронику с художественным кинематографом.

Как следствие этих разногласий, Брик считал выработку метафорического киноязыка или метафорическое использование кадра делом невозможным: смысл не может быть отделен от изображения. Он поэтому не может быть построен через ассоциацию между двумя кадрами, особенно если такая ассоциация опирается на язык (типа *труслив, как заяц*); киноуплощение языковых метафор представляется Брику нереальным, как нереальны, тщетны и непонятны эйзенштейновские тезисы об интеллектуальном монтаже, которые защищает Шкловский. Идеалом внутри этой теоретической системы выступает как можно более точное прописывание смысла внутри кадра, которому придается таким образом дополнительная ценность предмета познания. В конечном итоге, Брик отводит кинематографу в лучшем случае роль воспитательного и познавательного средства.

Для примера вспомним критику Бриком кадров с оленями в вертовской «Шестой части мира»:

Он позволил себе единую засъемку оленьих стад разбить на несколько кусков и перебивать ими в разных частях фильма другие съемочные куски. Этим самым он превратил реальную засъемку реального жанра в условный кинематографический знак... Вместо реального оленя получился олень – символический знак с неопределенным условным значением. Но так как олени были засняты вне всякой мысли о возможном использовании их как условных знаков, то реальная оленья природа сопротивлялась этой символизации и, в результате, получился не олень и не знак, а пустое место (Шкловский 1929–2, с. 5; 1929–3, с. 6; 1985, с. 113–117).

Совсем иную позицию занимает Шкловский. Основное свое внимание он переносит с факта, с материала, на способы его организации и структурирования, на его функцию в рамках произведения искусства, ибо он не разделяет со своими сотоварищами по ЛЕФу иллюзий по поводу возможностей слияния искусства и жизни: «Брик доказывал в рабочей аудитории, что нужно читать газеты; ему вежливо ответили: «Хорошо, утром мы будем читать газеты, а вечером что?» Т. е. ему указали на то, что предложенная им вещь выполняет не ту функцию, чем та вещь, которую она должна заменить. В основе спор о документальном искусстве чрезвычайно сложен, и его нельзя решить иначе, как приняв во внимание диалектику художественной формы. Определенный прием, введенный, как не эстетический, может эстетизироваться, т. е. изменить свою функцию (...) Вопрос Лефа – это вопрос определенной установки в искусстве, об определенных методах эстетической обработки» (Шкловский 1928, с. 35). В интересе к факту он усматривает новую тенденцию современного искусства. Во вводе сырых документов Шкловский видит возможность взорвать изношенные схемы. Особо важным представляется ему подчеркивать момент **производства**, будь то при помощи формальных или семантических средств (он развивает различие между кино прозаическим и поэтическим, отталкиваясь от различия в способах структурирования материала (Шкловский 1927–4, с. 137–142; 1985, с. 35–38). В отличие от Брика, предлагающего Вертову вернуться к документальной ценности изображаемых фактов, он требует **усложнения** способов организации. Например, в своей критике вертовского «Одиннадцатого» он ставит режиссеру в упрек возвращение к простым параллелям или противопоставлениям: «здесь – там», «вчера – завтра»... «Нужен сюжет, но не основанный на судьбе героя. Ведь сюжет это только смысловая конструкция вещи. Это не стыдно». Самым интересным в фильме «Шагай, Совет!» он считает не хроникальный материал, а кадры, снятые самим Вертовым: «в них есть режиссер. В них есть эстетический расчет и изобретение» (Шкловский 1926–2, с. 4; 1985, с. 78–79).

Следствием этого разногласия было то, что игровые сценарии, написанные Шкловским, не вступали в противоречие с его теоретической системой, чего никак нельзя сказать о Брикe. По сути оба исходят из одной предпосылки, а именно что отношение между кадром и отображаемой реальностью неизменно. Изображение находится с реальным объектом в заданном отношении. Но, начиная с 1926 года, Шкловский эволюционирует к пониманию кадра как знака, то есть он вводит элемент условности, а значит, и возможность семиотической вариативности.

Другим следствием глубоких различий, скрывавшихся за кажущимся сходством, было их чрезвычайно отличное отношение к звуковому кино. Во время золотого века немного оба отвергают звуковой кинематограф. Шкловский поначалу утверждает, что звук, как и цвет, бесполезен, поскольку служит более точному воспроизводству действительности, тогда как искусство, по его мнению, должно развивать условность.

Несколько лет спустя он принимает звуковое кино, но **во имя того же принципа**, а именно при условии, что звук, признавая свой статус знака, позволит усложнить киноязык, а не будет пребывать в миметической иллюзии. И Шкловский сразу пишет изобретательный, контрапунктический сценарий «Дом и мир» (РГАЛИ 562 / 1 / 293; Шкловский 1931, с. 80–83) (см. отрицательную рецензию А. Михайлова : РГАЛИ 2498 / 1 / 26. Л. 136). Брик же долго сопротивляется несмотря на то, что остроумные реплики в его сценариях свидетельствовали о многообещающем таланте автора диалогов.

Иначе говоря, будучи менее гибкой, система Брика более проста и предлагает меньше возможностей для творчества, обрекая своего автора на частые противоречия там, где он оказывается вынужденным переступить через собственные принципы.

Происходит это часто, и, в частности, в своей сценарной практике Брик, как правило, примыкает к позициям Шкловского. Вдвоем они защищают свое общее дело. Сценарист – необходимое звено системы (Брик 1926–4; 1927–3; 1933; 1938; 1940; Шкловский 1925, с. 6; 1926–4, с. 3; 1926–5, с. 2; 1927–1, с. 2; 1927–5, с. 10; 1929, с. 6). Его не может заменить ни писатель (не обладающий опытом столь специфического письма, неспособный отобрать визуально интересный материал, лишенный обязательного чувства ритма...), ни режиссер, склонный обычно терять из вида драматургический костяк в пользу ярких эпизодов, что губительно сказывается на единстве произведения, рассыпающегося на ворох фрагментов. Они оба попрекают этим как Вертова, так и Эйзенштейна.

Если вернуться к критике «Октября»: позиция Эйзенштейна отлична от позиций обоих наших героев (а еще больше от позиции Третьякова, говорить о котором здесь нам не позволяет время). Эйзенштейн предлагает исходить из лозунга, или тезиса (скажем, идеи смычки в «Старом и новом»), а затем конкретизировать его, выбирая наиболее подходящий материал (РГАЛИ 2494 / 1 / 211; Познер 2000, с. 179–189). Шкловский же, следуя в этом за Третьяковым, полагает, что следует выбирать ситуацию, начинать с материала, с реального, которое продиктует, подскажет необходимый, но каждый раз новый и необычный способ оформления.

В самом документально-фактографическом проекте ЛЕФа имеется противоречие, связанное с напряжением между идеальной объективностью («фиксацией факта») и идеологическим дискурсом: не всякий факт заслуживает быть увековеченным: **«Не всякий факт подлежит зрелищной эксплуатации. Есть факты, которые смотреть в бинокль нельзя»** (Брик 1925–2). Отсюда ответственность задачи того, кто должен отобрать факты и организовать их. Этот отбор должен стремиться вскрыть общественные противоречия (как в «Опиуме»), присущие капиталистическому или царскому режиму (фильмы Шуб), или же показать разнообразие мира (как в картине «Стеклянный глаз»): запечатлеть то, что человеческий глаз не в состоянии увидеть. Камера должна выступить идеальным инструментом познания (идея протезного зрения, которую мы находим и у Вертова). Тем не менее стремление уважать подлинность того, что попадает в поле зрения камеры, противоречит задаче организовать понимание этих кадров (и в итоге понимание реальности). Из этого противоречия Брик не выходит; порой кажется, что он его не замечает. Вертов сам в своих выступлениях всегда упирал на документальный характер своей работы, на то, что он показывает «жизнь врасплох», но верить ему, разумеется, не следует! Обвиняя Вертова в употреблении слишком простых схем, Шкловский недооценивает чрезвычайную сложность нарративной и дискурсивной структуры его фильмов, начиная с «Шестой части мира»

(1926): последовательность и каузальность даются через сложные монтажные фигуры, не говоря о разнообразии риторических способов монтажа: тут и метафора, и оппозиция, и контраст, и параллели, и смежность, и повтор... одним словом, аргументативная и поэтическая структура безусловно делает из его фильмов «высшую математику фактов» (по его собственному признанию), по сравнению с которой «Опиум» или «Стеклянный глаз» – фильмы, в которых непосредственно принимал участие Брик, – кажутся в достаточной мере детским лепетом.

Однако, во всяком случае, в одном пункте мысль Брика была новаторской и крайне важной – там, где он критикует «кино-бульварную» продукцию. Эта критика кинематографа как массового продукта, призывающего зрителя оставить реальность или стать ее пассивным созерцателем, этот анализ превращения гражданина в наблюдателя, а жизни – в спектакль, несомненно, предвосхищает позднейшие размышления Бенямина, Кракауэра и прежде всего Адорно.

Но, в отличие от Адорно, Брик не обесценивает кино в принципе. На кинематографе не лежит печати никакого первородного греха. Брик оптимистично относится к возможностям кино, нужно лишь придумать, как использовать этот «идеальный инструмент» познания, чтобы сделать граждан более активными участниками социальных и психических перемен. Напряжение между потенциалом этого искусства и его возможной инструментализацией для отчуждения масс присутствует у Брика, начиная с его самого первого текста о кино. Поэтому можно говорить о том, что он как теоретик кино международного масштаба все еще недооценен.

Литература

- Адорно Т. Эстетическая теория. – М., 2001.
- Брик 1925–1: Брик О.М. Хорошая баба // Советский экран. – 1925. – № 36.
- Брик 1925–2: Брик О.М. Человек бьет человека // Кино. – 1925. – 22 сент.
- Брик 1925–3: Брик О.М. Против кинодрамы // Кино. – 1925. – 27 окт.
- Брик 1926–1: Брик О.М. Кино и киношки // Советский экран. – 1926. – № 27.
- Брик 1926–2: Брик О.М. Коммерческий расчет: дискуссионно // Кино. – 1926. – 24 авг.
- Брик 1926–3: Брик О.М. Нет и неизвестно // Кино. – 1926. – 6 апр.
- Брик 1926–4: Брик О.М. 100% брака // Советский экран. – 1926. – № 25.
- Брик 1927–1: Брик О.М. Победа факта // Кино. – 1927. – 5 апр.
- Брик 1927–2: Брик О.М. Полпобеды // Кино. 1927. – 12 апр. – № 15.
- Брик 1927–3: Брик О.М. По существу сценарного кризиса: дискуссионно // Советское кино. – 1927. – Дек. – № 8/9.
- Брик 1927–4: Брик О.М. Против жанровых картинок // Кино. – 1927. – 5 июля.
- Брик 1927–5: Брик О.М. Противокиноядие // Новый Леф. – 1927. – № 2.
- Брик 1927–6: Брик О.М. Женская-видовая // Советский экран. – 1927. – 24 мая. – № 21.
- Брик О.М. За кинодраматургию // Кино. – 1933. – 4 июля.
- Брик О.М. О критике сценария // Кино. – 1938. – 17 мая.
- Брик О.М. Поставщики подсобного материала // Звезда. – 1940. – № 7.
- Брик О.М., Перцов В.О., Шкловский В.Б. Ринг ЛЕФа // Новый Леф, – 1928 – № 4. – С.27– 36.
- Диспут 9 апреля 1929 г.: Диспут 9 апреля 1929 г. в АРРКе на тему « Место писателя в кино » // РГАЛИ Ф. 2494. оп.1. ед. хр. 216.
- Межрабпом-фильм: доп. к производ. плану на 1927/28 год // РГАЛИ, 645/1/356.
- Неизвестные сценарии Осипа Брика / Публ., предисл. и примеч. А.В.Валюженича // Киноведческие записки. – 2003. – № 62. – С. 81–111.
- Познер В. Шкловский/Эйзенштейн — двадцатые годы: История плодотворного непонимания // Киноведческие записки. – 2000. – № 46. – С. 179-189.
- Брик, Юткевич 2003: Приключения Эльвиста / О.М. Брик, С.И. Юткевич // Киноведческие записки. – № 62. – С. 83 – 95.
- Шкловский В.Б. Берегитесь музыки! // Советский экран. – 1929. – № 1.
- Шкловский В.Б. Голос из-за сценариев // Советский экран. – 1925. – № 31.

- Шкловский В.Б. Документальный Толстой // Новый Леф. – 1928. – № 10. – С. 34 – 36.
- Шкловский В.Б. Дом и мир // Как писать сценарии: сб. – М.; Л., 1931. – С. 80 – 83.
- Шкловский В.Б. За 60 лет: работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
- Шкловский 1926–1: Шкловский В.Б. Киноки и надписи // Кино. – 1926. – № 44 (30 окт.).
- Шкловский 1926– 2: Шкловский В. Б. Куда шагает Дзига Вертов ? // Советский экран. – 1926. – № 32.
- Шкловский 1926–3: Шкловский В.Б. О киноязыке // Вечер. Москва. – 1926. – № 135. Шкловский 1926-4: Шкловский В.Б. Нечто вроде декларации // Советский экран. – 1926. – № 1.
- Шкловский 1926–5: Шкловский В.Б. Сиж у моря, жду погоды // Кино. – 1926. – № 7.
- Шкловский 1926–6: Шкловский В.Б. А. Хохлова / В.Б. Шкловский, С. Эйзенштейн. – М.: 1926.
- Шкловский 1927–1: Шкловский В.Б. Кино начинается с людей // Кино. 1927. – № 33 (16 авг.).
- Шкловский 1927–2: Шкловский В.Б. К февральской годовщине. Картина-документ // Кино. – 1927. – 12 марта.
- Шкловский 1927–3: Шкловский В.Б. По поводу картины Эсфири Шуб // Новый Леф. – 1927. – № 8 – 9. – С. 52–54.
- Шкловский 1927–4: Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографе // Поэтика кино. - М.: Л., 1927. - С. 137–142.
- Шкловский 1927–5: Шкловский В.Б. Температура кино // Советский экран. – 1927. – № 25.
- Шкловский 1929–1: Шкловский В.Б. За столбы // Советский экран. – 1929. – № 3.
- Шкловский 1929–2: Шкловский В.Б. О законах строения фильм Эйзенштейна // Советский экран. – 1929. – № 6.
- Шкловский 1929–3: Шкловский В.Б. О законах строения фильм Эйзенштейна // Советский экран. – 1929. – № 7.
- Шкловский В.Б. Фунтик. РГАЛИ Ф. 562. Оп.1. Ед.хр. 277; РГАЛИ Ф. 631. Оп. 3. Ед.хр. 9; РГАЛИ Ф. 2679. Оп. 1. Ед.хр. 8.

Анке Хенниг

(Берлин, Freie Universität Berlin)

**«КАК МЫ РАБОТАЕМ НАД КИНОСЦЕНАРИЕМ». ВЗГЛЯДЫ О. БРИКА
В КОНТЕКСТЕ КИНОДРАМАТУРГИИ 1930-х ГОДОВ**

В своей работе я сосредоточусь на концепции киносценария, которая содержится в статье Осипа Брика, опубликованной в 1936 году в сборнике «Как мы работаем над киносценарием». Я не буду рассматривать становление его взглядов, а сконцентрируюсь на определении их места в кинодраматургии 30-х годов XX века. Пользуясь словами Якобсона и Тынянова из «Проблем изучения литературы и языка», я буду представлять не диахронную систему, а только синхронную (Тынянов 1977, с. 282–283).

Эта статья разделяется на три части. В первой я назову те позиции Брика, которые противостоят позициям 30-х годов, а именно те, которые относятся к сценарному делу 20-х годов и в кинодраматургии 30-х уже критикуются как устаревшие. В особенности это касается вопроса о художественной самостоятельности сценария и об отношении между сценарием и фильмом.

Во второй части я остановлюсь на примере, который Брик приводит из своей работы над сценарием «Потомок Чингис-хана». Брик обращает наше внимание особенно на конец сценария, в котором становится наглядно одна существенная разница между приемами 20-х и 30-х годов.

В последней части я хочу выделить один пункт в бриковской теории сценария, который также противоречит духу кинодраматургии 30-х годов, но указывает на одну проблему, которая не разрабатывалась в 20-е годы. Определить историческое место этой проблемы оказывается весьма трудно, потому что в ее неразрешенности таится условие существования кинодраматургии на весь срок ее советского бытия. Эта проблема выражается в вопросе о существовании или отсутствии *кинозамысла*.

Споры между сценарными теориями 20-х и 30-х годов

Начну с того, что Брик как полемист концентрируется именно на спорных вопросах в теории сценария, прежде всего на вопросе о том, является ли сценарий самостоятельным художественным произведением и нужно ли признать сценарий литературным произведением. По формулировке Брика, сценарий есть проект будущего фильма. Для Брика из этого следует, что он не является художественным произведением, а только предварительной стадией художественного произведения, а именно фильма. Это соответствует теории сценария 20-х годов, где сценарий характеризовался как полуфабрикат и считался именно одной из стадий в становлении фильма (Третьяков 1925). Хотя Брик тут уже не занимает самую радикальную позицию, следуя которой сценарий, хотя и является проектом фильма, не имеет никакой детерминирующей силы, так что даже сюжет фильма не может быть предопределен сценарием, а фактически только может быть записан с готового фильма (Брик 1927). Но все-таки Брик настаивает на том, что сценарий исчезает в фильме, т. е. растворяется в нем и может найти свою материальную реализацию только в фильме, но никак не в литературном тексте. Но кинодраматургия развивалась в другую сторону. Как первый момент в художественном процессе, сценарий провозглашался основой фильма и как творческое начало получил самостоятельность. В предисловии к сборнику «Как мы работаем над киносценарием» именно этот пункт критикуется Иваном Поповым. Брик в ка-

честве примера привел архитектурный эскиз, который не следует относить к произведениям живописи, потому что он является только стадией творческого процесса в архитектуре. Попов в своем предисловии противопоставляет ему драму для чтения, развивавшуюся в XIX веке, которая хотя и является стадией театрального творческого процесса, в дальнейшем получила самостоятельность. Здесь существенны два момента. С одной стороны, Брик игнорирует знаковую природу языка, которая состоит именно в том, что все медиа могут стать содержанием его арбитральных знаков. Именно эта индифферентность языка по отношению к своему содержанию характерна для языка и часто приводилась в качестве причины того, что среди искусств единственно язык способен осуществить синтез искусств. С другой стороны, с Бриком не позволяет согласиться и история изобразительных искусств, потому что она демонстрирует автономизацию отдельных стадий творческого процесса, начиная с XVIII века. То есть в современном изобразительном искусстве эскиз можно рассматривать именно как самостоятельное произведение (сегодняшний пример – Заха Хадид). Решающими являются следующие два момента: первый – необходимость регулировать соотношение двух искусств, и второй – требование определить роль отдельных стадий и элементов творческого процесса. Я могу на них лишь ненадолго остановиться.

Соотношение литературы и фильма в 30-е годы характеризуется явным преобладанием литературы. Сомнения по поводу исторического выживания литературы под напором выразительных возможностей кино, которые 20-е были высказаны Борисом Эйхенбаумом, сменяются большим оптимизмом, например, в словах Горького, которому казалось, что у литератора зрение шире, чем у режиссера: «Но мне все-таки кажется, что литератор немножко больше знает, чем режиссер. У него зрение шире» (Горький 1938). У литературы как ведущего искусства возможности неограничены и, как Горькому здесь кажется, включают даже способность к зрению, которое у писателя выработано шире, чем у режиссера. В конце моей статьи я еще раз остановлюсь на этом пункте. Проблема здесь, как бы парадоксально это ни прозвучало, не в метафоричности литературного зрения. Проблема скорее в том, что советское кино именно потому потеряло свою самостоятельность по отношению к литературе и кинодраматургии, что оно так и не сдвинулось с формалистских позиций, т. е. никогда не интересовалось своим содержанием, не вырабатывало собственной референциальной отсылки к миру, и не обращало внимание на зрение как на визуальную субстанцию кадра.

Проблема отношения литературы и кино в 30-е годы тщательно разработано в дискуссиях вокруг экранизации литературы. Я хочу указать на три точки зрения. Старейшая из них исходит из идентичности произведения и медиа и поэтому отказывается от признания возможности соотношения двух искусств в одном произведении. Наличие двух искусств в одном произведении разрушает его идентичность, и поэтому следует принципиально отказаться от экранизации литературных произведений. По той же причине из необходимости сценария в процессе создания фильма ни в коем случае не следует, что сценарий есть самостоятельное произведение. Эту позицию занимал, например, Пудовкин, и в статье Брика она тоже встречается. Но эта идея уже в начале 30-х годов сменяется другим концептом, для которого литература и кино образуют двуединство, которое выражается в диалектическом отношении сценария и фильма. Эту позицию впервые сформулировал Михаил Шнейдер (1934), и можно утверждать, что она явится основополагающей для советской кинодраматургии на все время ее существования. Здесь выражена мысль, что принципиальную разницу между сценарием и фильмом нельзя сглаживать, а наоборот – она должна быть доведена до ясного противоречия, так что конфликт обоих произведений может принимать диалектическую форму. Она, как я намерена показать в конце, разви-

вается как диалектика формы и содержания, материала и выражения, где полюсу фильма соответствует форма и выразительность, а полюсу литературного сценария – содержание и референциальность. Замечания Брика по поводу необходимости кинозамысла в кинодраматургическом творчестве нужно понимать в этом контексте.

На третью позицию я хочу указать только потому, что она сформулирована Валентином Туркиным в том же самом сборнике «Как мы работаем над киносценарием», где печаталась и статья Брика. По теории Туркина, литература, кинодраматургия и кино образуют триаду, в которой два конкретных искусства – литература и кино – через третий, абстрактный элемент, приведены в соотношение (Туркин 1934, с. 96). Здесь намечены первые звенья общей драматургии, которая впоследствии предоставит содержательные формы, которые потом конкретизируются и в литературе, и в театре, и в кино. Пика своей влияния эта теория достигает во второй половине 1940-х годов (См.: О задачах 1943). Хотя работа Максима Горького, Натана Зархи и Всеволода Пудовкина над «Матерью» является каноническим примером действия такой триады, эта теория уже никак не связана с позициями Осипа Брика.

Ко второму вопросу Брика, а именно, какое из двух произведений – сценарий или фильм – следует понимать как полноценное произведение, и какое следует рассматривать только как стадию другого, – надо сделать несколько предварительных замечаний. Ведущая роль литературы в 30-е годы объясняется главным образом ее историческими достижениями, т.е. способностью к созданию актуализации истории (в ее сталинской версии). Непреодолимый недостаток кино, по словам Александра Довженко, в том, что он не скроет свое происхождение в глубине веков, как все остальные искусства, а обладает только 40-летним сроком существования. То, что это не соответствует эпическим настроениям 30-х годов, само собой разумеется. Такая же несостоятельность обнаруживается в смене медиа, которой подчинен фильм. Немое кино по прошествии исторически ничтожного срока (30 лет) прекратило свое существование, и конец эры звукового кино тоже уже предугадывался в 30-е годы в процессе экспериментов по созданию цветного кино. Отсюда становится понятна характеристика фильма, который, по словам Довженко, имеет некоторую «иллюзорную фиксируемость» (Довженко 1935, с. 63).

Он подразумевал под иллюзорной фиксируемостью с одной стороны – постепенное разрушение киноплёнки, т.е. материальное исчезновение кинопроизведения, и неактуализируемость, т.е. медиальную прикрепленность фильма к эпохе своего становления. Вырисовывается ситуация, в которой фильм в его мнимости намного больше похож на театральную инсценировку, чем на безвременно долговечную архитектуру. Здесь нет нужды напоминать о сегодняшнем конце истории кино после появления и развития дигитальных медиа, но то же самое можно сказать уже о прежних революциях в сфере медиа, связанных с появлением телевидения или видео. Количество утраченных фильмов, которое документируется фильмографическими работами Венямина Вишневого, подтверждает эту ситуацию.

Именно здесь возникает вопрос о том, какой из двух способов материализации – сценарий или фильм – следует считать произведением, и какой занимает роль мнимой формы.

В принципе, тут можно различать два процесса, из которых вырисовываются две разные трактовки статусов фильма и сценария. Это, с одной стороны, процесс становления произведения, т.е. его генезис, и с другой – процесс истории искусств. Брик тематизирует их, не отличая друг от друга. Это только одно из тех мест, где с удивлением замечаешь, что формалист Брик не принимает во внимание достижения формализма, где генезис произведения и история искусства строго отграничиваются друг от друга. Брик предпола-

гает, что в процессе становления кинопроизведения фильм нейтрализует сценарий и что концептуально сценарий впоследствии исчезает, а материально отправляется в мусорную корзину. Это, наверное, сотни раз подтверждается процессом создания кинопроизведения. Так, например, из сценариев к фильмам 30-х годов только одна четверть опубликована, хотя в условиях цензуры ни один сценарий уже не попал в мусорку, а большинство текстов еще существует. Здесь уже намечен переход на уровень истории искусств, где нужно заметить, что и ряд сценариев к утраченным фильмам существует до сих пор. В качестве примера привожу только «Бежин луг» Тургенева / Ржешевского / Эйзенштейна (Ржешевский 1936), сценарий к которому еще можно прочесть, в то время как фильм утрачен. К этой смене перспектив, после которой уже не фильм находит свое место в истории искусств, а его сценарий, в середине 30-х годов привела ситуация, в которой все крупные произведения монтажного кино уже стали невидимыми, пока не возник кинотеатр. В этой ситуации оказалось, что фильм может реализовать свою материальность только в кино, и что время проката фильма в кино такое же мнимое, как и время постановки, инсценировки спектакля в театре. Эта ситуация изменяется только благодаря наследникам фильма, т.е. новым медиа – видео и DVD, в формате которых фильму впервые становятся доступны те условия индивидуальной актуализирующей рецепции, которые доступны литературе. В заключение этой части моей статьи замечу: переход от немого к звуковому кино показал – вопреки взглядам Брика, – что сценарий является не только предварительной стадией фильма, но и решает его историческую судьбу.

Вопрос концовки

Приступаю ко второй части, в которой я очень коротко хочу показать, в чем описание Бриком своей работы над сценарием «Потомок Чингис-хана» отличается от приемов построения сценария в 30-е годы. Главное тут вопрос его концовки.

Брик замечает, что его концовка сценария отличалась от ее реализации у Пудовкина. Вместо «Бури над Азией», которую снимал Пудовкин, он закончил свой проект с приходом главного героя фильма, монгола Баира, «Потомка Чингис-хана», в Москву.

Я хочу включить в эту дискуссию третью интерпретацию концовки, которую недавно дал в своей музыке к фильму немецкий композитор Бернд Шултхайс.¹

Во-первых, нужно сказать, что концовка Брика лучше пудовкинской согласуется с названием фильма – «Потомок Чингис-хана». Сценарий заканчивается тем, что герой в конце пути попадает на свою символическую родину, т.е. в столицу победившей революции, в Москву. По замыслу Брика, «красная Москва прозвучала бы [...] символом» (Брик 1936, с. 41–53) и реализовала бы метафору «потомка Чингис-хана». Герой попал бы именно в ту страну, где народ пришел к власти и где он сам оказывается одним из носителей этой власти. Русский народ взял власть с такой же естественностью, с которой молодой монгол взял у одного бежавшего монаха записку о том, будто ее владелец является «потомком Чингис-хана». Может казаться, будто Баир, в генеалогическом смысле, не является действительным потомком Чингис-хана, потому что он взял эту записку у монаха. Но Брик свою метафору развертывает историческим путем. Победивший пролетариат и революционный народ из этой перспективы кажется законным наследником власти. Так и нужно понимать прибытие монгола Баира в Москву. Здесь, в столице революции, подтверждение законному

¹ Schultheis, Bernd: INOJ. Musik zu „Sturm über Asien“ von Vsevolod Pudovkin, UdSSR 1928. Absolut Medien, 2008.

переходу власти к народу уже дано. Процесс истории ведет от власти феодального воина к власти народа. Формула Брика, по которой революция понимается как законный приход к власти пролетариата, концовкой Пудовкина ослабляется. У Пудовкина идея разрушающей стихии чрезмерной силы не стирается в понятии революции, которая не становится законной, а остается элементарной стихией – бурей.

Здесь небезынтересно посмотреть на метафоричность немецкого названия этого фильма. Немецкое название «Буря над Азией» соответствует концовке Пудовкина. Но здесь нужно добавить, что с этим ассоциируется «буря монголов», которая обозначает варварское действие нецивилизованной силы и приписывается русской революции.

В своей музыке к этому фильму которую Бернд Шултхайс писал в 2007 году и назвал «Иной», он не интерпретирует «Бурю над Азией» в связи с политикой или историей форм власти. В противовес этому он подчеркивает природу, пейзаж, региональные и этнографические моменты. В соответствии с этим, музыка работает с изначальными длинными пейзажами Пудовкина, а не со сжатой, укороченной до рассказа версией 1948 года.

С одной стороны, для последнего эпизода используется мотив из струнного квартета № 15 Дмитрия Шостаковича, со своим предвидением смерти и траурными мотивами. Дополнительно он использует фанфару, которая играет короткий мотив из песни Дунаевского «Широка страна моя родная» (из фильма «Цирк» Григория Александрова). Тон фанфары взят таким высоким, что комический момент из фильма сохраняется и прорывает пафос заключающей сцены. Путем включения сталинистских мотивов в «Бурю над Азией» она становится аллегорией истории XX века с его социальными переворотами и тоталитарными катастрофами. Фильм тут заканчивается музыкальным мотивом ландшафта, который уже звучал в начале, перед тем как взрыв бомбы изображал вступление истории в азиатскую степь. Уже в начале фильма музыка интерпретирует этот взрыв не как удар в литавры, а как далекое эхо. После бури ландшафт вновь остается одиноким, и эхо революционных событий затихает вдали.

В этом случае последнее слово предоставлено не сценаристу, не режиссеру, а композитору. Эта интерпретируемость произведения указывает на определенный момент его структуры. Уже в 1934 году в своей книге о композиции сценария Валентин Туркин критиковал сценарии Брика (впрочем, и других формалистов, включая самого себя), за недостаток в них драматической структуры. Их фабульное построение тяготеет к анекдоту, образует бессвязную цепь событий и поэтому не имеет конца. Это знакомый аргумент из формалистской теории сюжета, следуя которому фабула авантюрного романа может нанизывать на линию героя бесчисленное количество событий и никогда не может найти конца, что и порождает так называемый ложный конец, с переключением на мотив ландшафта или с приклеиванием символа. Для фабульной конструкции, которая основывается на конфликте, эта критика остается верной, потому что конфликт должен быть разрешен в конце произведения. На примере трех концовок произведения Брика, Пудовкина и Шултхайса становится видно, насколько большими остаются возможности вмешательства в структуру произведения при фабульной «конфликтной» структуре.

Осознание этого факта привело Туркина к рекомендации драматической конструкции вместо фабульной, и кинодраматургия 30-х годов следует этому совету, о чем не в последнюю очередь свидетельствует само название «кинодраматургии», которое устанавливается в середине 30-х годов.

Кинозамысел

Я перехожу к третьему и последнему пункту моей статьи, т. е. к тем моментам в теории сценария Брика, которые являются проблемами не только 30-х годов – а именно к затронутой Бриком проблеме кинозамысла. Я уже указывала на то, что советский кинематограф в каком-то смысле не сходит с формалистских позиций, когда провозглашает кино как специфическую систему форм, с определенной выразительностью. Существенно, что советское кино не заботится о содержании, которое оно выражает, и не занимается материалами, входящими в монтаж фильма. В этой связи симптоматичны два факта. Во-первых, советское кино не разрабатывает теорию зрения или фильмовой визуальности, или поэтики съемки, как основу кинотеории². То есть соотношение фильма и действительности не тематизируется. Во-вторых, образуется специфически советское явление – кинодраматургия, которая отсутствует в других кинокультурах и предоставляет фильму содержательные формы. Кинодраматургия 30-х годов работает над определением замысла или идеи произведения и локализирует его в сценарий. Сценарист определяет не только замысел сценария, но и замысел фильма. Это он совершает длительные путешествия по Советскому Союзу и это по его впечатлениям и по его мироощущению образуется замысел произведения. Сходный процесс в советской кинотеории 20-х и 30-х годов не описан. У режиссера нет замысла, он осуществляет замысел сценариста с как можно большей выразительностью. Кинозамысел, о котором говорит Брик, не существует как замысел фильма или замысел режиссера. Он получает свое место только в тех пробелах, которые остались при воплощении замысла в структуру сценария и которые открывают то пространство интерпретации, которое мы видели в случае трех замыслов «Потомка Чингис-хана».

В 30-е годы кинозамысел может образоваться только в случае вступления сценария и фильма в диалектический творческий процесс, если из дуализма сценария и фильма вырисовывается два полюса произведения, которые самостоятельны и расположены в начале и в конце творческого акта. Если еще раз посмотреть на то что, говорит Брик по поводу вопроса становления чисто кинематографического замысла, то можно прийти к выводу, что он предлагает образование своего рода герменевтического круга. По его описанию сценарист для нахождения кинозамысла должен сосредоточиться на том, какой тип фильма из него должен получиться. Брик называет киносимфонии и кинооперы, глядя на которые сценарист должен определить свой замысел. Это в полном смысле и есть герменевтический круг, потому что сценарист не должен думать о том, что в мире найдется фильмогеничного, но он должен как бы предвзять будущий фильм, чтобы найти его идею. Фильм здесь в формалистическом смысле остается бессодержательным и ссылается только на самого себя. Из примеров, которые приводит Брик, видно, что эта соотносительность не образует чисто кинематографические жанры, где киножанры взяты из музыки. Разница между этими двумя жанрами есть не кинематографическая разница, а музыкальная, т. е. разница между симфонией и оперой.

В заключение я хочу констатировать, что Брик со своей формулировкой кинозамысла указывает на пустое место фильма и что его призыв к творению кинозамысла не является призывом к кинодраматургии, а действительно адресован кино. Его можно осуществить только за пределами кинодраматургии, и он будет реализован только десятилетиями позже, может быть – в фильмах Александра Сокурова.

² Особенно явно это в текстах Льва Кулешова [см. Кулешов 1941, с. 421 — 422; Кулешов 1987, с. 387].

Литература

- Брик О. По существу сценарного кризиса // Советское кино, №8 — 9, 1927.
- Брик О. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над сценарием. — М., 1936. — С. 41 — 53.
- Горький М. Сценарий из жизни первобытного общества // Искусство кино, №6, 1938.
- Довженко А. [Выступление на Всесоюзном совещании работников кинематографии] // За большое искусство. — М., 1935. — С. 63.
- Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. — М., 1941.
- Кулешов Л. Глазеть или видеть? // Кулешов Л. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.1. — М. 1987. — С. 387.
- О задачах 1943: О задачах советской кинодраматургии: Сборник материалов совещания по вопросам кинодраматургии, Июль 1943. — М., 1943.
- Ржешевский А. Бежин луг. — М., 1936.
- Третьяков С. Сценарное хищничество. — Киножурнал АРК. №10, 1925.
- Тынянов Ю., Якобсон Р. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 282 — 283.
- Туркин В. Сюжет и композиция сценария. — М., 1934.
- Шнейдер М. Авторский сценарий // Советское кино. №7, 1934.

Г. А. Антипова

(Москва, Государственный музей В.В. Маяковского)

ПРОБЛЕМА КИНООБРАЗА В ИСКУССТВЕ ЛЕФА

Достаточно хорошо известно, хотя, может быть, еще не совсем ясно осознано, что почти все передовое советское кино 20-х гг. прямо связано с теориями и жизнью ЛЕФа. Это действительно касается работы всех крупных московских режиссеров, начиная с того, что деятельность раннего Эйзенштейна осуществлялась в прямом теоретическом и практическом сотрудничестве с С.М. Третьяковым, и заканчивая романом Лили Брик с Л.В. Кулешовым (не оставшимся, кажется, без последствий и для истории кино). В Ленинграде фэксы теснейшим образом связаны с Тыняновым, который был хотя и не был лефовцем, но все же был другом и единомышленником Шкловского. Наконец, Третьяков — в некотором смысле основоположник грузинского кино, автор сценариев трех самых значительных немых грузинских фильмов: «Элисо» Николоза Шенгелая, «Соль Сванетии» Михаила Калатозова и «Хабарда» Михаила Чиаурели. Разве что Довженко на Украине оставался вне прямого воздействия со стороны ЛЕФа. (Вполне допустимо рассматривать тему «Довженко и футуризм», хотя в этом случае речь должна была бы идти о раннем, дореволюционном футуризме, главным образом о Хлебникове). Если к этому добавить нереализованные замыслы Третьякова и Маяковского, картина получится еще более впечатляющая. При этом возникали интереснейшие теоретические проблемы, которые с увлечением и решались, так что весьма значительная часть русской теории кино формировалась либо в работах участников ЛЕФа, либо позднее людьми, испытавшими его влияние.

Главной задачей было найти художественные средства для создания теоретически требуемого «искусства факта», что было совсем не так просто. Ведь «искусство факта» должно было быть, с одной стороны, именно искусством, а не просто публицистикой, с другой же стороны — искусством агитационным, то есть понятным даже малоискушенному зрителю. «Факт» при этом важен не сам по себе (есть даже факты, принципиально непригодные для искусства — например, факты великодушия классового врага), а как указание на нечто большее, нечто вне себя, то есть как символ. Таким образом, как ни парадоксально, фактографическое искусство неизбежно превращалось в символическое. Во многих случаях символика могла исходить в самой фабуле — например, в таких сценариях, как «Элисо» Третьякова или «Буря над Азией» Брика. Какие при этом возникали трудности, подробно показала О. Булгакова в статье «ЛЕФ и кино» (Булгакова 1991): говоря вкратце, на практике лефовские сценаристы воспроизводили те самые банальные сюжетные схемы, которые отвергали теоретически. В частности, в «Элисо» герой сражается со множеством врагов в стиле Дугласа Фербенкса (вообще этот сценарий — экранизация вполне реалистической повести классика грузинской литературы Александра Казбеги), а «Потомок Чингис-хана», как отмечает О. Булгакова, «основан на каноническом сюжете "поисков пропавшего наследника"» (там же, с. 186), хотя в режиссерском отношении и получился выдающимся. Не был простым выходом из положения и неигровой фильм; не случайно Дзига Вертов, опубликовавший свой первый манифест в «ЛЕФе», вскоре резко разошелся с лефовскими теоретиками. Принципы построения фильмов Вертова казались им совершенно неубедительными: «"Когда мне дают надпись: ребенок, сосущий грудь, а потом показывают ребенка, сосущего грудь, я понимаю, что меня вернули к эпохе диапозитивов", — подвел итог Шкловский» (см. там же, с. 198). Когда же в «Человеке с киноаппаратом» Вертов отказался

от титров и попытался создать «чистый киноязык», то вместе с литературностью пропала и фактичность: фильм, с точки зрения зрителя даже средней искушенности, получился «ни о чем» – серией кадров с довольно туманными смысловыми переключками.

Но кроме сюжетной символики или наряду с ней кино, безусловно, требовало и символики зрительной, иными словами – возникла проблема кинообраза. Предполагалось, что кадр должен навязывать свой смысл зрителю, действовать на него, как «удар палки по барабану», по выражению Шкловского; Эйзенштейн называл это «аттракционом». Поэтому кадр хорошего (с точки зрения лефовской теории) кино должен был, с одной стороны, иметь какое-то значение помимо прямого, т. е. быть **тропом**, а с другой стороны, он должен быть понятен. Отсюда впоследствии развилась довольно стройная теория киноязыка, впервые четко сформулированная в 1935 г. Р.О. Якобсоном. От него и пошло обыкновение делить кино на «метонимическое», или сюжетное, и «метафорическое», или «поэтическое». Это деление достаточно грубое, и эти принятые термины не позволяют подробно разобраться в том, как работали или собирались работать над кинообразом кинематографисты лефовского круга в 20-е гг.

Начало этой работы – в короткометражном фильме Эйзенштейна «Дневник Глума», снятом для его спектакля «Мудрец» в апреле 1923 г., т. е. как раз в то время, когда началось содружество Эйзенштейна с Третьяковым. Тогда же создавался ЛЕФ (только что вышел первый номер журнала); фильм был включен в «Весеннюю киноправду» Вертова, благодаря чему, собственно, и сохранился. В это же самое время Эйзенштейн познакомился и с Маяковским, который, как вспоминал режиссер, «первый поздравляет бутылкой шампанского» премьеру «Мудреца» (цит. по: Катанян 1985, с. 249). Словом, есть все основания без особых оговорок считать этот фильм лефовским. Для полнометражных картин Эйзенштейна, особенно для «Октября» и «Генеральной линии», это будет уже не так очевидно. «Искусство факта» в кино начиналось с клоунады, эксцентрики, а что касается образности – с **метаморфозы**. Значение этого можно выяснить в связи с теорией поэтических тропов.

Как известно, в элементарной риторике термин «метафора» означает перенос значения по сходству: «осел» в значении «дурак». При этом метафора отличается от сравнения («глуп, как осел») или параллелизма («не человек, а глупый осел») тем, что в ней оба сопоставляемых предмета даны слитно, а не раздельно. И, наконец, разновидностью метафоры будет как раз метаморфоза – превращение одного в другое. Очень хороший и четкий пример есть у Якобсона в статье «Новейшая русская поэзия»: «Предположим: нам дан реальный образ – голова, метафора к нему: пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: “Это не пивной котел, а голова”. Логизация параллелизма – сравнение: “Голова, как пивной котел”. Обращенный параллелизм: “Не голова, а пивной котел”. И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма – метаморфоза: “Голова стала пивным котлом” (“голова **уже** не голова, а пивной котел”))» (Якобсон 1987, с. 280). Именно так в «Дневнике Глума»: Глумов становится тем, чем его хотят видеть собеседники (пушкой, младенцем, ослом и т. п.), то есть превращается в метафоры тех качеств, которые для них желательны (воинственности, податливости, тупости). Прием технически изощренный, а по смыслу достаточно ясный. Режиссер воспользовался им еще раз в следующем фильме, «Стачка», где даются кадры животных, а потом из наплывов возникают сходные с ними лица шпигов. И на этом «кино метаморфозы» у Эйзенштейна кончается: он переходит к другим приемам.

Дело, видимо, в том, что метаморфоза – прием яркий, но по сути элементарный и, в общем-то, балаганный. Новаторство Эйзенштейна, которым он гордился и впо-

ледствии, в том, что он, кажется, впервые в кино нагрузил ее метафорическим смыслом, а вообще она – ровесница игрового кино: это основной прием Жака Мельеса, и в наши дни какой-то просвещенный блоггер так и пишет про «Дневник Глума»: «Использованы мельесовские превращения». И позже метаморфоза часто использовалась как комический прием – например, знаменитый кадр в «Золотой лихорадке» Чаплина (фильм снят чуть позднее «Стачки»), где Чарли превращается в курицу. Сохраняя всю жизнь интерес к цирку и балагану как к видам искусства, проявляющим его архаические пласты (об этом подробно писал Вяч. Вс. Иванов – Иванов 1976, с. 127), Эйзенштейн в своей зрелой практике воздерживался от слишком буквального следования их приемам. Может быть, именно поэтому он называл позднее «убогими» сценарии Маяковского, не делая исключения ни для «Сердца кино», ни для «Как поживаете?». «Дневник Глума» остался для него юношеской пробой – к тому же, это была всего лишь часть театрального представления, наполненного и другими аттракционами. Для «большого» кино требовалось расширить репертуар тропов.

Эйзенштейна принято считать мастером метафорического кино, но это едва ли точно. Прежде всего, метафора как таковая, то есть один предмет **вместо** другого, в кино сама по себе не может быть понятна, а ведь без понятности нет и аттракциона. Если бы в «Дневнике» были просто сняты пушка и осел, никто бы никогда не понял, что это и есть Глумов. Пожалуй, чистой метафорой можно считать монтажную фразу «Взревевший лев» из «Потемкина», смысл которой ясен как раз потому, что это не реальное действие, а метаморфоза, получившаяся в результате монтажа съемок трех статуй: «камень взревел». Если бы ревел живой лев, а не каменный, смысл оказался бы гораздо более темен. Вообще же в кино метафора, за редчайшим исключением, получает значение лишь в связи с окружающими кадрами, то есть это уже не метафора, а сравнение или параллелизм. Собственно, в киноязыке сравнение от параллелизма и не отличается: есть только монтаж сравниваемых предметов. Например, в конце «Стачки» Эйзенштейна кадры расправы над бастующими монтируются с кадрами скотобойни. Этот эпизод считается хрестоматийным примером кинометафоры, но понятно, что читается он именно как сравнение или параллелизм: «людей забивают, как скотину» (сравнение), или «не скотину бьют – живых людей» (отрицательный параллелизм), или, с некоторой натяжкой, «не расправа над людьми, а скотобойня» (обращенный параллелизм). Если же показать убиваемого быка **вместо** убиваемых людей, никакого обобщающего смысла в этом не будет.

Таких сравнений у Эйзенштейна много. Но кажется, что конструктивно важнее для него – по крайней мере, начиная с «Броненосца Потемкина» – другой троп: синекдоха, т. е. представление части вместо целого, которую принято считать разновидностью метонимии. Но между синекдохой и метонимией есть важное различие, на которое редко обращают внимание. Метонимия – это перенос значения по смежности (например, «съесть ложку» или «выпить рюмку»). Ее «реализация» – комическое или гротескное замещение переносного смысла буквальным – возможна лишь в том случае, если между смежными предметами есть хоть какой-то элемент сходства. Например, в цирке или в кинокомедии возможен гэг: в ответ на предложение «съесть ложку» человек действительно съедает саму ложку. Но «выпить рюмку» в буквальном смысле совершенно невозможно, потому что она не жидкая, и в обоих случаях практически нельзя себе представить чисто языковое развитие такой игры. А реализация синекдохи вполне возможна: например, замена употребительной синекдохи другой, менее употребительной («сто голов или четыреста ног лошадей») – примеров может быть масса. Еще легче осуществить зрительную реализацию синекдох: корабли под разными флагами собираются в гавани, причем флаги даются крупно («все

флаги в гости»), отдельно снятые головы идут по дороге и т. п. Поэтому синекдоха, как и метафора, пригодна для создания символа, а метонимия – нет или почти нет.

Что касается кино, то его основной метод как раз и есть отбор частей действительности, представляющих свое целое; на это указывал, прежде всего, Якобсон в той же статье «Упадок кино?», где он обосновывал различие кино метафорического и метонимического (Якобсон 1996, с. 170 – 180), а в последние годы жизни об этом много думал Эйзенштейн. Всякая снятая на пленку вещь (кстати, не только кино, но и фото) в конечном счете будет не чем иным, как синекдохой, и потому в кино этот троп всегда понятен. На сколько он был важен для Эйзенштейна, пояснил не кто иной, как Третьяков, который еще с пролеткультовских времен мог лучше многих других знать его образ мышления. В заметке «Эйзенштейн» 1928 г. он писал:

... В фильме в качестве главных персонажей работают не физические организмы (действующие лица), но социальные организмы... Перед нами потрясающий сюжет «Потемкина», спасшегося от арестантского строя, и «Лестницы», жаждавшей любовного объединения с ним, сюжет о том, как эту «Лестницу», расстрелял беспощадный жестокий режим и как одинокий и озлобленный «Потемкин» в бессильном негодовании, выплеснув в город пушечный залп, уходит, чтобы пробиться сквозь ряды своих братьев по подневольному труду (Третьяков 1997, с. 8).

Здесь основным принципом построения фильма явно объявлена синекдоха. Главные персонажи главного эпизода (сосредоточимся на нем; в остальных эпизодах принцип тот же, хотя и менее рельефно выражен) – Броненосец, Войска, Лестница. Все они собраны воедино из разных лиц, и в то же время – все представляют собой некоторые более общие сущности. Броненосец – корабль, участвующий в революции, и в то же время сама Революция. Войска – часть государственного механизма и в то же время сам Режим. Наконец, Лестница – собрание отдельных, очень не похожих друг на друга людей и в то же время вообще Люди, жаждущие Революции и уничтожаемые Режимом. И только на следующем уровне осмысления сюжет начинает читаться как метафора: «драма революции – драма убитой любви» или «убитая любовь революции»¹.

В «Октябре», где режиссерский замысел вообще менее ясен, Третьяков многое критикует («И патетика, и ироника, как стилевые приемы, примененные в «Октябре», вызывают большое сомнение»), ценной же считает попытку перехода от «кинообраза» к «кинопонятию»: «Ряды богов и боженят, долженствующие в итоге дать зрителю понятие «бог», ряды генералов и статуй Наполеона, складывающиеся в понятие «диктатор», ряды титулов..., складывающиеся в понятие «душка-Керенский»... (Третьяков 1997, с. 15). Но нетрудно убедиться, что и эти «понятия» тоже состоят из тропов, да и смысл их не вполне понятийный: «душка-Керенский» – не «понятие», а персонаж, но он синекдохически замещает понятие «безответственный политик». Две другие монтажные фразы раскладывают понятие на ряд таких же заместителей-синекдох, мнимо доказывая заданную формулу: «всякий бог есть безобразный идол», «всякий диктатор есть бездушный истукан». Эпизод корниловского наступления заканчивается тем, что кадр свержения статуи Александра III из начала фильма запускается в обратном порядке и она вновь водружается на пьедестал. Взятые вместе, эти три фразы дают цитату «Не бог, не царь и не герой». В частности

¹ Можно заметить, что «теория типичности» соцреализма тяготеет к тому, чтобы вообще трактовать персонаж как синекдоху, но на практике это, конечно, никогда не получалось сколько-нибудь четко, так что и теория требовала бесконечных поправок.

Эйзенштейн для создания аттракциона мог прибегать к самым разнообразным риторическим приемам (не обязательно тропам), на уровне же конструкции у него доминирует такой принцип: снимается «факт», представляющий «явление», частью которого он является – принцип символизирующей синекдохи.

Можно предположить, что в «Соли Сванетии» Третьяков и Калатозов пытались построить нечто подобное «Потемкину» – конструкцию из самоговорящих синекдох, сюжет, складывающийся не на основе вымышленной фабулы, а на основе фиксации и сопоставления повторяющихся явлений, выражающих понятия «старого» и (в концовке, неразвернуто) «нового». Замысел вполне лефовский, может быть даже – максимально лефовский, в идеале как раз и дающий возможность создать «искусство факта». Однако предшествовал этому замыслу сценарий «Слепая» (его машинописный экземпляр хранится в ГММ в архиве А. Февральского), задуманный совсем иначе².

Сценарий «Слепой» обстоятельно проанализировала Е. Иньшакова (Иньшакова 2003). Я в основном повторяю ее наблюдения, только изменив их порядок. Во-первых, «Слепая», как и прочие сценарии Третьякова (а также Брика и Шкловского), – попытка создания символически значимой фабулы с советским идеологическим заданием, в сущности – прототип того самого кинематографа, который чуть позже сделал каноническим выдающийся киномангнат и продюсер Иосиф Сталин. В самом кратком пересказе фабула такова: молодой слепой женщине делают операцию, она прозревает и уходит от мужа, а муж убивает врача. Таким образом символизируется борьба старого и нового, хотя в сценарии и нет безусловной победы нового – финал его, вообще говоря, трагичен. Во-вторых, традиция, которую переосмыслил Третьяков в своем сценарии, – это немецкий «каммершпиль» (кинодрама из жизни простых людей), в принципе враждебный ЛЕФу, но в данном случае оживляемый свежим этнографическим материалом и новым социальным содержанием конфликта. А важность этно-графического материала позволяет поставить замысел «Слепой» в параллель к довольно важной в кино конца 20-х гг. тенденции экзотического кинематографа, которую олицетворяют такие непохожие мастера, как Роберт Флаэрти с одной стороны, и Жан Эпштейн – с другой. Наконец, в связи с темой этого сообщения важнее всего то, что Третьяков начал сценарий видовыми кадрами грозной горной природы:

Действие разворачивается ... в Сванетии. Уже в первых кадрах предстает дикая, громадная, невозмутимая природа: первый кадр – «крупно, глыба льда прозрачного, блестящего»; второй кадр – «глыбы нависшего снега»; 4 кадр – «общий план, над пиками несутся тучи». В 6 кадре автор вводит в действие людей, но на общем плане, мелким контражуром: «Идут гуськом сваны, ступая в ряд. Идут, осторожно ступая в ногу». И сразу же, в следующих кадрах крупным планом, словно показывая, кто, хозяин в этой стране холода и мертвых камней, крупным планом даются обваливающиеся глыбы льда и снега.

... Четыре кадра, с 13 по 16, демонстрируют скатывающихся по льду сванов, летящую домашнюю утварь, движение горизонта льда, снежную пыль ...

Но и здесь тонким лейтмотивом уже чувствуется определенная конструктивистская тенденция: как истый сын своего времени С. Третьяков вводит 5 кадр, правда, отображающий второй план: «следы автошин, уходящие вглубь» (Там же).

² В разных работах приводятся разные версии того, как «Слепая» соотносится с «Солью Сванетии». Вероятнее всего, Калатозов съемки «Слепой» не завершил, а часть снятого материала включил в новый фильм. Но в титрах «Соли...» обозначена и фамилия Третьякова, и нет оснований категорически отрицать его причастность также и к новому замыслу.

Я опускаю толкования этих кадров, потому что их значения становятся ясны не сами по себе, а метонимически – в контексте всего сюжета. Заведомо многозначительны «следы шин» на снегу: ясно, что природа уже не девственна, но в каких отношениях она с цивилизацией – еще пока не ясно. По-видимому, эти видовые кадры и стали толчком к перемене замысла; отталкиваясь от них, авторы фильма показывают такие детали «старого», которые сами по себе могут стать воплощением его ужаса, а в конце – его обреченность уже без той двусмысленности, которую вносит драматизм личной судьбы. В результате фильм Калатозова очень выразительно представил некий «затерянный мир», но его риторический замысел едва ли удался – собственно, и о его существовании можно говорить только предположительно. Получилось так, видимо, потому, что центральным был выбран символ «соли», без которой умирает Сванетия, а он, конечно, не мог объединить действие так же, как «броненосец» и «лестница». Правда, зритель конца 20-х гг. еще помнил, что такое жизнь без соли, и, видимо, понимал, чем она так ужасна (ср. эпизод из 14 главы «Хорошо!» Маяковского). Но сам этот образ не зрительный, может быть представлен на экране только метонимически (в титрах, кадрах мычащих телят и т. п.), а потому и не дает кинематографического представления о целом, частью которого является. Титры «Соли! Сооооли!» приводят к патетике как раз того типа, которую левовцы не принимали в фильмах Вертова. И если у Эйзенштейна «Лестница, томящаяся по Броненосцу» становится реальным персонажем, то у Третьякова – Калатозова с «землей, томящейся по соли», этого не происходит. Соответственно, и в финале дорога, ломающая горы (по ней пойдет соль), не становится таким же сильным символом прорыва, как броненосец, проходящий через строй эскадры, – эта сцена у Калатозова и снята не слишком внятно. Но по основной риторической установке «Соль Сванетии» и «Потемкина», вероятно, можно сблизить.

В противоположном направлении двигался Маяковский. Если Эйзенштейн шел от метаморфозы к синекдохе, то Маяковский – ко все более последовательному использованию метаморфозы, так что в «Как поживаете?» на этом строится весь фильм. Сравнительная поэтика Маяковского и Эйзенштейна – двух крупнейших художников, тесно связанных с ЛЕФом³, – еще не написана, хотя существует много наблюдений по частным поводам. Видимо, они совпадают по многим фундаментальным оппозициям поэтического мира («живое – мертвое», «творческое – косное» и др.), но противоположны по принципам построения образа.

Как уже было сказано, именно с метаморфоз фильмов Мельеса начинался игровой кинематограф. Более того: у Мельеса, причем уже очень рано, встречается то сочетание игровых кадров с мультипликацией, которое считается фирменным знаком сценариев Маяковского. Есть, скажем, очень известный кадр полета снаряда к луне (очевидно, нарисованной); снаряд попадает луне в глаз, и она делает жуткую гримасу. Мог ли видеть Маяковский в юности фильмы Мельеса, пока трудно сказать⁴; речь идет о развитии принципов, которые, несомненно, применялись в «ярмарочном» кино, и в то же время очень похожи на ранние эксперименты Эйзенштейна.

Маяковский в «Как поживаете?» исходит из принципа: «все, что помыслено, может быть снято». Именно это дает ему возможность реализовать главный тезис сценария: «Поэт – такой же и не такой же человек, как все». В первом же кадре заявлено: «Идет обыкновенный человек – Маяковский». Дальше в сценарии он называется то «Маяковс-

³ Как бы ни решался в конечном счете вопрос о роли ЛЕФа в творческой биографии Пастернака, «левовским» поэтом его считать, видимо, невозможно.

⁴ Соблазнительна, хотя и ненадежна, параллель: «В небе вон луна такая молодая, // что ее без спутников и выпускать рискованно» («Юбилейное») и роман Луны с Солнцем у Мельеса в «Затмении».

ким», то «человеком». Здесь не место сопоставлять такое именование с символикой раннего Маяковского, увенчанного поэмой «Человек»; в сценарии, кажется, оно подчеркивает именно обыкновенность героя. Его день состоит из бытовых эпизодов: пробуждение, утренний кофе с газетой, работа, неудачная попытка получить деньги в кассе, любовное свидание, визит гостей; несколько выбивается из этого ряда выступление на поэтическом вечере, хотя и оно – часть работы. Первый титр после пролога тоже говорит о заурядности происходящего: «Все люди, кроме богатых и мертвых, встречают утро так». Впрочем, из дальнейшего совершенно непонятно, чем отличаются богатые, но это и не важно. При этом все, что происходит в уме героя, зритель должен немедленно увидеть на экране, что делает поэта чудотворцем или, в некоторых эпизодах, свидетелем чудес. С одной стороны, эти довольно простые трюки предвосхищают сложнейшие фантазмагии позднейшего кинематографа: Бергмана, Тарковского, особенно Феллини («Восемь с половиной», а еще более того – «Город женщин»; впрочем, именно «Восемь с половиной», подобно «Как поживаете?», показывает «день художника»). С другой стороны, именно в этом смысл аттракционов «Дневника Глумова»: что о Глумове подумали, тем он и становится. В-третьих, наконец, в замысле Маяковского все, происходящее на экране, – фокус, балаган, намеренно противопоставленный «психоложеству» фильмов вроде как раз только что появившегося «Поэта и царя» Владимира Гардина.

Вообще параллелизм сценария Маяковского с «Поэтом и царем» так явен, а отклики его на этот фильм так недвусмысленны, что вполне возможно считать «Как поживаете?» прямым ответом на него. В частности, в заметке 1927 г. он писал:

Самое большое пожелание для советского кино на десятый год Октябрьской революции – это отказаться от гадостей постановочных вроде «Поэта и царя» и дать средства, зря растрачиваемые на такого рода картины, на снятие нашей трудовой революционной хроники. Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение дома Романовых», «Великий путь» и т.д.» (Маяковский 1959, с. 147).

Оба названных фильма – документальные ленты Эсфири Шуб. Таким образом, в теории Маяковский противопоставлял постановочным историческим фильмам документальные, а на практике ответил на мелодраматический фильм о поэте игровым же, но эксцентрическим. У Гардина Пушкин принимает классические позы вдохновения – здесь Маяковский сочиняет, жонглируя буквами, вылетающими из головы после «движения руки, напоминающего поворот штепселя» (ч. 2, кадр 15 и след.). Там режиссер строит кадры диалога Поэта и Царя по законам бытовой кинодрамы – здесь разговор Поэта и Редактора строится как чередование увеличений и уменьшений, в зависимости от того, кому принадлежит инициатива в диалоге: из «простых людей» они по очереди превращаются в цирковых лилипута и великана (ч. 2, кадры 38–49). Редактор тем более явно замечает у Маяковского царя, что за его спиной видно «орангутанье семейство» обывателей – он представляет враждебное поэту общество. И вся эта эксцентрика, что самое главное, служит для того, чтобы сделать эстетически значимым «факт» – эпизоды жизни обыкновенного по сути, хотя необыкновенного по роду занятий, человека.

Одним словом, вся жизнь в сценарии «Как поживаете?» становится цепочкой метаморфоз, реализующих различные тропы: иногда это явные синекдохи (буквы вместо стихов), иногда – простейшие метафоры («на крыльях любви» в ч. 4), есть и более сложные случаи. Любопытна, например, предфинальная сцена, где Маяковский выгоняет навязчивых гостей на улицу, мистифицируя их угрозой землетрясения, после чего «Семейство

в поле дремлет под зонтиком» (ч. 5, кадр 101). В контексте фильма этот банальный комедийный ход читается как реализация сравнительно сложной метафоры «поэт вытряхивает обывателя из привычной обстановки». Вообще, каждый отдельный трюк в «Как поживаете?» довольно примитивен по замыслу, если не по технике, вместе же они создают довольно сложную структуру.

Что могло получиться из «Как поживаете?» на экране, мы не узнаем. Сценарий писался для Кулешова (это, видимо, и есть историческое последствие его отношений с Л. Ю. Брик). Но в осуществленных фильмах режиссера его интересовали прежде всего метонимические возможности монтажа и специфика игры актера в кино – как раз то, для чего в сценарии Маяковского практически нет материала. Следовательно, если бы фильм и был снят, то едва ли в том виде, как задумывался поэтом. Между прочим, замысел фильма про день художника был довольно скоро реализован Вертовым в «Человеке с киноаппаратом», но на принципах, радикально отличных от Маяковского: категорически без титров и подробного сценария, практически без героя в кадре (герой – сам киноаппарат, который появляется в нескольких эпизодах), на основе сложнейших монтажных фраз – сравнений. Любопытно, впрочем, что в «Как поживаете?» есть кадр рук телефонистки, разбирающейся в хитросплетениях проводов, – точно такой же служит основой одного из важных эпизодов «Человека с киноаппаратом», но это совпадение – где-то на периферии. У Маяковского все, что есть в мысли, может быть увидено; у Вертова, наоборот, то и только то, что увидено киноглазом, становится предметом мысли.

Очень интересно было бы продолжить это сравнение «Кинооператором» Бастера Китона, где идеальным «киноглазом» оказывается обезьяна. В этом фильме вообще подозрительно много перекличек с советскими (например, броненосец, «плывущий» по улице). Что и как Китон мог знать о советском кино, – вопрос, требующий дальнейшего исследования; по крайней мере, «Кинооператор» заведомо снимался раньше «Человека с киноаппаратом». Но известно, что пародия – одна из важнейших граней его таланта (так, «Три эпохи» пародируют «Нетерпимость» Гриффита), а о теоретических высказываниях Вертова он мог хотя бы слышать.

Сформулируем краткое резюме. Одна из важнейших задач, вытекавших из теорий ЛЕФа, – превращение факта в символ. Для решения этой задачи в кино требовалось найти зрительные аналоги поэтическим тропам, которые и стали бы такими символами – «аттракционами». Отправляясь примерно из одной точки, выражением которой стал «Дневник Глумова», Эйзенштейн, Маяковский и Третьяков пошли в разные стороны, используя разные способы построения образа. При том что прямое выражение на экране нашел только путь Эйзенштейна, другие возможности так или иначе преломились в истории кино.

Литература

- Булгакова О. ЛЕФ и кино. // Экранные искусства и литература: Немое кино. – М., 1991. – С. 177–202.
 Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976.
 Иншакова Е. Между экспрессионизмом и конструктивизмом: Писатель Сергей Третьяков. // Русский авангард. 1910–1920 г. и проблема экспрессионизма. – М., 2003. – С. 440–447.
 Катанян В. А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. Изд. 2. – М., 1985.
 Маяковский В. В. Полн. собр. соч. – Т. 12. – 1959.
 Третьяков С. Избранные тексты 20-х годов // Киноведческие записки. – Вып. 34. – 1997. – С. 6–19.
 Якобсон Р. О. Работы по поэтике. – М., 1987.
 Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. – М., 1996.

Я. С. Левченко

(Москва, ГУ-ВШЭ)

ПОВТОР И КОЛЬЦО КАК ФИГУРЫ РАННЕГО ЗВУКОВОГО КИНО

Проблему семантики повтора на строго описательном уровне поставил Осип Брик в своей классической «опоязовской» статье, где говорится, среди прочего, об усиливающей роли тавтологии в практическом языке в противоположность семантически индифферентному поэтическому языку (Брик 1917, с. 49). Может показаться, что это заявление вызвано полемическим настроением раннего формализма, увлеченного собственной эксцентричностью. Ведь языковая интуиция подсказывает, что тавтологический повтор избыточен как раз в обыденной речи, тогда как в художественном тексте он превращается в прием. Между тем Брик имеет в виду принципиальную незаинтересованность поэтического языка в значении. Это организация как таковая, твердая форма ритмической симметрии, закрепленная традицией употребления. Повторы характерны, в первую очередь, для фольклора и его стилизаций. Практический, или автоматизированный, язык нуждается в том, чтобы что-то значить. В противном случае его функция оказывается под вопросом.

Повтор – универсальный способ ритмической организации сообщения. В поэтическом тексте он играет структурообразующую и мнемоническую роль, организуя восприятие и память (Лотман 1992, с. 80). Перефразируя формалистов, можно сказать, что обнажение повтора как «бессодержательной» категории происходит в музыке как в наиболее абстрактном искусстве. Народная поэзия, к которой Брик генетически возводит звуковой повтор, живет в тесном взаимодействии с музыкой и подчиняется тем же законам, пусть и оперирует естественным языком. В той же степени, что и во временной организации поэтического текста, ритм распределения элементов присутствует в пространственной композиции живописного изображения. Уловить этот ритм на рефлекторном уровне (как это происходит, например, в поэзии с ее внушительным корпусом текстов напевного строя) значительно сложнее – для этого он должен эксплицитно сигнализировать о своем присутствии.

Здесь пролегает водораздел между языком поэтическим и практическим в понимании Осипа Брика и раннего ОПОЯЗа. Искусства разной степени абстракции (орнамент, танец, музыка и лирическая поэзия) используют повтор как структурную константу и не нуждаются в его дополнительном означивании. Напротив, искусства конкретные, будь то реалистическая (лучше сказать: миметическая) живопись, фотография и кинематограф, с необходимостью воспроизводящий некую предкамерную реальность, используют повтор в повествовательных целях и стремятся его означить. Их апелляция к реальности предполагает апелляцию к практическому языку, где повтор, согласно Брику, может усиливать суггестивность высказывания, указывать на значимость элемента. В отличие от визуальной статики с ее ограниченными ресурсами повтора (за исключением опять-таки орнаментальной абстрактной живописи), кинематограф обнажает свою ритмическую организацию при помощи монтажа. В настоящей заметке и пойдет речь о повторе в кино – а именно, о резком усилении его функции в момент перехода от немого кино к звуковому.

В эпоху расцвета формальной школы монтажный кинематограф плодотворно использовал свою немоту, заимствуя из поэзии незначимые, «чистые» ритмические клише для построения монтажных цепочек. Не случайно Юрий Тынянов в своих ран-

них тезисах о кино (1923) говорил, что это «искусство абстрактного слова» (Тынянов 1977, с. 322). Компенсируя свою немоту, кинематограф предельно усложнял свою ритмическую организацию, реализуя, по сути, те же риторические фигуры, что и поэтическая речь. Будучи по своей репрезентативной природе искусством повествовательным, немое кино переживало своеобразный комплекс неполноценности. В своей монтажной версии, которая тяготела к идее беспредметности наряду с поэзией и живописью авангарда, немое кино предельно отделилось от своей отражающей, «практической» функции. Условное звуковое сопровождение только подчеркивало изощренное построение визуального рисунка. Это сложное синтетическое сообщение, состоящее в ритмической организации образов под музыку, обоснованно опасалось прихода звука как новой органической составляющей. Звук накладывал новые непредвиденные ограничения на ранее свободную визуальную форму.

Пришедшие в кино речь и шумы, в отличие от иллюстративной музыки, резко замедлили темп киноповествования. В начале 1930-х годов былой опоязовец Роман Якобсон отметил, что «монтаж в звуковых фильмах полностью подчиняется законам эпической поэтики» (Якобсон 1984, с. 30). Временные и повествовательные элементы берут верх над орнаментальными, выразительными. Таким образом, под вопросом оказался весь опыт монтажного кино как пространства новой революционной визуальности. И «Броненосец Потемкин» (1925) Эйзенштейна, и «Мать» (1926) Пудовкина возглавили авангард мирового кино во многом при помощи эффективного использования немоты, не говоря уже о световых пульсациях Ман Рея или в «Механическом балете» Фернана Леже в начале 1920-х годов. Кинематограф с доминантой в плане визуальной выразительности мог быть только немой, о чем ярко свидетельствуют такие образцы, как «Берлин: Симфония большого города» (1927) Вальтера Рутманна и снятый под ее влиянием «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Накануне массового прихода звука в кино Эйзенштейн, Пудовкин и Александров издали манифест, в котором говорили о звуковом контрапункте, понятием в предельно широком смысле – как смысловое столкновение звука и изображения (Эйзенштейн 1966, с. 315). Не желая признавать свои достижения тупиковыми, два мэтра монтажного кино и один их переменчивый ученик собирались примирить монтаж и звук. Они настойчиво призывали к их конфликту в структуре высказывания. Несмотря на декларативный и умозрительный характер этих положений, контрапункт организует структуру таких ранних звуковых картин, как «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга и «Путевка в жизнь» Николая Экка (обе 1931), что впервые было отмечено киноведами тридцать лет назад (Thompson 1980, p. 115–140). Позднее этот принцип не исчез вовсе, но был закономерно оттеснен к периферии мирового кино, уступив повествованию с «органическим», иллюстративным звуковым рядом.

Ранние звуковые фильмы, снятые с использованием аппаратов Александра Шорина в Ленинграде и Павла Тагера в Москве, не были полноценно звуковыми в современном смысле слова. Исследователи справедливо разграничивают три типа звукового кино в начале 1930-х годов (Christie 1991, p. 187). Во-первых, это демонстрационные фрагменты – так называемые «Звуковые сборные программы» с пробными образцами автономного звука. Во-вторых, примеры «пост-синхронизации», то есть немые фильмы с искусственно дописанной звуковой дорожкой (упомянутая «Одна» и «Земля жаждет» (1930) Юлия Райзмана). И, наконец, примеры полностью звукового производства («Путевка в жизнь», «План великих работ» Абрама Роома, «Златые горы» Сергея Юткевича (все – 1931). В историях советского кино принято считать первым звуковым фильмом снятую в Москве в 1931 году «Путевку в жизнь» Николая Ивакина, взявше-

го себе авангардистский псевдоним Экк. Формально это справедливо, так как для ее создания использовался аппарат синхронной записи звука и изображения – далее продукт обрабатывался в студии дополнительного озвучивания, как это было позднее принято на протяжении десятилетий. И все же звуковой рисунок «Путевки в жизнь» практически не отличается от «Одной» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, поставленной в Ленинграде в конце 1930-го и датированной 1931 годом. Единственное существенное отличие – это резкое увеличение продолжительных, легко распознаваемых реплик. Это и дает повод считать «Путевку в жизнь» полностью звуковым фильмом не только на уровне технического воплощения, но и на уровне зрительского восприятия. Но и здесь, как в «Одной» и «Златых горах», активно используют титр, за кадром преобладает музыка, речь скупа и отрывиста. Несовершенная звукозаписывающая аппаратура бросила вызов немому кино, но сама требовала творческого преодоления. Что и происходило вне зависимости от радикальности автора. Например, в 1930 году далекий от авангардных экспериментов жанровый режиссер Яков Протазанов снял картину «Праздник Святого Йоргена», которая была впоследствии озвучена. Здесь речевые эпизоды чередуются с продолжительными сценами, где звучит музыкальное сопровождение и шумовые эффекты. Ритмичный свист пара из паровозного котла, гудки и звуки машины вплетены в монотонную музыку. Выходит плотная ритмическая фактура, накладывающаяся на визуальный ряд дополнительную структурную организацию. Независимо от осознанности используемых приемов.

Сквозным принципом визуальной и звуковой организации раннего звукового кино становится повтор. Кстати, значимость тавтологии и ретардации (как очевидных вариаций повтора) в прозаическом повествовании подчеркивалась в другой программной статье ОПОЯЗа, вышедшей в том же году, что и «Звуковые повторы» Осипа Брика (Шкловский 1929, с. 24–67). Повтор в языке кино позволяет вычленив кадр как минимальную смысловую различительную единицу, своего рода морфему. Конечно, имеется в виду не квадрат на пленке, а картина в структуре зрительского восприятия. Незначимый повтор, визуальная пульсация – это основа монтажного кино, к концу 1920-х годов освоенная вдоль и поперек и превратившаяся в азбучную истину художественного языка. Повторяющемуся, закольцованному движению на экране соответствует монотонный или орнаментальный музыкальный рисунок. В раннем звуковом кино это соотношение изображения и звука по инерции сохраняется, оно лишь изредка перебивается речью, которая как бы «заражается» повторами музыки и шумов, и в каком-то смысле сама превращается в шумовую глоссологию. Может ли этот двойной орнамент, воспроизводящий и варьирующий одну и ту же фигуру, иметь семантическое измерение? Ведь звуковой фильм, в отличие от фильма немого, резко повышает престиж повествовательного сюжета и «практического языка», если следовать логике автора статьи «Звуковые повторы». Можно поставить вопрос иначе. Значит ли ранний звуковой фильм что-то еще помимо того, о чем он сообщает напрямую?

В «Одной» Козинцева и Трауберга драматургия подстраивается под музыкальное сопровождение Дмитрия Шостаковича, а голос главной героини часто вытесняется шумом и вообще отделяется от тела (Булгакова 2009, с. 265, 271). В фильме ведется рассказ о барышне из Ленинграда, заканчивающей педагогический техникум. У нее есть жених, вместе они строят планы счастливой жизни в родном городе. Но судьба распорядится иначе. В черном огромном здании, куда героиня попадает с ярко освещенной улицы, ей дают направление в глухую алтайскую деревню. Вне себя от горя, она слышит из репродуктора на столбе голос, обращенный ко всем людям страны и к ней в частности: «Решает-

ся судьба миллионов людей. Что ты сделал, что делаешь, что будешь делать?» О значимости этого трубного, почти небесного гласа для судьбы героини уже писали историки кино (Стишова 1996, с. 117–120). Поначалу героиня воспринимает его «обывательски» – она возвращается в наркомат, чтобы жаловаться и добиваться своего. Разумеется, мудрая начальница дает героине право остаться, и тут она, конечно, чувствует укол совести. В результате учительница уже вполне добровольно оказывается на Алтае, где жизнь замерла, у шамана больше власти, чем у Советов, на въезде в село висит тайгла – оберег в виде лошадиной шкуры, а детей заставляют работать на кулаков. Здесь учительнице предстоит бороться, совершить подвиг и оказаться на краю гибели. Тем не менее, это и будет ее окончательным перерождением, и она выживет, о чем вновь сообщит слушателям в разных концах СССР всезнающий голос со столба.

Помимо музыки, сопровождение включает монтаж шумов и эксперименты с речью, что существенно усложняет звуковую картину. По отдельности эти элементы предельно просты – а) «опереточные» галопы Шостаковича, записанные на валик для имитации звука дворовой шарманки; б) шум пространства, будь то город или деревня, и, наконец, в) изредка звучащие отрывистые реплики. Эти каналы почти автономны. Голос человека звучит отрывисто – техническое несовершенство записи обрабатывается приемом. Речевые цезуры особенно заметны на фоне закольцованной, как бы топчущейся на месте музыки. Шостакович активно использовал механические, «обездушенные» источники звука, такие как вибрафон и терменвокс. В первой сцене фильма героиня делает зарядку под звуки шарманки, что весьма эксцентрично для рубежа 1920–1930-х годов. Это не человеческая по происхождению, но, тем не менее, интимная, «буржуазная» музыка. Ее монотонность соответствует состоянию легкого шока и транса, в котором пребывает героиня Елены Кузьминой на всем протяжении картины, несмотря на перерождение из «индивидуалистки-мещанки» в «сознательную гражданку».

В прологе экран заполнен белым цветом – то свет от солнца, светлых стен, молодого лица. Девушка делает зарядку – ритмичные повторяющиеся действия – под шарманку, поет песенку «Кончен, кончен техникум, кончена учеба». Носится по квартире, собираясь на улицу, мешает, ест, моет, трет, словом, совершает поступательно-возвратные действия под монотонную музыку. Она пребывает в счастливом забытьи. Хаотические звуки улицы перекрываются веселой, подчеркнута шлягерной мелодией. Заполнив анкету, Кузьмина Елена Александровна бежит на свидание, где стоит на оживленном углу одна в белом платье среди серо-черной толпы. Стоит на белом, залитом солнцем асфальте. Авторы упорно настаивали на этом приеме. Героиня выделяется из толпы со всей силой продуманной условности – слепящий белый свет не только воссоздает атмосферу счастья, его избыточность вызывает к необходимости контраста. После выхода фильма многие расценили приоритет такого освещения, достигнутого с помощью мягкофокусной оптики, как руководство к действию, хотя для самих авторов это был семантически нагруженный эксперимент. В 1934 году Козинцев писал, что они с Траубергом «отчасти виноваты» в «каком-то „оптимистическом“» стиле – к оптимизму в это время они относятся настороженно. «Первую часть „Одной“ мы сняли в белых тонах. Мы снимали ее пародийно, мы хотели показать глупые и смешные мечты девушки о хорошей жизни, показать ее понимание хорошей жизни, и мы запустили солнечное сияние. Кроме того, нас интересовало использование белого цвета» (Козинцев 1983, с. 22).

Изучив ряды одинаковой посуды в витрине, молодые люди оказываются в магазине мебели, где невеста начинает быстро вращаться на одном стуле, а ее жених –

усиленно раскачиваться на другом. Все это настойчиво повторяющиеся, ритмичные действия в разных плоскостях. Кульминацией фрагмента звучит канкан, и пронзительный тенор произносит одну и ту же строчку: «Какая хорошая будет жизнь!» Есть основания думать, что это не случайно. Навязчивое повторение одной фразы с незначительными вариациями сопровождает цепочку аллегорических кадров. Учительница стоит в светлом классе, за ее спиной – гигантская карта СССР, рядом – бешено вертящийся глобус, урок слушают как бы подчеркнута клонированные нарядные пионеры. Затем – молодая семья радуется своему счастью: она дирижирует в такт канкану половником и крышкой от кастрюли, он подыгрывает на виолончели. И наконец, увитый цветами трамвай, несущийся по узкому ущелью улицы между высоких домов, что подчеркивается с помощью полиэкрана. Авторы уверяли, что праздничный трамвай – это ассоциация с Первомаем (Козинцев 1982, с. 194), но одновременно это очевидный свадебный кортеж. От экспрессионизма середины 1920-х Козинцев и Трауберг переходят здесь к новой вещественности, характерной позднее и для трилогии о Максиме, выросшей из замысла картины «Большевик». Прежней остается многослойность высказывания, двусмысленность, которую авторы единственные, помимо Сергея Эйзенштейна (см. Цивьян 1991, с. 324–356), культивировали вполне последовательно.

Здесь семантическая плотность обеспечивается минималистскими средствами. Повтор, обнаженный на всех уровнях, превращается из структурообразующего принципа в содержательную категорию. Его навязчивость заставляет подозревать за ним какой-то дополнительный смысл. Даже пробуждение героини происходит дважды – первый раз она выключает будильник. Она как будто инстинктивно не хочет просыпаться, чтобы этот день раз и навсегда изменил ее судьбу, плотно спаяв с единой семьей советского народа. Это внезапное рождение коллектива как массы, поглощающей отдельных людей, возникает именно в раннем звуковом кино. В «культуре два», если воспользоваться известным термином Владимира Паперного, коллектив не нуждается в обосновании. В 1924 году в поэме «Владимир Ильич Ленин» Владимир Маяковский еще объяснял не вполне сознательным читателям, что к чему: «Единица – вздор, единица – ноль, голос единицы – тоньше писка». Теперь масса самодостаточна, она – мера всех вещей. Мотив массы именно в 1931 году внезапно появляется не только в «Одной», но и в «Путевке в жизнь», и в «Плане великих работ» Абрама Роома, и даже в «Процессе промпартии» Якова Посельского, где государственный обвинитель выступает, конечно же, от имени и по поручению всего советского народа. Разница между игровыми и неигровыми лентами состояла только в том, что в последних было значительно меньше музыки. И в «Одной», и в «Путевке в жизнь» она достраивает речь и формирует некое условное ритуальное поле.

Однако Козинцев не лукавил, когда писал, что если их предыдущий фильм «Новый Вавилон» выдвигал героя-массу, то фильмом «Одна» они вступали в спор, возвращая на экран человека (Козинцев 1982, с. 189–190). «Одна» – название полемическое, двуслойное. Учительница – одна в мире своей индивидуальности и далее одна в алтайской деревне. Одна на всех и против всех. В итоге она одна приносит себя в жертву массе, которая принимает ее и организует масштабную операцию по спасению жизни учительницы. Об этом в конце фильма бравурно сообщает радио – «трехглавый дракон» (Булгакова 2009, с. 271). Но это означает, что героиня не только сливается с массой, но и побеждает ее, выделяется, остается, по сути, собой. Ее жертва во многом ложна, подобно тому, как ложным оказывается чистый повтор на уровне звукового сопровождения. Значит ли это, что масса еще не вступила в свои

права окончательно? Действительно, на фоне добровольно-принудительного ускорения страны в светлую даль, «авторы ухитрились дать негативный, пессимистический образ будущего» (Attwood 1993, p. 62).

Завершая трактовку «Одной», нелишне еще раз обратиться к ее звуковому ландшафту. Галоп «Какая хорошая будет жизнь» несколько раз контрастно звучит во второй, алтайской части фильма. Это мучительная память о Ленинграде. В одной сцене зрителя напрямую отсылают к самому началу фильма, когда героиня не хотела вставать и накрывала простыней трезвонящий будильник. Учительница прибегает в избу председателя колхоза, чтобы сообщить о кулацком произволе. Ее встречает унылая колыбельная. Это поет жена председателя, качающая ребенка (роль озвучивается той же Марией Бабановой, которая пела за Елену Кузьмину радостную песенку об окончании техникума). На стене – ходики с эмалью и орнаментом, на столе – заварные чайники в цветочек и пузатый сверкающий самовар, отсылающие к тому стандарту зажиточности и комфорта, с которым жил и умер петербургский чиновник Акакий Акакиевич из фильма Козинцева и Трауберга «Шинель». Ведь «Одна» это тоже фильм о маленьком человеке – одинокой маленькой женщине. Внезапный, вместо голоса, раздается звон. Это звенит отчаянно лепечущая учительница Кузьмина, превратившаяся в свой ленинградский будильник! Индивидуалистская атмосфера, которую она любила и от которой уехала, вернулась к ней в чужом, уродливом облике. Сюжет повторился и замкнулся в кольцо. И теперь к биографии учительницы приклеивают жертву в пользу коллектива – новый политический заказ, под знаком которого пройдут тридцатые годы.

В «Путевке в жизнь» коллективистская тематика заметно усиливается. Этот фильм намного больше соответствует идеальному, едва ли не утопическому звукозрительно-му образу «новой жизни», который дал Дзига Вертов в своем первом звуковом проекте «Энтузиазм. Симфония Донабасса» (1931). В отличие от картины Козинцева и Трауберга «Путевка в жизнь» кажется одномерной. Автор будто не пытается рассказать что-то еще, помимо истории о беспризорниках, взятых государством на попечение и отправленных в коммуну для «переплавки». Тем не менее повтор и ассоциативное кольцо здесь также играют на удивление большую роль. Даже титры даются крайне нестандартно: надписи сменяют друг друга, будучи закреплены на вращающемся спиралевидном постаменте, который похож на более монументальную, чем оригинал, версию Башни Третьего Интернационала Владимира Татлина. Закольцованное движение, вращение на месте, мерный повтор одного и того же элемента в контексте сюжета выглядит как подобие гончарного круга, на котором лепится новый человек, гомункулус, которого Советская власть пестует из подручного, часто некачественного (беспризорники) материала. Рецидив творения на этапе индустриальной революции неоднократно становится предметом исследовательского интереса (на материале кино обзорный экскурс представлен в: Шлегель, 2001, с. 39–56).

В фильме звучит столь же однообразная, мажорная, хотя менее пародийная и отнюдь не опереточная музыка. Иными словами, марши, которые призваны перекрыть «темное прошлое» – блатные и уличные песни беспризорников. В сюжете картины частотны ретардации, заставляющие говорить об имитации структуры фольклорного текста. Когда беспризорника Мустафу допрашивает комиссия по делам несовершеннолетних, он три раза повторяет: «Бежал!» в ответ на вопросы о своем пребывании в различных колониях. Мустафу играет марийский актер Иван Кырля, и речь его персонажа с необходимостью комична – даже пролетарский интернационализм не повлиял на имперское отношение к малым народами. Комизм этот усиливается тем,

что, услышав вопрос: «В Москве в Серпуховском <приемнике> сидел?», — он расплывается в радостной улыбке и в третий раз произносит: «Бежал!». Это вызывает взрыв хохота. Нейтрализующий, подчеркнуто бодрый смех будет на протяжении десятилетия занимать все более важное место в советском кинематографе. Он будет служить безопасным обрамлением, сопровождающим слова «заблудившихся» героев (как в «Новой Москве» (1938) Александра Медведкина) или комических стариков (как в «Антон Иванович сердится» (1941) Александра Ивановского).

В «Путевке в жизнь» тоже есть жертва, но настоящая. Мустафа, ставший главным героем фильма и правой рукой директора колонии чекиста Сергеева, в финале погибает. Его гибели в драке с бывшим другом предшествует падение с дрезины, когда на полуслове обрывается монотонная марийская песня с рефреном «Непременно убегу». Видимо, нельзя было доверять свободному духу Мустафы, что так или иначе дал понять Николай Эрк. Его можно было только положить на паровоз и торжественно привезти на митинг, где властвует высокая скорбь, где звучат гневные клятвы. Жертва оправдана со всех точек зрения. После нее и новая жизнь – тоже настоящая. Картина посвящена героизму чекистов, и поют здесь мощным народным хором, а не тенором в манере бельканто. Вдобавок и работа в коммуне организована в слаженном визуальном ритме, который сопровождает знаменитая маршевая песня «Скорей за дело» (вариант с более поздней звуковой дорожкой – «Ловко!»). Как пишет Оксана Булгакова: «Перевоспитываемые преступники показаны в двух проявлениях: тяжелая физическая работа мотыгой и лопатой и сцены драки и борьбы; и те и другие завораживают мускульной энергией. Но если драки сбивают индивидуально неразличимые тела в анимальную кучу, то четкие трудовые движения показаны как атлетические достижения: обнаженные тела подростков с напряженными мускулами движутся ритмично и блестят, как тела спортсменов. Дикая природа преобразована в гармонию» (Булгакова 2004, с. 253). Примечательно, что в 1933 г. чех Густав Махатый снимет фильм «Экстаз», где молодой герой откажется от своей любви в пользу тяжелого, но возвышающего труда ради светлого будущего, маршевых песен с лопатой на плече и прочих образов национал-социализма. Правда, здесь природу будет олицетворять якобы порочная женщина – картина останется в истории кино преимущественно благодаря вполне целомудренным эротическим эпизодам.

Возможно, «Путевка в жизнь» потому и считается первым звуковым фильмом, что звук здесь впервые выполнил поставленную идеологическую задачу. Повтор, который был кошмаром в «Одной», наполнился здесь смыслом «великого труда», большой трудовой жертвы. Ее символически воплотил беспризорник Мустафа, которого было мало перевоспитать – его надлежало убить, чтобы «юность новая из костей возшла», как писал Э. Багрицкий в поэме «Смерть пионерки». Остальных – восхищенных и утраченных – ждала впереди удобная предсказуемость маршевого ритма. Чеканный шаг эпохи, под чьими сомкнутыми колоннами хрустят обреченные одиночки. Однако в заключение – еще один подозрительный момент. Бросается в глаза, что «Путевка в жизнь» содержит отсылки к «Матери» Пудовкина – классике революционного авангарда. Их две, и они симптоматичны. Новый, после Мустафы, вожак беспризорников Колька ведет сподвижников к зданию детской комиссии, чтобы проситься в коммуну. Эпизод снят в точности тем же планом, что и демонстрация под предводительством Павла Власова (его играет Николай Баталов, он же чекист Сергеев у Эрка). Далее столь же прозрачной цитатой из «Матери» вставлен ледоход. Но в фильме Пудовкина — это символ обновления, свободы и дивного нового мира. В «Путевке» все наобо-

рот. Лед отрезает коммуны от дороги, из-за чего в конечном итоге вспыхивает бунт. Это почти вызывающая инверсия приема. Значит ли она осознанную полемику с идеалами революции? Скорее, нет. Потому что искусство часто говорит о том, о чем сам художник не имеет ни малейшего понятия.

Литература

- Брик О. Звуковые повторы // Сборники по теории поэтического языка II. – Пг.: ОПОЯЗ, 1917.
- Булгакова О. Фабрика жестов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Булгакова О. Тишина и гром // Die Welt der Slaven. LIV, 2.. Stumm oder vertont. Krisen und Neunfänge in der Filmkunst um 1930. Hrsg. D. Zaharine. – München: Verlag Otto Sagner, 2009.
- Козинцев Г. Глубокий экран // Собр. соч.: в 5 т. – М.: 1982. – Т. 1.
- Козинцев Г. О. режиссерском сценарии «Наследный принц республики» // Собр. соч.: в 5 т. – М.: 1983. – Т. 2.
- Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ю. М. Лотман Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1.
- Стишова Е. Труба архангела, или Звук власти // Искусство кино. – 1996. – № 4.
- Тынянов Ю. Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
- Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига, 1991.
- Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. – М., 1929.
- Шлегель Г.-И. Конструкции и извращения. «Новый человек» в советском кино // Киноведческие Записки. № 50. – М.: НИИ Киноискусства, 2001.
- Эйзенштейн С., Пудовкин Вс., Александров Г. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6 т. – М., 1966. – Т. 2.
- Якобсон Р. О. Конец кино? // Строение фильма / ред. К. Э. Разлогов. – М., 1984.
- Atwood, L. The 1920s. In: Red Women on the Silver Screen. Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era. (Ed.) Lynn Atwood. – London, 1993.
- Christie, I. Making Sense of Early Soviet Sound. In: Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema. (Eds.) I/ Christie, R. Taylor. – London, New York, 1991.
- Thompson, K. Early Sound Counterpoint. In: Yale French Studies. – No 60. – 1980.

А. Н. Фоменко

(Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский институт дизайна и технологий)

О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ЭПОСЕ

В 1932 г. один из лидеров советского авангарда, Густав Клуцис, в докладе, посвященном перспективам развития метода фотомонтажа, утверждал: «Фотомонтаж выходит за пределы полиграфии. В ближайшее время мы увидим фотомонтажные фрески колоссальных размеров». И далее: «В целях агитации и пропаганды необходимо использовать мощную технику электричества. [...] Фотомонтаж и здесь займет одно из первых мест (эпидиоскопы, экран, диапозитивы)»¹.

К этому же времени относится и практическое воплощение Клуцисом этой программы: «сверхгигантские», в полный рост, фотопортреты Ленина и Сталина, установленные на площади Свердлова в Москве к 1 мая 1932 г. Ночью портреты освещались прожекторами, в соответствии с задачей использования в целях агитации и пропаганды «мощной техники электричества». В своей статье для «Пролетарского фото» Клуцис излагает историю реализации этого проекта (Клуцис 1932, с. 14). Судя по этому описанию, первоначальный проект Клуциса полностью соответствовал стилистике его фотомонтажей конца 20 – начала 30-х гг.: в нем присутствовали и контрастное сопоставление разномасштабных элементов, и панорамные картины социалистическихстроек, и плоскостная графика (красные знамена). Одним словом, он ничуть не противоречил авторефлексивной и деконструктивной логике фотомонтажа и той концепции пропаганды, которая некогда была сформулирована Борисом Арватовым, – «не затушевывающей, а вскрывающей приемы воздействия» (Арватов 1925, с. 3). В процессе воплощения проект был подвергнут сильной редукции. И все же Клуцис называет его «мировым достижением», открывающим «грандиозные перспективы для монументальной фотографии, которая становится новым мощным оружием классовой борьбы и строительства» (Клуцис 1932, с. 14).

На рубеже 20–30-х гг. художников, писателей, теоретиков авангарда, выступавших за скорейшую «дестанковизацию» и «деэстетизацию» искусства, за ликвидацию границы между художественным и материальным производством, охватывает одно и то же устремление: развернуть «моментальный снимок» в фотосерию (Александр Родченко), очерк – в «биоинтервью» величиной в целую жизнь (Сергей Третьяков), фотомонтажный плакат – в фотофреску (Клуцис), кинохронику – в «киносимфонию» (Дзига Вертов). Авангардному искусству становится тесно в рамках узко прикладных, «мастеровых» жанров и форм. Так что приведенный выше пример без труда может быть дополнен целым рядом других, из самых разных сфер художественного проектирования – от архитектуры и стенной живописи до «литературы факта» и кино.

Но в контексте использования механических технологий репрезентации подобное устремление выглядит особенно неожиданно. Ведь первоначально решающими преимуществами фотографии перед традиционными способами визуальной репрезентации в глазах производственников были «точность, быстрота, дешевизна» (Брик 1926, с. 41). В середине 20-х гг. конструктивисты ценили фотографию за ее мобильность, за способность идти в ногу с темпом жизни, с темпом работы. Теперь же она начинает все чаще рас-

¹ За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. – М., Л.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1932. – 130 с.

смагиваться с точки зрения возможностей создания большой формы. Конечно, «большая форма» отличается от малой не только количественными параметрами – числом страниц или квадратными метрами площади. Важно прежде всего то, что она требует значительных затрат времени и ресурсов, не давая при этом эквивалентного «практического» возмещения этих затрат. Уже поэтому большая форма выпадает из профанного времени жизни, из повседневной экономики времени.

Не имеем ли мы дело с полным перерождением производственного проекта под действием внешних или внутренних факторов? Действительно, симптомы такого перерождения – или, точнее, компромисса с требованиями официальной культуры – вполне очевидны, но они проявляются позднее, в середине 30-х гг., когда авангардисты начинают корректировать язык своих работ. Но этого нельзя сказать о произведениях Клуциса, Родченко, Игнатовича, относящихся к периоду первой пятилетки. В них мы обнаруживаем весь комплекс приемов, характерных для авангарда – монтаж разноконтекстуальных элементов, фрагментация, ракурс и т. д. – приемов, смысл которых может быть описан как самокритика пространства репрезентации посредством «обнажения приема». Однако и сами производственники прекрасно понимали, что «левое» искусство вступает в новую фазу своего развития – и выражали свое понимание в соответствующих терминах. Наиболее точным и примечательным среди них является, на мой взгляд, понятие эпоса. Впервые слово «эпос» применительно к актуальной художественной практике и методам «левого» искусства было использовано Сергеем Третьяковым в статье «Новый Лев Толстой» (1927).

Этот текст содержит принципиальные положения «литературы факта», сформулированные в полемике с идеологами ВАПП и с программой возрождения классических литературных жанров, способных, по их мнению, выразить масштаб революционных преобразований. Центральное из этих положений гласит: «Наш эпос – газета» (Третьяков 1927, с. 36). Может показаться, что этот тезис обусловлен контекстом полемики и направлен на отрицание эпического как такового. Но ниже Третьяков дает следующее разъяснение, которое наполняет слово «эпос» позитивным содержанием: «То чем была библия для средневекового христианина – указателем на все случаи жизни, то чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, – тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социально-го, политического, экономического, бытового фронта» (там же, с. 37).

Другими словами, понятие эпоса используется Третьяковым именно в контексте утверждения производственной концепции: эпос не сменяет фактографию, а позволяет вскрыть глубинный смысл фактов и тем самым сделать их более действенным орудием революционной борьбы и социалистического строительства. Он является закономерным итогом стремления к преодолению разрыва между искусством и жизнью, к превращению искусства в продолжение реальности, а не в изолированную сцену ее репрезентации. Новый эпос, вместо того чтобы служить утверждением закрытой, законченной системы, становится стимулом постоянного изменения и развития. Он вырастает из утилитарных и служебных форм и жанров – из газетного репортажа, из текста декрета или обращения, из фотоснимка и кинохроники.

Указывая на газету как на подлинно современную форму эпического, Третьяков тем самым подтверждает, что его базовым элементом служит фрагмент, сводимый в такую целостность, которая не имеет жестких границ и формируется по принципу сопоставления гетерогенных кусков информации. Иначе говоря, «новый эпос» строится по методу «монтажа фактов» – в духе фотосерий Родченко и других фотографов-конструктивистов, про-

тивопоставляющих обобщенному, «суммированному портрету» реальности сумму фрагментарных фотокадров, или фотомонтажей Клуциса и Соломона Телингатера, в которых внутренняя противоречивость становится структурным принципом построения целого.

Идея нового эпоса была окончательно сформулирована в одной из последних книг Третьякова – в сборнике литературных портретов «Люди одного костра». Героями этой книги являются немецкие левые интеллектуалы – писатели, поэты, режиссеры и художники, включая Брехта, Хартфильда, Эйслера, Пискатора и других. Однако в предисловии к этой книге Третьяков устанавливает общее, универсальное качество, «характеризующее искусство первого десятилетия после мировой войны». Этим качеством, по его мнению, является «поиск эпоса», «поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное влияние» (Третьяков 1991, с. 315). И снова Третьяков уточняет: это не только искусство «о действительности», но и искусство, «которое способно было эту действительность переделывать». Отличие этого нового эпоса от эпосов «рабовладельческого и феодального» состоит в том, что он призван «не окаменять, но, наоборот, изменять действительность». Приводимый далее фрагмент представляет собой манифест «документального эпоса»:

«Элементы эпоса сегодня есть в газетной информации, в приказах начальников революционных боев, в предсмертных восклицаниях расстреливаемых революционеров, в резолюциях о постройке величественнейших сооружений руками рабочих, которые в то же самое время являются хозяевами жизни.

Эпическое в том, что мы для каждой случайности ищем объяснений в устойчивом и закономерном и социальный толчок в одной точке земного шара расшифровываем как итог гигантских и медленных сдвигов, происходящих во всем мире» (там же, с. 316).

Понятие «документального эпоса» является итогом развития, в начале которого стоит тезис Николая Пунина о «коллективной, реальной и действенной культуре». Стремление сделать искусство частью коллективного производственного процесса и является основной предпосылкой его формирования. И в то же время оно заставляет взглянуть на эволюцию авангарда под каким-то новым углом зрения и ставит перед нами новые вопросы. Каковы корни этой новой концепции? Какова ее связь с теми стратегическими задачами, которыми руководствовались апологеты «производственно-утилитарного искусства»? Наконец, что общего может иметь идея эпического искусства с принципами авангарда? Для того чтобы ответить на эти вопросы, следует понять, в чем состоит сущность эпических жанров как таковых, каковы, так сказать, объем и границы понятия эпического.

Тяготение к новым, поставангардным формам эпоса в искусстве конца 20 – начала 30-х гг. корреспондирует с теоретическим интересом к эпическим и фольклорным истокам европейской культуры, который возникает в конце этого периода. Михаил Бахтин исследовал понятие эпического в работах, датированных 30-ми годами, – главным образом в эссе «Эпос и роман», а также в книге «Формы времени и хронотопа в романе». Возможно, эти тексты помогут ответить на поставленные вопросы.

У Бахтина «эпос» образует концептуальную оппозицию к «роману». Суть противоречия между ними состоит в том, что эпос реализуется в «абсолютном прошлом». Это прошлое непроницаемой границей отделено от настоящего, т. е. от становящейся, незавершенной, открытой в будущее исторической действительности, и обладает безусловным ценностным приоритетом перед ним. Эпический мир не подлежит переоценке и переосмыслению – он абсолютно завершен как в целом, так и в каждой

своей части. Роман размыкает круг готового и законченного, преодолевает эпическую дистанцию. Роман развивается как бы в прямом и постоянном соприкосновении со стихией исторического развития – он и выражает собой дух этой становящейся исторической реальности. А в ней человек также теряет законченность, целостность и определенность. Если эпический человек «весь сплошь овнешнен» и «абсолютно равен себе самому», так что «между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения», то человек романный перестает совпадать с собой, со своей социальной ролью – и это несовпадение становится источником инновационной динамики (Бахтин 2000, с. 225). Конечно, речь идет о жанровых конвенциях, но они имеют под собой определенную историческую реальность. Человеческое бытие расщепляется на различные сферы – внешнюю и внутреннюю. «Внутренний мир» возникает как результат принципиальной невоплотимости человека «в существующую социально-историческую плотность».

Вся история европейской культуры была историей попыток преодоления этой расщепленности человеческого бытия и восстановления утраченной полноты – своего рода обходным путем в абсолютное прошлое. Но со временем человечество все меньше верило в удачный исход таких поисков – тем более что разлад между различными сферами жизни не только не ослабевал, но, напротив, усугублялся. В этом смысле понятие декаданса имманентно понятию культуры: вся история последней есть история распада и измельчания жанров и форм, прогрессирующий процесс дифференциации и специализации, сопровождающийся трагическим ощущением невоплотимости целого.

В европейской культуре нового и, особенно, новейшего времени признание непреодолимости этого диссонанса превратилось в свидетельство бескомпромиссности, честности и подлинной человечности: в наши дни хэппи-энд считается признаком конформистской и лживой массовой культуры, тогда как высокое искусство служит напоминанием о неминуемом поражении человека в борьбе с судьбой. Недаром со времен барокко Меланхолия стала музой поэтов. Современная высокая культура – это культура антиутопии. Более того, ностальгия по абсолютному прошлому в ней также дискредитирована. Вера в историческое существование Золотого века давно объявлена иллюзией.

На этом фоне воля к победе, волюнтаризм и оптимизм исторического авангарда выглядят скорее как исключение. Напрашивается сравнение с оптимистической массовой культурой – недаром консервативно настроенные критики авангарда часто адресуют ему те же упреки, что и китчу, разоблачая художника-авангардиста как бездарного выскочку и шарлатана, продукция которого лишена подлинного художественного качества, интеллектуальной глубины и создана в расчете на сенсацию. Однако этот оптимизм отличается от оптимизма массовой культуры тем, что реализация целей авангарда переносится в будущее. Радикальная аффирмативность авангарда в отношении будущего ведет к столь же радикальному критицизму в отношении настоящего, что на деле может приводить к самым противоречивым и амбивалентным результатам.

Авангард делает выводы из предшествующей истории культуры, из ее «романизации», открывшей перспективу незавершенного, «неставшего» будущего. Не случайно он зарождается в момент резкого усиления декадентских настроений в европейской культуре. В ответ на это авангард обращает свой взгляд уже не в мифическое или эпическое прошлое, а в будущее и решает пожертвовать той культурной «сложностью», кото-

рая аккумулировала в себе опыт предыдущих неудач. Этим объясняется и как минимум сложное отношение авангарда к социальному и техническому прогрессу, и пресловутая апология варварства и разрушения культурных ценностей, и эстетика редуccionизма и унификации. Исторически обусловленному настоящему авангард противопоставляет абсолютное будущее, которое смыкается с доисторическим прошлым, из-за чего в авангарде так широко используются знаки архаического, примитивного и инфантильного (Гройс 1990, с. 67).

При этом в эволюции авангарда прослеживается движение от отрицания современной индустриальной цивилизации к ее интеграции (разумеется, возвратные движения тоже периодически имеют место). Достижения технического прогресса могут и должны быть обращены против собственных негативных последствий. Новые технологии, включая машинную индустрию, транспорт, механическую репродукцию, кинематограф (а позднее электронные средства коммуникации), из механизмов отчуждения и фрагментации жизни превращаются в орудия утопического конструирования неотчужденного мира. На новом витке своего развития, пройдя путь освобождения, общество «возвращается» в бесклассовое состояние, а культура снова приобретает синкретический характер.

Цитируемый далее фрагмент из книги Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» является характеристикой классических эпических жанров, но звучит как декларация принципов нового эпоса, ориентированного не в абсолютное эпическое прошлое, а в абсолютное коммунистическое будущее: «Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы – представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне» (Бахтин 2000, с. 151).

«Документальный эпос» является попыткой восстановления «распавшейся» целостности, снятия барьера между предметом и контекстом, индивидуумом и обществом, художником и зрителем, культурой и материальным производством, словом и делом наконец. Речь идет о попытке радикального овнешнения, экстерииоризации всех частных, интерьерных, закрытых и непроницаемых сфер человеческой жизни, возвращение их в «единое великое событие жизни», понятой как коллективное производство будущего. Но одновременно новый эпос стремится сохранить контакт со становящейся, **современной** реальностью, а вместе с ним – и традиционную функцию деканонизации. Он намерен и впредь осуществлять «ироническую и разрушительную» работу, которую приписывает искусству Виктор Шкловский. Стремясь реализовать утопию целостного, неотчужденного бытия, авангард в то же время отказывается от попыток инсценировать эту целостность в пределах «одной, отдельно взятой» картины. Будущее присутствует в настоящем скорее негативно – в виде лакун, указывающих на незавершенность мира и на перспективу абсолютного будущего.

У Бахтина квинтэссенцией деканонизирующей эстетической работы служит роман как выражение становящейся, незавершенной, децентрированной, многоязычной реальности. Роман разрушает эпическую «ценностно-удаляющую дистанцию» – и особая роль в этом процессе «фамильяризации», как известно, принадлежит смеху. В сфере комического, пишет Бахтин, «господствует художественная логика анализа, расчленения, умертвления» (Бахтин 2000, с. 215). Возникает вопрос: разве в сфере конструктивистских методов не господствует та же логика? Не является ли монтаж символическим «умертвлением» вещи? И разве авангардная фотография не доводит до предела эту логику декано-

низации, демонтажа устойчивой картины мира? И не в этом ли заключается внутреннее напряжение, внутреннее противоречие, конституирующее новый эпос?

По контрасту с этим, официальная советская культура сталинского периода стремится сплавить абсолютное будущее с настоящим, устранить дистанцию между ними, а следовательно – все разрывы в ткани репрезентации. Может показаться странным, что социалистический реализм, в отличие от авангарда, открыто апеллирующего к архаическим формам эстетического сознания, канонизирует такие художественные формы, которые традиционно репрезентировали незавершенную, становящуюся реальность и, следовательно, предполагали постоянную деканонизацию и расшатывание готовых, «затвердевших» форм – эпических или квазиэпических. На самом деле ничего странного здесь нет. Соцреализм облекает икону и агиографию в форму реалистической картины или романа, поскольку считается, что эти жанры служат наиболее адекватным отражением самой реальности. Происходит натурализация идеологии. Впрочем, последнее утверждение тавтологично: идеология в марксистском смысле этого слова и есть не что иное, как апелляция к «природе» вещей с целью замаскировать политические функции языка. Идеология – это, выражаясь словами формалистов, «мотивированный» прием.

В сущности, «документальный эпос» был единственным подлинным **социалистическим реализмом**. Это догматическое понятие приобретает отнюдь не догматический смысл, если спроецировать его на плакаты Клуциса и Сергея Сенькина, на фоторепортажи Родченко и Игнатовича, на эксподизайн Лисицкого, которые сочетали «трезвую работу» с «грандиозными перспективами», не пытаясь затушевать противоречие между ними. Обнажается принципиальная двойственность, внутренняя напряженность и конфликтность термина, составленного из двух компонентов: один из них апеллирует к истине документа, другой же указывает в перспективу утопического будущего, единственной формой проекции которого на план настоящего может быть лишь лакуна, пробел в репрезентации. По сравнению с этими работами искусство «соцреализма» в привычном, историческом значении этого слова кажется исторически неконкурентоспособным, а его победа «в жизни» – случайным курьезом. В действительности этот «курьез» закономерен.

Многие из тех, кто пытался писать историю и теорию социалистического реализма, говорили о невозможности контекстуализации этого феномена в истории искусства нового и новейшего времени. Вместо этого они указывали на глубокий архаизм форм сталинской культуры – например, на родство соцреалистического романа со средневековой агиографией, – а также проводили аналогию между сталинским искусством и современной массовой культурой. Обе аналогии по сути основываются на одной особенности соцреалистического искусства – а именно на его «формульности», «каноничности», склонности к «окаменению действительности». Вторая из них, на мой взгляд, более точна – хотя бы потому, что питательной почвой для соцреализма, как и для массовой культуры, служат эстетические формы, созданные европейской культурой нового времени.

Кроме того, и сталинский реализм, и западная массовая культура не являются абсолютно изолированными. Они остаются частью «многоязычной» реальности, несмотря на свои попытки это многоязычие нивелировать, и, в числе прочего, постоянно соприкасаются с культурой «высокой», авангардной, «внежанровой». Между обеими сферами происходит взаимодействие. Массовая культура интегрирует в себя приемы из арсенала высокого искусства, которое в свою очередь апроприирует знаки массовой культуры. Жесткой границы между ними не существует. Некоторые разделы популярного

и коммерческого искусства могут эволюционировать в сторону искусства авангардного и наоборот. Более того, задним числом мы постоянно проводим переоценку соотношения массового и элитарного и, например, начинаем рассматривать в контексте высокого искусства феномены, ранее из этого контекста исключавшиеся (массу примеров можно найти в истории кино). Одним словом, отношения элитарного и массового, авангарда и китча весьма подвижны. Но мы не можем проигнорировать самую оппозицию между ними, структурирующую пространство современной культуры.

Таким образом, я возвращаюсь к классическому гринбергианскому определению соцреализма как китча. О близости методов соцреализма и массовой культуры и после Гринберга говорили многие – в том числе Борис Гройс, который названием своего кураторского проекта «Коммунизм – фабрика грез» как будто ставит знак равенства между официальным советским искусством и Голливудом. Однако признавая сходство между соцреализмом и западной массовой культурой, Гройс указывает и на принципиальное различие между ними, доказывающее, по его мнению, авангардное происхождение и авангардную сущность сталинского искусства. Социалистический реализм, замечает он, вовсе не был «популярным искусством», подстраивающимся под вкус «необразованных российских масс», как утверждает Гринберг. Даже те, кто его производил, предпочитали ему деидеологизированное искусство, опирающееся на традиции русского импрессионизма. «Особая притягательность социалистического реализма, – пишет Гройс, – в том и состоит, что в свое время он никому не нравился. Это искусство не отвечало никакому реально существовавшему вкусу, никакому реально существовавшему общественному спросу» (Groys, с. 25). Это сближает соцреализм с авангардом, поскольку в отличие от китча, ориентирующегося на актуально существующую публику, авангард создает искусство, рассчитанное на некую виртуальную публику, которой в данное время еще не существует. Формирование этой будущей, идеальной публики, идеального человечества с авангардным вкусом и составляет, по словам Гройса, основную цель авангарда – и сталинского соцреализма как его легитимного наследника.

Этот тезис полемичен по отношению к тексту Гринберга – и именно полемический контекст придает ему особую убедительность: Гройс обращает против своего противника его же собственный аргумент. Однако идея Гринберга, согласно которой китч – и соцреализм как его разновидность – является прежде всего популярным искусством, отвечающим реально существующему спросу, сам по себе нуждается в уточнении.

Прежде всего, хорошо известно, что «популярность» тех или иных продуктов массовой культуры в значительной степени представляет собой результат применения маркетинговых технологий. Иначе говоря, массовая культура продуцирует не только произведения, но и публику для этих произведений. Невольно напрашивается аналогия с «жизнестроительной» концепцией авангарда. Можно даже утверждать, что китч, подобно соцреализму, реализует **цели** авангарда – при том единственном различии, что централизованная сталинская культура в отсутствие рынка может себе позволить не учитывать «реальных» вкусовых пристрастий публики во всей их неоднородности и просто предписать ей определенный вкус, тогда как массовая культура современных либеральных обществ вынуждена к ним прислушиваться – иначе соответствующий продукт рискует провалиться на рынке. Но эта аналогия лишь заставляет искать различие между «авангардом» и «китчем» на другом уровне – а именно уровне методов, технологий, приемов. Последние отнюдь не являются чем-то внешним и второстепенным по отношению к целям.

Между тем теория преемственности между авангардом и сталинским искусством, как мы уже видели, базируется именно на принципе разделения целей и средств: авангардная цель, по ее мнению, оправдывает (разумеется, в глазах «самого» авангарда) любое средство. Таким средством может быть и апроприация знаков традиционного, «реалистического» искусства, наполняемых новым, «социалистическим» содержанием. Если авангард может мимикрировать под потребительский товар или кучу мусора, то почему бы ему не мимикрировать под «нормальную картину»?

Однако апроприация предполагает дистанцию, разделяющую оригинал и копию, или знак в состоянии «до» и «после» апроприации. Эстетика апроприации строится на игре между внешней идентичностью предмета и контекстуально обусловленным различием. В ее основе лежит отрицание того, что есть. В социалистическом реализме эта дистанция неощутима. Современные теоретики советского искусства «реконструируют» внутри соцреалистического произведения раскол, которого в контексте самого соцреализма, с его собственной точки зрения, просто не существует. Борис Гройс поступает с соцреализмом, как Дюшан с писсуаром или Уорхол с бутылкой «Кока-колы»: он осуществляет перенос нехудожественного (китчевго) объекта в художественное (авангардное) поле, продуцируя эффект «раздвоенности», превращающий этот объект в художественный знак. Фактически именно он апроприирует соцреализм, «расшифровывая» знаки китча как символы авангарда. Но в отличие от Дюшана или Уорхола Гройс, оперирующий в пространстве теории, а не практики искусства, утверждает, что различие происходит «в самом объекте», а его теория представляет собой лишь описание данного процесса. Бессмысленно заявлять, что «на самом деле» писсуар не является искусством. Важно, что благодаря проделанному Дюшаном опыту (и в рамках этого опыта) писсуар **становится** искусством.

Как известно, основным отличием китча от авангарда Клемент Гринберг считал то, что первый предлагает нам готовый к употреблению продукт, тогда как второй – повод для рефлексии (Greenberg 1997, р. 46). Но, как известно, в XX веке объекты китча не раз становились предметом глубокой рефлексии – может быть, не менее часто, чем произведения модернистского искусства. И эта рефлексия, безусловно, является частью модернистской культуры, чего не скажешь об объектах, стимулировавших ее. Это не значит, что Гринберг ошибался. Просто он избирал точку зрения зрителя или читателя. Разумеется, любое произведение искусства существует лишь в акте своего восприятия. Однако любое произведение искусства является одновременно аккумуляцией определенного опыта, который и подлежит реконструкции в процессе восприятия. Модернистское произведение не просто дает стимул для критики, оно само по себе есть форма критики.

Отличие между авангардом и соцреализмом (легко трансформируемое в аналогию между соцреализмом и китчем) может быть описано и несколько иначе, а именно указанием на ту функцию, которую выполняет в них институт музея или, в более широком смысле, система культурной памяти, воплощенной в конкретных образцах.

В контексте модернистской культуры музей является по сути собранием табуируемых образцов: он налагает запрет на повторение старого, показывая то, что уже сделано и чего делать больше нельзя, то, что можно только переделывать. Этот запрет не только не отрицает положительной оценки соответствующего произведения – напротив, он ее подтверждает. В официальной советской культуре специфический негативный аспект современного музея ослаблен: в идеале музей представляет собой собрание позитивных образцов для подражания. Отбор производится не по принципу

оригинальности, т. е. отклонения от исторического канона, а, напротив, по принципу соответствия ему.

Социалистический реализм, позиционирующий себя как итог всей мировой культуры, пытается осуществить синтез всех ее достижений. «Классики от классиков не рождаются», – тщетно твердили русские формалисты в конце 20-х годов, пытаясь показать, что художественная эволюция осуществляется путем отпадения от канона. История искусства с их точки зрения – это история ересей в отсутствие неизменной ортодоксии. Сталинская культура, напротив, ведет свое происхождение исключительно от классиков. Впрочем, последовательный неоклассицизм в ней также не приветствуется, ведь он тоже уклоняется от синтеза. Это требование рано поняли писатели и художники из объединений АХХР и РАПП, принявшие отработку заказа на «советского Толстого» и сочетать эпос с романом, а психологический портрет с иконой. Речь идет не о комбинировании цитат, сохраняющих связь с первоначальным контекстом и поэтому придающих новому тексту сложносоставной, внутренне противоречивый характер, а о попытке достижения «золотой середины». Ведь цитата есть продукт расчленения и, стало быть, смерти образца, его труп. Да и любой резко своеобразный, слишком заметный прием угрожает целостности и непрерывности традиции, свидетельствуя о размежевании внутри нее, о частичности и неполноте. Идеалом же сталинской культуры является произведение всецело «жизнеутверждающее» и аффирмативное. Если авангард борется с традицией, то сталинское искусство ее нейтрализует. Для этого оно формирует строго упорядоченный канон исторической памяти, в котором «положительное» и «отрицательное» четко разделены.

Однако этот канон представляет собой некую сумму и поэтому, несмотря на попытки его гомогенизировать, остается слишком разнообразным по своему составу. В соцреалистическом романе черты агиографии комбинируются с чертами психологического романа или журналистского памфлета на злобу дня. Соцреалистическая живопись сочетает черты академизма, социального реализма в духе передвижников, умеренного импрессионизма и публицистического репортажа. Эклектика является результатом поиска «золотой середины»: негативность, изгнанная из соцреализма, возвращается с черного хода, помимо воли авторов – и к радости современного теоретика, который пытается переосмыслить ее как авторскую (или метаавторскую) стратегию апроприации или цитирования художником-соцреалистом мертвых знаков традиции.

Уже разнообразие канонизированных образцов делает соцреалистический канон нестабильным, а это значит, что связь с «многоязычной и становящейся реальностью» сохраняется. Кроме того, он испытывает воздействие внешних факторов: так, изменения в официальном политическом курсе могут привести к его пересмотру. Случаи такого пересмотра особенно показательны: они подчеркивают преимущественно аффирмативное значение, придаваемое в этой культуре культурным воспоминаниям. Типичная для сталинской культуры практика изъятия из архивов тех или иных документов прошлого в связи с изменением политической конъюнктуры показывает, что эта культура мыслит архив исключительно в позитивном регистре. Негативные воспоминания по возможности просто «забываются», т. е. исключаются, вымарываются из архива, поскольку эта культура не проводит четкой границы между прошлым и настоящим. В каком-то смысле ее идеалом служит уже не абсолютное прошлое, как в традиционных культурах, и не абсолютное будущее, как в культуре авангардной, а абсолютное настоящее. В этом абсолютном настоящем негативность проецируется

вовне – в историческое, дореволюционное прошлое или в современное, «относительное» настоящее капиталистического общества.

Логично предположить, что сталинская культура не допускает символизации негативности ввиду чрезмерной реальности этого опыта. Он-то и является источником той «тревожной странности», которая связывается со сталинской эпохой и задним числом проецируется на ее знаки – произведения социалистического реализма. Между тем сталинское искусство не несет ответственности за этот эффект, оставаясь лишь симптомом, экранирующим реальный опыт. «Рефлексивным» (т. е. авангардным) оно может стать лишь в результате его исторической контекстуализации – но эта рефлексия является не «внутренней», а «внешней».

Бессмысленно спорить о том, является ли соцреализм продолжением и развитием конструктивистского проекта «другими средствами», или же он базировался на его отрицании. Дело в том, что в случае искусства «средства» не есть нечто безразличное или второстепенное. И конструктивизм, и АХРРовский, а позднее социалистический реализм имеют в виду одно и то же содержание, отсылают к одному и тому же референту. Более принципиально формальное различие: и здесь в действие вступает пресловутое «как» репрезентации. Производственное движение, несмотря на то что оно провозгласило отказ от автономии и отречлось от принципов модернистского искусства, оставалось по сути чисто модернистским феноменом. Даже это отречение, как мы видели, было результатом эволюции модернистского искусства. А в ней господствует принцип крайности, а не «золотой середины», принцип деканонизации, утверждающей «свободу для выявления материала» (Шкловский 1990, с. 310). Именно эти принципы оказались неприемлемыми для власти. Будучи «профаном», власть безошибочно опознала «критическую форму», конституирующую пространство автономии искусства при помощи сложных, не поддающихся однозначному определению и внешнему регулированию механизмов, – и поспешила их устранить.

Литература

- Арватов Б. Агит-кино и кино-глаз // Кино-журнал А.Р.К. – 1925. – № 8. – С. 3 – 4.
 Бахтин М. Эпос и роман. – СПб., 2000.
 Брик О. Фото-кадр против картины // Советское фото. – 1926. – № 2. – С. 40 – 42.
 Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 67 – 73.
 Клуцис Г. Мировое достижение // Пролетарское фото. – 1932. – № 6. – С. 14 – 15.
 Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 1. – С. 34 – 36.
 Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М., 1991.
 Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М., 1990.
 Greenberg C. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. – Amsterdam, Dresden: Verl. der Kunst, 1997.
 Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit. Herausgegeben von Boris Groys, Max Hollein. – Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2003.

Н. В. Курчанова

(Нью-Йорк, Journal of Anthropology and Aesthetics)

«ПОЛУСЛЕПОЙ» БРИК: РЕДУКЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КОНСТРУКТИВИЗМЕ

На известном портрете Александра Родченко Осип Брик смотрит на нас довольно су-
 рово, но только одним глазом, да и то частично прикрытым (см. с. 584, ил. 3). Правый
 глаз Брика ослеплен белым кругом пенсне и огромными буквами ЛЕФ, указывающими
 на название всем вам хорошо известного авангардного журнала, редактируемого им и
 Маяковским. На портрете Родченко Брик показан как авторитетный и целеустремленный
 культурный работник. Его строгий монокулярный взгляд говорит о полной преданности
 тому делу, которое его ослепляет. Интересно, что внук Родченко, Александр Никола-
 евич Лаврентьев, назвал этот портрет «карикатурой», таким образом интерпретируя
 намерение художника либо посмеяться над своим коллегой по ЛЕФу, либо же, смотря
 более позитивно, слегка его пожурить. В определенном смысле Александр Николаевич
 прав. Действительно, есть что-то комичное в сопоставлении серьезного выражения лица
 критика и его эксцентричного вида. Тем не менее, мне кажется, что от этого поразитель-
 ного портрета веет скорее иронией, чем комичностью. На нем Брик предстает перед
 нами как внушительный и полный решимости человек, но с бельмом на глазу; человек,
 который по собственной воле, охотно, лишает себя зрения. В то же время мы знаем, что
 этот литературный и художественный критик, участник кружка формалистов, культурный
 работник и агент ЧК энергично вербовал передовых художников – Родченко, Варвару
 Степанову, Любовь Попову, Антона Лавинского – в ряды ЛЕФа. Нам также известно, что
 даже в своих ранних статьях он принимал активное участие в критическом осмыслении
 нового искусства в Советской России. По-моему, иронический характер этого портрета
 заключается именно в том, что полуслепой человек стал ведущим представителем нового
 искусства русского авангарда.

Кто такой был Осип Брик? По его собственному определению, данному
 в 1929 году, уже в конце его авангардной деятельности, он был «литератором» (от латинс-
 кого слова «литера» – буква), то есть человеком, занимающимся в основном писательским
 трудом. С самого начала своего творческого пути Брик писал отзывы на поэтические, дра-
 матические, лирические и прочие произведения литературного толка. Позже он расширил
 сферу своей деятельности на рецензии о театре и кино. Одной из его излюбленных тем
 было отношение искусства к действительности – на самом деле, как представитель совет-
 ского авангарда, он нам известен как защитник и пропагандист так называемого слияния
 искусства с жизнью.

Тема эта сама по себе насыщена иронией. Если проконсультироваться с Сёренсом
 Киркегором, который написал целый трактат об этом понятии, то мы убедимся, что иро-
 ния есть такое психологическое состояние, которое вызывается несоответствием между
 той действительностью, которая есть (т. е., реальной) и той, которая, по мнению ирониста,
 должна быть (т. е. идеальной). Кроме иронии Родченко, существует ирония самого Бри-
 ка: многие современники указывали на ироничность его манеры разговора и характера¹.
 Брик чувствовал себя более удобно в мире искусства, поскольку, по наблюдению Кирке-

¹«Ося был страшно ироничен, но ироничен не злобно, а так – курил и говорил...» (цит. по: Янгфельдт 1992, с. 36).

гора, «абсолютная негативность» ирониста становится позитивностью в том случае, когда его ирония контролируется либо через нахождение подходящего приема в произведении искусства, либо через нахождение подходящего места в жизни, позволяющее человеку реализовать свои возможности. В мире искусства, Брика можно было охарактеризовать прежде всего как человека концептуального, или, по словам Киркегора, метафизического склада ума. А в обыкновенном мире это был человек, склонный к практической деятельности, с неугасаемым желанием обуздать насмешливое, ироничное отношение к жизни своим погружением в актуальность текущего момента. В результате та среда, тот контекст, в котором Брик жил, приобрели для него первостепенную важность, поскольку позволяли ему исправить несоответствие между тем, что есть, и тем, что должно быть. Поэтому когда Брик встретил Маяковского – поэта, который стремился к тому, чтобы приземлить свое искусство, так сказать, оплебействовать его, сделать ближе простым людям – это событие стало началом новой, творческой жизни молодого литератора.

Брик, кроме того что был публицистом и автором критических статей, как известно, принадлежал к группе формалистов ОПОЯЗа, название которого возникло в процессе работы над первым вышедшим сборником. С учетом связи Брика с этой группой его самоопределение как «литератора» еще более буквальным. Опязовец Роман Якобсон, впоследствии известный лингвист, в послесловии к двум работам Брика по поэтике, которые он опубликовал в США в 1964 году, отметил активное участие своего приятеля в становлении ОПОЯЗа и работе Московского Лингвистического кружка. Особо Якобсон ценил способность Брика к «скрупулезному научному анализу» (Якобсон 1964, с. 562–563 наст. издания). В своих исследованиях поэтического языка Брик излагал материал предельно четко и ясно; стиль его письма был замечателен своей лаконичностью, изобилуя многочисленными фактами, которые со всей очевидностью подводили читателя к определенным выводам. В «Звуковых повторах», например, Брик подобрал сотни примеров из поэзии Пушкина и Лермонтова, чтобы доказать, что в поэзии звуковые повторы, которые не несут явной семантической нагрузки, так же важны, как и образность выражения, поскольку они объединяют поэму в структурном плане. После чтения текста Брика создавалось убеждение, что поэтическое произведение является прежде всего очень хорошо сделанной звуковой вещью, которая собрана из определенного количества тщательно продуманных составных частей.

Этот аргумент в принципе подходил к поэзии зауми и был в согласии с негативным отношением ОПОЯЗа к образности в поэзии, к которой трепетно относилась и идею которой утверждала школа Веселовского и Потебни. Самым известным критическим текстом ОПОЯЗа, развивающим аргумент против образности, является статья Виктора Шкловского «Искусство как прием». Текст Шкловского шел сразу за бриковскими «Повторами», но критика образности у этих двух авторов была очень разной. По мнению Шкловского, художественный прием поражает наше восприятие, наши чувства незамедлительно и бессознательно и теряет свою силу, когда к нему привыкают и он становится затертым. Так же он считал, что предмет становится достоянием искусства, когда он обладает способностью поражать, шокировать. Как только мы привыкаем к прежде незнакомому элементу, то такой предмет перестает быть предметом искусства и становится обыкновенным. Один из центральных и наиболее запоминающихся примеров в аргументации Шкловского был взят из рассказа Толстого, в котором автор говорил о том, что он не замечал предмета, поскольку привык к его местоположению в квартире. То есть, вместо того, чтобы основывать свои выводы на систематизации чисто лингвистического

звукового материала, как делал Брик, Шкловский предложил анализ восприятия искусства. По существу, он предложил анализ нашей психологической реакции на окружающий мир, включающий предметы искусства, в котором не только звуковое, но и визуальное играло большую роль².

Антипсихологичный подход Брика, основанный только на чистых, безэмоциональных фактах, был далек от подхода Шкловского, но походил гораздо больше на стиль Романа Якобсона. Интересны в этом плане лекции Якобсона, прочитанные у Брика на квартире в 1919 году и опубликованные в 1921 году в книжке «Новейшая русская поэзия» (Янгфельдт 1992, с. 44). Опираясь на теорию Фердинанда Соссюра, Якобсон, например, объяснял разницу между итальянскими и русскими футуристами тем, что итальянцы делали акцент на содержании новой действительности, описывая механизацию жизни, технологические новшества, а русские – на форме. Критикуя предводителя итальянского движения Томмазо Маринетти и его «импрессионистский», журналистский стиль, Якобсон низвел эмоцию и аффект в низшую лигу поэтического искусства. Находясь под влиянием заумной поэзии, Якобсон возводил в абсолют поэтической эстетики «самоценное слово» – слово, которое уникально, независимо и не подходит ни под какие стандарты, кроме своих собственных. Брик был единственным членом кружка, который заслужил персональное поощрение от Якобсона за «Звуковые повторы» и развитие соссюровской идеи «звукового образа» (Якобсон 1921, с. 48).

Таким образом, через Якобсона бриковское систематическое пренебрежение к истории и к таким смутным психологическим явлениям, как эмоциональность, могло быть усилено влиянием теории Соссюра, а именно тем аспектом этой теории, который подчеркивает синхроническую функцию языка. Внимание к синхронии языка у Соссюра заменило исторический подход, в основе которого лежало изучение грамматики и поиск мифического слова-оригинала, из которого образовались все остальные. Вместо этого Соссюр предложил рассматривать язык как бинарную систему, основанную на матрице тождественности и различия индивидуальных элементов этой системы. Теория Соссюра устраивала Брика, поскольку в ней смысл языкового явления находился не в прошлом, а производился в самый момент высказывания. Будучи заинтересованным, и в искусстве и в каждодневной жизни, Брик приспособил этот метод не только к пониманию поэзии, но и к пониманию взаимоотношения между человеком и обществом. Если использовать формулировку Фредерика Джеймсона, Брик мыслил релятивными, относительными, а не субстантивными, базовыми параметрами, когда контекст, а не суть явления обуславливают смысл высказывания.

Другими словами, Брик, вслед Соссюром, отождествил содержание с формой и сделал носителя языка создателем смысла. Такой подход позволил ему объяснить языковые эксперименты футуристов и Маяковского и их атаку на канон в искусстве. Вместе с тем синхроническая система языка, выявленная Соссюром, очень хорошо подходила ироничному темпераменту Брика и, так сказать, ратифицировала его, поскольку она придавала контексту такое же первостепенное значение, как и бриковская ирония. Здесь удобно вспомнить критику Джеймсоном слишком сильной зависимости от синхроничес-

²«Я обтирал в комнате, и обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что если я обтирал и забыл это, т.е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательно видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». Запись из дневника Льва Толстого 23 февраля 1897 года. Никольское. Летопись, декабрь 1915 г., с. 351, цит. по: Шкловский 1919, с. 105.

кого подхода к языку и мышлению: продолжительное пребывание в подобной «языковой тюрьме», как назвал ее Джеймсон, чревато забвением динамизма истории. Воспроизводимая с точки зрения другой системы, подобная система становится статичной и замкнутой в себе. Приняв систему Соссюра за канон и используя ее не только для оценки литературы, но и жизненных ситуаций, Брик стал рассматривать взаимодействие между отдельным человеком и обществом как метафизическую, закрытую систему, работающую по заданной программе. В такой системе слова действенны. Она ставит на первый план непосредственный результат сиюминутного устного общения и отодвигает мышление образами и воображение на второй план.

После захвата власти большевиками Брик продолжал быть посредником между авангардом и общественной жизнью страны. В отличие от Маяковского, Владимира Татлина или Николая Пунина, он не стал членом ИЗО Наркомпроса сразу же после октября 1917 года, но поддерживал созыв Учредительного Собрания вплоть до того момента, когда оно было разогнано большевиками 19 января 1918 года. Политическое маневрирование Брика привело к очевидным противоречиям в его высказываниях в это время. В декабре 1917 он писал, что «культурная программа большевиков невозможна» и что как «культурный деятель» он отказывается отстаивать интересы большевиков в городской думе (Брик 1917). Но уже в статье «Автономное искусство», опубликованной 22 января 1918 года в «Вечерней звезде», он радикально изменил свои взгляды и хвалил выступление Луначарского на Третьем Съезде Советов, который был созван сразу же после разгрома Учредительного Собрания. Как человек с практическим складом ума, он понял, что большевики крепко держатся за власть и что сотрудничество с ними поможет ему реализовать свои цели в сфере искусства.

При новом режиме Брик работал не на одном, а сразу на нескольких идеологических фронтах: вступил в партию, стал членом Наркомпроса, возглавил Бюро художественного труда в отделе изобразительных искусств. В этой роли он участвовал в организациях выставок и художественных конкурсов, фестивалей, спонсировал художественные проекты, а также редактировал газету ИЗО «Искусство Коммуны». Осенью 1918 года он принимал участие в создании Пегосхума, который заменил Академию Художеств, упраздненную в апреле того же года. В ноябре 1918 Брик стал членом Коллегии по делам искусства и индустрии ИЗО. После того как правительство переехало в Москву в марте 1919, Брика назначили представителем комиссариата во Вторых Свободных художественных Мастерских, заменивших Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Как официальный представитель Наркомпроса, Брик был организатором и администратором проектов, спонсированных ИЗО, таких как «Памятник Третьему Интернационалу» Татлина и конкурсы на проекты газетных киосков, в которых принимали участие члены Живискульптарха, включая Родченко.

Вообще, как известно, с Родченко у Брика сложились довольно-таки близкие рабочие отношения – более близкие, чем с каким-либо другим художником авангарда. Через Брика Родченко стал официальным оформителем «ЛЕФа» и «Нового Лефа». Они встретились, скорее всего, где-то в марте 1919 года, после того как Брик переехал в Москву. По воспоминаниям Степановой, ее муж и Брик впервые столкнулись по работе в Наркомпросе при обсуждении основания Музея Живописной Культуры³. Родченко, наверное, понравился Брику своим талантом, амбициями и предельно аналитическим характером

³ Брик – как «заведующий отделом ИЗО» по воспоминаниям Степановой; Родченко – как председатель (?) Профессионального Союза Нового Искусства (Степанова 1994, с. 84).

работ: кроме детального изучения фактуры в своих «черных» картинах, выставленных в апреле 1919 года на 10-й Государственной Выставке «Беспредметное творчество и супрематизм», он тщательно занимался другими составными частями изображения на плоской поверхности, такими как линия, планарность, цвет. Подобный аналитический подход к живописи поощрялся Василием Кандинским, с которым Родченко и Степанова были настолько дружны, что даже переехали жить с ним по соседству в его бывший дом⁴. Примерно через год после встречи с Бриком, Родченко и Степанова поссорились с Кандинским, выехали из его дома и основали раскольническую группу объективного анализа в ИНХУКе с целью подрыва авторитета Кандинского. Против «субъективизма» старшего художника, который основывался на изучении эмоциональных реакций на составные элементы картины – такие как линия, цвет, плоскостное или перспективное восприятие – Родченко и его коллеги по Группе Объективного Анализа предложили «объективный» подход к производству искусства, который привел их в конце концов к обсуждению разницы между конструкцией и композицией и преимуществ первой перед второй.

Я хотела бы поподробнее остановиться на этой дискуссии, проходившей в ИНХУКе, поскольку, по-моему, ее до сих пор еще не очень хорошо понимают. Примером того, как ошибочно осмысливают конструктивизм, может служить недавняя статья Дэвина Фора в американском искусствоведческом журнале **October**. В ней автор довольно-таки проницательно заметил, что результаты дискуссии о композиции и конструкции в ИНХУКе в принципе сводились к тому, что композиция определялась как «комбинирование по определенному условному признаку» (Хан-Магомедов 1994, с. 47), «постоянство соотношения форм» (Хан-Магомедов, 1994, с. 43), «графическая схема, рисунок, чертеж» (Хан-Магомедов 1994, с. 63), а конструкция как «целесообразная силовая система»; «силовое взаимодействие» (Хан-Магомедов 1994, с. 43). Фор также отметил программную статью Брика «В производство!», напечатанную в первом номере ЛЕФа, в которой Брик определил композицию как «писание картинок», а конструкцию как «оформление» вещи. Несмотря на тщательность работы Фора, тем не менее он упускает коренную связь конструктивизма с системой языка, утверждая, что «сила» в определениях конструкции обозначает «физическую силу» или даже «материю», и что «графическая схема, рисунок, чертеж» и «письмо» в композиции распространяется на всю языковую систему в целом. Фор пишет, например, что: «в поисках конкретности [человеческого опыта], конструктивисты покинули нервную почву языка и поисков значимости, для того чтобы общаться с системами физических сил. Сама материя, а не ее знак, была отправным пунктом для антологии теоретических работ ИНХУКА «От изображения к конструкции», которая была предложена Бриком в сентябре 1921 года в качестве коллективного заявления о переходе от композиции к конструкции»⁵. Я не спорю с Фором и еще одним американским искусствоведом, Кристиной Кайер, о том, что в некоторых работах конструктивистов действительно присутствуют довольно сильные плотские обертоны. В то же время я хочу

⁴ Степанова, запись в дневнике 24 октября 1920 г. (Степанова 1994, с. 140). По данным, опубликованным Д.В. Сарабьяновым и Н. Б. Автономовой, Родченко и Степанова переехали в здание на Долгом переулке, принадлежавшее Кандинскому до революции, в сентябре 1919 года и жили там до осени 1920 (Сарабьянов и Автономова 1994, с. 149). Книжка Alexander M. Rodtschenko, Warwara F. Stepanova. Die Zukunft ist unsere einziges Ziel — уточняет эти даты как 15 сентября 1919 and 24 октября 1920. Однако в каталоге Kandinsky at the Guggenheim Вивиан Эндикот Барнет написала, что Кандинский и Родченко жили по соседству в одном здании с 1915 года (Barnett 1983, с. 37).

⁵ "Positing the primacy of concrete experience, the Constructivists abandoned the enervated field of language and signification [...] in order to commune with systems of physical force. Matter itself, not sign thereof, was the point of departure for the anthology of INKhUK writings, From Representation to Construction, which was proposed by Brik in September 1921 to be the group's collective opus on the transition from composition to construction" (Fore 2006, p. 99).

подчеркнуть, что конструктивистская вещь была основана на дифференциальной логике синхронического подхода к языку. В ней физическая материальность вещи заменяется коммуникативной потенцией, т. е. той возможностью, которая открывается для значимого и осмысленного общения людей в настоящий момент, а не в прошлом или будущем.

В книге «О грамматологии» французский философ Жак Деррида напоминает нам о кардинальном различии в западной философии устной речи от письма и ставит на первый план «граммё», «то, что вызывает письмо вообще», отделяя ее от исконной субординации вокальному выражению языка, или «phonè». Он определяет систему лого- и фоноцентричной метафизики – включая лингвистику Соссюра в качестве примера подобного мировоззрения – как использование письма в подчиненной позиции по отношению к вокализации. Письмо в такой системе – это «технолог языка, его представитель, истолкователь первоначальной речи, которая противится толкованию», тогда как вокализация – это «наполненная речь, находящаяся в наличии полностью» (Derrida 1974, p. 8). Когда мы думаем о связи Брика с авангардом и особенно – о его неразрывной дружбе с Маяковским, то нас поражает удивительная точность его самохарактеристики как литератора (напомню ее латинскую основу «*littera*» – **буква, элемент фонетического письма**). По хорошо знакомым нам словам Лили Брик, ее муж прямо таки «влюбился» в Маяковского, когда услышал, как поэт декламирует свою поэму «Тринадцатый апостол». Я напоминаю вам, как она это описывает:

Между двумя комнатами для экономии места была вынута дверь. Маяковский стоял, прислонившись спиной к дверной раме. Из внутреннего кармана пиджака он извлек небольшую тетрадку, заглянул в нее и сунул в тот же карман. Он задумался. Потом обвел глазами комнату, как огромную аудиторию, прочел пролог и спросил – не стихами, прозой – негромким, с тех пор незабываемым голосом: – Вы думаете, это бредит малярия? Это было. Было в Одессе. – Мы подняли головы и до конца не спускали глаз с невиданного чуда (Брик 1993, с. 138)

По словам Лили, поэма покорила Брика полностью и навсегда. После того как он ее **услышал**, он начал имитировать говор и походку поэта. Они с Лилей выучили эту поэму наизусть и постоянно ее читали. Осип немедленно дал деньги на ее публикацию и написал о ней свой первый отзыв. Как только поэма коснулась его **слуха**, Брик нашел свое место в жизни – он стал «вторым я» Маяковского, его критиком и редактором, строя свою жизнь вокруг творчества поэта.

Необычайная реакция Брика на выступление Маяковского не была ни тщательно продуманным ходом, ни поспешным, бездумным поступком. Это было не что иное, как чудо (по точной формулировке Лили), которое, в свою очередь, возникло из-за влиятельного присутствия поэта, прежде всего его «незабываемого голоса». После этого – на самом деле пророческого события – Брик не только поменял свое мнение о футуризме вообще и Маяковском в частности (которого они с Лилей раньше считали «скандалистом»), но даже, после начального колебания, в конце концов принял марксистские убеждения и революционную идеологию поэта. К тому времени, когда Брик решил присоединиться к большевикам в начале 1918 года, он уже был хорошо знаком с теорией Соссюра и понимал свое скромное место как литератора, писателя, покровителя и протоколиста изначальной звуковой формы, принадлежавшей звучной поэзии Маяковского.

Когда Брик работал в Наркомпросе, он находился под влиянием страстного убеждения Соссюра о «естественном» приоритете вокализации над ее транскрипцией в письме – прежде всего, фонетическом, но, помимо этого, над графоманией другого рода,

связанного с изобразительным искусством – главным образом с рисунком и живописью. И конечно же, в Наркомпросе он был вовлечен в перестройку системы художественного образования – в основном, учебных учреждений изобразительных искусств. В этом случае, разница между старой, традиционной изобразительной композицией и новой, авангардной конструкцией в ИНХУКе является не чем иным, как разницей между «письмом» (вторичной формой, протоколирующей первичную, звуковую) и этой первичной формой – то есть своеобразным категоричным приказом заповеди. По наблюдению О. Хан-Магомедова, многие участники дискуссии – которые даже не могли думать о такой ереси, как сравнение их новоявленного детища, конструкции, с чем-то старозаветным – стали замечать в ходе обсуждения, что конструкция и живопись являются двумя совсем разными понятиями и не могут сосуществовать (Хан-Магомедов 1994, с. 45).

Рассматривая дискуссию о конструкции и композиции с позиции классической эстетики, мы можем воспользоваться идеей «парергона» (от греческого «*para*» – «за, около» и «*ergon*» – «произведение, работа»), которую Жак Деррида упоминает, когда говорит об убежденной веками философской традиции обсуждать эстетику в семиотических выражениях. По словам Дерриды, «парергон идет против, около, и вдобавок к **эргону**, законченному произведению, факту, работе, но он не остается на стороне, а касается произведения и принимает в нем участие как бы со стороны. [То есть получается, что он не находится] ни снаружи, ни внутри. Как что-то вспомогательное, которое необходимо принять на борт...» (Derrida 1987, p. 54). Парергон не принадлежит произведению, но без него произведение не действительно. По Дерриде, «его превосходящий внешний характер играет, примыкает, легко касается, втирается и упирается в самую границу; он вмешивается в самую суть [работы], но только в силу того, что эта суть отсутствует» (Derrida 1987, p. 56). Парергон является необходимой логической подпоркой, рамой того произведения, которое он оформляет. К концу главы о парергоне Деррида говорит о том, что в работе Канта «Критика способности суждения» автору не удалось, несмотря на все его усилия, отделить область эстетики, определяющуюся чувствами, от области знания, определяющегося логикой, сделать эстетику независимой от логики. Значит, искусство по определению связано с системами значимости, среди которых языковая система является одной из главных. И эта связь предопределяет необходимое этическое измерение в эстетике⁶. Но когда Брик вмешался в изобразительное искусство и повлиял на теорию конструктивизма, в которой подчинение сиюминутной команде было более важно, чем графические, изобразительные элементы работы, он нарушил философское табу классической эстетики против замены эргона (произведения) парергоном⁷. Это случается, когда моральные и этические наставления занимают центральное место в эстетике, таким образом заменяя то, что должно влиять на наши чувства в определенном виде искусства (в изобразительном искусстве – на наши органы зрительного восприятия). Таким образом, реориентация авангарда на конструкцию в искусстве являлась эстетической трансгрессией, прежде всего против мифического неопосредованного изобразительного выражения,

⁶ Craig Owens останавливается на связи между этикой и эстетикой в статье Detachment: from parergon (Owens 1994, p. 31–39).

⁷ Деррида подчеркивает запрет на замену эргона парергоном в классической философии: «Греческий язык здесь предопределяет квази-концептуальную основу идее hors-d'oeuvre которая, несмотря на это, не просто находится вне произведения, но ... также действует рядом, впритык с работой (эргоном). ... Это то, чем главный субъект не должен стать, по мере того, как он отделяется от самого себя». [“The Greek here confers a quasi-conceptual dignity to the notion of this hors-d'oeuvre which however does not stand simply outside the work [...], also acting alongside, right up against the work [ergon]. [...] It is what the principal subject must not become, by being separated from itself [...]”] (Derrida 1987, p. 54).

не имеющего преград между тем, **что** изображается, **как** это изображается, и нашими органами восприятия. Подобная трансгрессия не была чем-то негативным, поскольку она подчеркивала зависимость изобразительности во всех ее упомянутых аспектах от социальных факторов, прежде всего политических (которые в себя включают идеологические и этические). Вместо более традиционных форм изобразительности, связанных с холстом, кистями и осязаемым знаком прикосновения кисти художника к холсту, конструктивисты перешли к ее более абстрагированным формам, таким как фотография и кино. Ведь, как известно, фото- и киноизображения являются прежде всего результатом развития определенных социальных тенденций, направленных, по словам Джонатана Крари, на установку «новых и шаблонных систем потребления и дистрибуции», а не «частью непрерывной истории изобразительного выражения» (Crary 1992, с. 13). Возвращаясь к портрету Брика, я отмечу его гениальность в своей простоте: он открывает нам глаза на слепое пятно, сопровождавшее рождение конструктивизма. Под влиянием Брика художники, которые принимали участие в этом эксперименте, руководствовались не грандиозным видением лучшего будущего, но действовали в синхроническом разрезе, подчиняясь сиюминутным командам этического толка, необходимым для победы правого дела.

Литература

- Брик Л.Ю. Теперь об Осипе Максимовиче... // А.В. Валюженича // Осип Максимович Брик. Материалы к биографии. – Акмола, 1993 – С. 131–146.
- Брик О.М. Моя позиция // Новая жизнь. – 1917. – 5 [18] декабря. – С. 4.
- Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский: путь художника. – М., 1994.
- Степанова В. Человек не может жить без чуда. – М., 1994.
- Хан-Магомедов С.О. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции (январь–апрель 1921 года) // ИНХУК и ранний конструктивизм. – М., 1994.
- Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика. Сб. по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 101–114.
- Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. – Прага, 1921.
- Янгфельдт Б. Будетлянин науки // Якобсон-будетлянин. – Стокгольм, 1992. – С. 11–71.
- Rodtschenko A., Warwara F. Stepanova. Die Zukunft ist unsere einziges Ziel / Peter Noever. – Munich, 1991.
- Barnett, V. E. Kandinsky at the Guggenheim. – New York, 1983.
- Crary, J. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. –Cambridge, 1992.
- Derrida, J. Of Grammatology. – Baltimore and London, 1974.
- Derrida, J. The Truth in Painting. – Chicago and London, 1987.
- Fore, D. The Operative Word in Soviet Factography // October. – 2006. – No. 118. – P. 95–131.
- Jakobson, R. Postscript // O. M. Brik. Two Essays on Poetic Language. (Michigan Slavic Materials). – 1964. – No. 5. – Pp. 77–81.
- Owens, C. Detachment from Parergon // Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture. – Berkeley, Los Angeles, and London, 1994. – P. 31–39.

А. Н. Лаврентьев

(Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова)

ОСИП БРИК И ФОТОГРАФИЯ

Глаз – один из постоянных символов в кинематографе, фотомонтажах и рекламных плакатах, фотографиях эпохи расцвета русского конструктивизма в 1920-е годы. Это не столько «всевидящее око», сколько знак смотрения, разглядывания, внимательного видения. Глаз в плакате Родченко к хронике Дзиги Вертова символизировал активность человеческого зрительного восприятия и документальность съемки. Крупное изображение глаза мог заменить объектив фото- или киноаппарата. «Стеклянный глаз» – так назывался фильм, который как режиссер планировала снимать в конце 1920-х годов Лиля Брик. Лефовцы поговаривали о том, чтобы приобрести профессиональный кино-съемочный аппарат и работать самостоятельной артелью (Брик и Шкловский – сценаристы, Кулешов – режиссер, Родченко – оператор и художник).

Широко известен шарж на Осипа Брика, выполненный Родченко в 1924 году, в первый год занятий фотографией. Стекло очков, за которым скрывался глаз Брика, стало полем для врисовывания логотипа журнала «ЛЕФ». ЛЕФ как новая система видения, инициатором, защитником и пропагандистом которой был в 1920-е годы Брик.

Естественно, что он не мог пройти мимо фотографии, не попробовав снимать сам. В те годы фотоискусство благодаря упрощению самого процесса съемки, благодаря появлению дешевых фотокамер становится массово доступным.

Брик «увлекался фотографией» — пишет Василий Катанян (Катанян 1993, с. 176).

По свидетельству художника и фотографа Николая Лаврентьева, Родченко в послевоенные годы иногда рассказывал с иронией о том, как Брик занимался фотографией. Часть комнаты в Гендриковом переулке, где обычно собирались лефовцы для игры в ма-джонг, была отгорожена занавеской. Здесь стоял стол, здесь Брик проявлял пленку или печатал в разгар общих собраний, не обращая внимания на полосы света из-за занавески, оправдываясь тем, что у него здесь «красный свет».

Несколько негативов уже после смерти Брика Лиля Брик передала Родченко – может быть для того, чтобы он потом когда-нибудь их напечатал. Это два формата негативов: 6х9 пленка и 4х6 пленка и стекло.

На некоторых конвертиках рукой Родченко иногда написано – «Брик», то есть подтверждается, что это съемка Брика. С этих негативов Родченко делал отпечатки, потом ретушировал, снова переснимал, улучшая качество изображения. Он собирался привести в порядок все фотоматериалы, касающиеся Маяковского. Фотографии вошли в картотеку, которую Родченко собрал в 1939–1940 годы по заказу Библиотеки-музея В.В. Маяковского.

На негативах Брика запечатлены две съемки. Первая – в августе 1923 года на острове Нордерней в Северном море. Любительская съемка внешне безмятежного отдыха Маяковского, Бриков, Шкловского, Раисы Кушнер. По очереди все они позируют на пляже в типовых отработанных в массовом фотоателье позах. Лежащий в позе русалки Маяковский (см с. 595 наст. издания, ил. 32). Двое: огромный Маяковский и невысокого роста Шкловский сидят прижавшись спинами друг к другу (с. 594, ил. 31). Лежат на мелководье Маяковский и Лиля. Много света, изображения хорошо проработанные. Почти все изображения резкие. Композиция предельно проста: много

пространстваверху кадра, снято с пупа, кадрировка при помощи «бриллиантового» (стеклянного призматического) видоискателя.

Вторая съемка – в комнате, негативы более слабые, но интересные как факт бытия. В них передано настроение снимающего и моделей. Маяковский бреется, поставив стакан на откидную полочку небольшого шкафа. Маяковский сидит у окна. Получился импрессионистический кадр. Фигура в движении, почти полупрозрачная из-за того, что модель находилась в теневой зоне. На другом снимке Маяковский в расстегнутой рубашке на фоне крыш (с. 597, ил. 38). Из этой второй фотосессии Брика наиболее известен кадр, где Лиля Брик сидит вместе с Маяковским за столом. Она внимательно смотрит в объектив, Маяковский погружен в себя. Обычный дневной свет стал тоже действующим лицом на снимке, создав своеобразное живописное изображение.

Вторая серия фотографий обнаруживает своеобразное композиционное чутье автора, его чувство «решающего момента».

Чем снимал Брик?

Негативы 6х9 – ровно обрезанные со следами уступов от кассеты. Внутренний формат кадрового окна у всех одинаковый, но у некоторых внешние размеры пленки больше и есть засветка по краю длинной стороны как в рулонной пленке. Получается, что часть снята рулонной пленкой, часть на фильм-пак или кассеты. Негативы меньшего формата кажутся неровно обрезанными. Стекло – 4,5х6, пленка 4,5х3,5.

В Москве на Тверской помещался магазин фотографических принадлежностей И.К. Гека. Он существовал и в начале 1920-х годов. По каталогу фирмы можно понять, какого рода фотоаппаратура была в те годы доступна профессионалам и любителям. Форматы негативов Брика следующие: пленка 60х90 мм (кадр 54х85), стекло 44х59 (кадр 41х57), пленка 45х35.

Из доступной аппаратуры тех лет стоит выделить складные камеры «Геаг», существовавшие в нескольких модификациях форматов: 4х6, 6х9, 9х12. Другие варианты: Minimum Palnos (Zeiss-Palmos), V. P. Icarette с форматом снимка 41х63 мм, дешевая Камера Кодак Брауни 6х9.

Скорее всего, негативы 6х9 сняты камерой «Геаг» («Heag») фирмы Эрнеман, заводы которой помещались в Дрездене. Потомки этой камеры в 1960-е и 1970-е годы: фотоаппараты «Практика» и «Практиксикс».

Формат маленьких пленочных негативов, относящихся ко второй фотосессии Брика 1924 года в помещении, идентичен негативам Родченко от съемки Маяковского в Пушкино в том же 1924 году, выполненной, по его словам, камерой «Тенакс» Zeiss Ikon (производство в городе Иена). Формат камеры 4,5х6. Камера всегда готова к съемке, с постоянным фокусным расстоянием. Вполне возможно, что Брика привлекла компактность этой камеры и оперативность.

В статье «Фотокадр против картины» в февральском номере «Советского фото» за 1926 год он пишет о взаимоотношениях живописи и фотографии. Его аргумент – живопись плохой копии натуры, «не может дать такого сходства, как фотоаппарат» (Брик 1926а, с. 40). «Фотоаппарат работает дешевле и быстрее». Это он знает на собственном опыте.

Брик подмечает общую тенденцию в художественной фотографии тех лет: сделать вещи как подражание живописи, «достичь “живописного эффекта”» (там же, с. 41). Мишень для его критики – живопись АХРР, которая не может выдержать конкуренции с фотографией в ее массовости, фиксации быта и событий. В этом для Брика социальная значимость фотографии. Враг фотографии – эстетика, ради которой искажается натура.

Иллюстрируется статья двумя фотографиями Родченко 1926 года – зимним двориком и уходящими в перспективе крышами, напоминающими какой-то французский пейзаж. Обыденность как нечто ценное в своей достоверности. С этой публикации и начинается сотрудничество Родченко с журналом «Советское фото». Брик оказался как бы промоутером Родченко в новом, только что начавшем выходить журнале.

Выход, который предлагает Брик, – борьба фотографии с произвольной эстетической деформацией натуры. «Фотограф должен, исходя из основного принципа своего ремесла, из принципа точной фиксации натуры, создать вещи, фотокадры, которые бы по силе своего воздействия на зрителя не уступали действию картин любого живописца» (там же, с. 42).

Потому-то он и приводит работы Родченко, как в прошлом живописца, который преодолевает эстетизм и от живописи приходит к фотографии. Иными словами, творчество Родченко абсолютно идеально укладывается в умозрительную схему Брика. Поэтому он считает, что для развития фотографии полезно, чтобы Родченко поделился своим опытом.

Но тут возникает важный для фотографического модернизма тезис: для актуального развития фотографии необходимо вести лабораторную работу.

Говоря о Родченко, он пишет: «Его фото-работы мало известны широкой публике, потому что носят преимущественно лабораторный характер. Перед публикой надо выступать уже с окончательным результатом, но фотоаппаратам-профессионалам, фотоаппаратам, заинтересованным в развитии фото-искусства, познакомиться с опытами Родченко необходимо» (там же, с. 42). Брик понимает незавершенный характер фотоэкспериментов Родченко, но именно эта незавершенность и придавала им заразительную силу воздействия.

В другой статье, опубликованной также в 1926 году, и тоже в феврале, в журнале «Советское кино», он советует уже кинооператорам присмотреться к опытам Родченко.

Точка съемки усложнилась, стала разнообразной, но связь ее с человеческим глазом, с его обычным кругом зрения не прерывалась.

А между тем эта связь необязательна; мало того, она излишне ограничивает, обедняет возможности аппарата. Аппарат может действовать самостоятельно. Может видеть так, как человек не привык. Может подсказать свою точку. Предложить взглянуть на вещи по-иному. Такого рода опыт проделал т. Родченко, засняв один из домов с неожиданной точки зрения.

Результаты получились чрезвычайно интересные. Знакомая вещь (дом) кажется никогда невиданной конструкцией, пожарная лестница – чудовищным сооружением, балконы – башней экзотической архитектуры.

Глядя на эти кадры, нетрудно преставить себе, как могло бы в такой обстановке развернуться кино-действие и насколько оно было бы зрелищно эффективней обычных натурных съемок (Брик 1926б, с. 22–23).

Это уже совершенно новый поворот в оценке экспериментальных фотографий. То, что комментировал Брик – было серией снятых в ракурсе фрагментов восьмизатяжного дома, с форсированной перспективой, осознанно геометризованной композицией. Своим комментарием Брик утверждал необходимость исследовать самостоятельные формообразующие потенции оптики и съемочной техники. Как юрист по образованию, он пытался выработать правила, регламент, найти место фото-опытам Родченко в творческой практике 1920-х годов.

Возникает необычная ситуация. Фотограф-любитель Брик, снимающий в духе фольклорной традиции наивной фотографии, преодолевающий ее идвигающийся в сторону

импрессионистической, событийной съемки, – обращает внимание профессионалов на особый пласт фотографии – на некие лабораторные опыты, смысл которых в раскрытии новых подходов к визуальности. Опыты Родченко не закончены, но они существуют как визуальные образы. Видение этих опытов может перестроить и видение этих фотографов и кинооператоров.

Получается, что Брик один из первых в теории фотоискусства обосновал необходимость фото-экспериментов в области, увидел в них распространение модернизма в сфере искусства и на область фотографии. Он был свидетелем радикальных выставок авангарда в 1919–1920 годах, присутствовал при дебатах по поводу конструктивизма в ИНХУКе и переходе к производственному искусству, стал председателем правления ИНХУКа в конце 1921 и до 1924 года¹. Именно в ИНХУКе сформировалось это отношение к авангардному искусству как лабораторному этапу конструктивизма. И это определило подход Брика к процессам развития модернистской фотографии. Одних правильных указаний на то, какой должна быть фотография, недостаточно. Нужен формально-композиционный эксперимент, незавершенные с точки зрения классического представления о «нетленном» искусстве работы.

Как ни странно, несмотря на любительский характер снимков Брика, в них оказались зафиксированы очень интересные моменты, которые стали востребованы годы спустя. В 1931 году из фотографии Брика, сделанной в 1923 году на курорте в Германии, Соломон Телингатер сделал обложку книги Маяковского «Во весь голос» (с. 596 наст. изд., ил. 35 – 36). Сверток с полотенцем под мышкой на обложке приобрел совершенно другой смысл – поэтической рукописи. Скорее всего для Телингатера этот снимок, равно как и другой – Маяковский на Красной площади (Игнатовича), и свой портрет Маяковского в фас – печатал Родченко.

Любительский кадр Брика, переработанный в духе полиграфического модернизма, стал восприниматься совершенно иначе. Фотография Брика выполнила свою роль документа и одновременно средства, расширяющего «обычный круг зрения человеческого глаза» (Брик 1926в, с. 23).

Литература:

Брик 1926а – Осип Брик. Фотокадр против картины // Советское фото. – 1926. – №2. – С. 40.

Брик 1926б – Осип Брик. Чего не видит глаз // Советское кино. – 1926. – №2. – С. 22 – 23.

Брик 1926в – Осип Брик. Чего не видит глаз // Советское кино. – 1926. – №2. – С. 23.

Катанян В.А. Не только воспоминания // Валуженич А.В. Осип Максимович Брик: Материалы к биографии. – Акмола.: Нива, 1993. – С.176.

Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм. – М., 2003.

В.А. Пронин

(Москва, МГУП)

АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО НА ЛЕВОМ ФРОНТЕ ИСКУССТВ

Родченко и Брик – союзники, но не единомышленники. Нельзя не признать, что столь успешная карьера в Москве выпускника Казанской художественной школы состоялась во многом благодаря поддержке заведующего Отделом Изобразительных Искусств О.М. Брика, который к тому же в 1919 году был еще и главным редактором газеты «Искусство». Вопреки расхожему мнению, в те годы борьба происходила не между реалистами и беспредметниками, а среди различных представителей экспериментального искусства: конструктивистами, к которым себя относили А.М. Родченко и его жена и сподвижница В.Ф. Степанова, супрематистами (К.С. Малевич и его ученики), беспредметниками, среди которых особо ценился авторитет В.В. Кандинского, и множеством более мелких группировок, состав которых постоянно рекрутировался путем частых смен идейных платформ. В своих дневниковых записях В.Ф. Степанова частенько упрекает Брика за то, что он, дескать, мало сведущ в искусстве и в руководстве живописцами авторитарен, но оба художника постоянно обращались в конфликтных ситуациях по поводу выставок и закупок за поддержкой к Брику. Наконец, – и это главное – Брик, а вернее Брики, познакомили начинающего художника Родченко с Маяковским.

Сегодня А.М. Родченко – живописец, дизайнер, фотограф, мультипликатор, художник рекламы – известен во всем мире. По универсальности дарования ему нет равных. А начиналось все с окон РОСТа, рекламы, геометрических живописных построений, фотопортретов В.В. Маяковского и соавторства с ним в издании поэмы «Про это» (1923). Обложка книги предвосхищает работы концептуалистов Эрика Булатова, Олега Васильева и других, и становится понятно, что подсказку им дал в свое время А.М. Родченко.

Если бы А.М. Родченко оставил нам в наследство только фотопортреты В.В. Маяковского и близких ему людей, то мы и за это были бы бесконечно ему благодарны, как ценим тех, кто когда-то запечатлел кистью А.С. Пушкина или М.Ю. Лермонтова. Так уж устроено читательское восприятие, что строфы поэта становятся доступнее, когда представляешь его облик. А.М. Родченко в 1924 году в своей мастерской на Мясницкой сделал в один прием шесть фотографий поэта, ныне широко известных. Но потом было еще много снимков – отдельных и коллективных, отразивших многие события и факты в биографии поэта, вплоть до его смерти. Последний портрет Маяковского – графический силуэт – создан Родченко в 1940 году, когда все непрестанно рисовали Маяковского, используя все те же родченковские фотографии. Однако у самого Родченко, знавшего автора «Хорошо!» столь близко, портрет получился мало выразительным, похожим не на фотографии, им когда-то сделанные, а на бесчисленные их перепевы.

Почему так? Вероятно, потому, что личность Маяковского к тому времени была превращена в некий опознавательный знак революционной поэзии, атрибут соцреализма. А.М. Родченко же продолжал помнить живого поэта, а не иконописного, получившего статус «лучшего и талантливейшего». Характерно, что и воспоминания о Маяковском, написанные Родченко очень по-деловому, без дистанции, в то время не печатались, сохраняясь в музее поэта.

¹ В эти годы председателем правления ИНХУКа последовательно были Осип Брик, Борис Арватов, Осип Брик. (см. Хан-Магомедов 2003, с. 177).

В представлении широкого читателя А.М. Родченко ассоциируется с Маяковским, его помнят по их совместной работе в рекламе. Все знают строки поэта о Моссельпроме и рисунк Родченко к ним.

А.М. Родченко был двумя годами старше В.В. Маяковского, но, судя по воспоминаниям, главенствовал в этом содружестве поэт. Это неудивительно хотя бы потому, что футурист в желтой кофте снискал себе громкую популярность, а его будущий иллюстратор еще оставался вольнослушателем Казанской художественной школы, где он впервые увидел и услышал поэта на творческом вечере.

В автобиографических заметках Родченко признается: «Каждый творческий путь есть сумма впечатлений детства, юности, среды и юношеских иллюзий» (Родченко 1982, с. 59).

Детство будущего художника – кулисы, а иногда и сцена Казанского театра, где отец служил бутафором. Квартировали прямо при театре. Когда нужно было сыграть ребенка, нередко звали Сашу Родченко. Актером он стать не собирался, рисовал сызмальства. В Казанской художественной школе учился у Н. Фешина и Ф. Малявина, а также позабытых местных преподавателей, которых ученик всегда бранил за мещанскую косность вкусов. Однако в предреволюционные годы провинция была просвещенной. Стоит взглянуть на ранние работы Родченко и станет ясно, что ему уже в Казани были знакомы русские художники «Мира искусства» и немецкие экспрессионисты, из которых он особо выделял Георга Гросса.

В статье, которую Родченко назвал «Перестройка художника», он, переходя в наступление против тех, кто его регулярно ругал, настаивает на том, что его слияние с революцией произошло сразу и становилось год от года все более прочным (Родченко 1936).

Вскоре после знакомства с Маяковским он становится одним из самых активных левовцев. В коллективной программе «ЛЕФа» (1927, № 8–9) провозглашалось:

Десять лет мы делаем Октябрь.

Десять лет Октябрь делает нас.

Железное время – делать железным людям.

Одним из таких железных левовцев суждено было стать А.М. Родченко. Он рисует обложки журнала, публикует дискуссионные статьи, печатает свои фотографии, запечатлевшие время перемен.

Именно «ЛЕФ» принес ему широкую известность, правда, с несколько скандальным привкусом. В «Правде», в 1927 году критик В. Полонский обрушился на никому будто бы не известного Родченко, позволяющего себе печатать в «ЛЕФе» субъективные заметки о парижских впечатлениях. «ЛЕФ или блеф?» – задавался риторическим вопросом критик.

В полемику вступил Маяковский. В печати и на вечере в Политехническом музее он объяснил, кто такой Родченко и сколь многое он успел сделать для революционной культуры.

В первые послереволюционные годы Родченко, его друзья и соперники (К. Малевич, В. Татлин, Л. Попова, В. Древин, Н. Удальцова и В. Степанова) были увлечены беспредметной живописью. С постоянством геометра Родченко вычерчивает мощными пучками расходящиеся линии, komponует пересекающиеся плоскости, вызывая на листе иллюзию глубины и бесконечности пространства. В этих рационалистических композициях ничего личного, они словно созданы неким коллективным гением, их творец – не я, а – мы.

В знаменитой антиутопии Е. Замятина «Мы» строитель интеграла упоен подобной расчерченной гармонией, которая реализовалась не на бумаге, а в тщательно сконструированной реальности. Поведая о состоявшемся любовном свидании (по талону!), герой грядущего замечает в дневнике: «Потом показал ей свои “записи” и говорил – кажется, очень хорошо – о красоте квадрата, куба, прямой» (Замятин 1989, с. 319).

В романе «Мы», как известно, начисто исключена природа как таковая в самом человеке и вокруг него. Естественный природный ландшафт за Зеленой стеной, куда нет хода никому. С точки зрения абстрактного рационализма, опасность природы в том, что она неуправляема и непредсказуема. Родченко и его единомышленники в первые годы после революции, очевидно, непоколебимо верили в лучезарное разумно устроенное завтра. Абстрактность мышления рождала абстрактность образов. Отказываясь воплощать все, что извечно произрастало на земле, искусно сконструированными композициями они стремились создать некую вторую, более правильную реальность, которая в известной мере была аналогом умозрительных политических гипотез, моделей, схем.

В автобиографических заметках Родченко с неподдельной искренностью декларировал:

Мы бунтовали против принятых канонов, вкусов и условностей.

Мы работали и возмущали этот буржуазный мир, и из-за этого нас не покупали и не принимали.

Мы чувствовали свою силу и ненависть к существовавшему тогда искусству.

...И полную правоту нового искусства.

Мы были за новый мир, мир индустрии, техники и науки

(Родченко 1982, с. 62).

Техницизм как средство достижения всеобщей справедливости в те поры присущ был многим бунтарям. Но давно замечено, что мятежники и ниспровергатели с течением лет превращаются в классиков. Не избежал этой участи и А. Родченко, правда посмертно. Да, тогда не покупали. Но сейчас в ненавистном буржуазном обществе спрос на его творения огромен. На московском аукционе СОТБИС в 1988 году несколько его работ было продано за баснословные суммы, а затем последовали грандиозные выставки в Нью-Йоркском музее современного искусства и других зарубежных музеях и в Московском Манеже (2006).

В 20-е годы еще казалось, что авангардистам будет обеспечено долгое и прочное расположение властей. Но по мере того, как идеи свободы и справедливости, равно как и тотального построения коммунистического общества, становились фикцией, конструкторы правильных абстракций и создатели утопических проектов вызвали все большее раздражение. Потребен стал апофеоз официоза, а для этого куда более подходяще соединение натурализма с классицизмом, из коих и произрос в итоге соцреализм.

А. Родченко в силу удивительной практической направленности своего дарования недолго оставался беспредметником в живописи. Он нашел своим композициям самое широкое применение там, где чистая условность не только оправдана, но и необходима. Начиная с 20-х годов он обращается к оформлению книг, плакатов, журналов. Скучность полиграфических возможностей требовала тогда от художников предельной изобретательности, лаконизма и максимальной выразительности.

Родченко вместе со Степановой совершили, по сути, казалось бы, немыслимое: абстракциям они придали функциональность.

Идти в жизнь заставлял и «ЛЕФ», и лефовцы, полагавшие, что искусство не само-достаточно и что оно становится могучей силой, лишь обретя утилитарность. Стих хорош лишь тогда, когда его удобно цитировать, используя как лозунг. В теоретической платформе «ЛЕФа», сформулированной В. Перцовым, провозглашалось:

Метод ЛЕФа стоит между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой. Это пограничное положение ЛЕФа между «искусством» и «жизнью» предопределяет самую сущность движения.

ЛЕФ – это не течение в искусстве, не художественное направление. Он выскакивает за границу искусства в непосредственную жизненную деятельность. И в то же время из области искусства он ввергает в жизненное строительство целый ряд исключительно важных умений.

Как советский пограничный отряд, ЛЕФ отстаивает незыблемую целесообразность само-деятельной практики против эстетических бандитов и контрабандистов

(Новый ЛЕФ. — 1927 — №1. — С. 15).

Как видим, тогда не церемонились, навешивая политические ярлыки: отсюда один шаг, чтобы превратить противника в живую мишень.

Собственно говоря, работы А.М. Родченко были едва ли не единственным убедитель-ным аргументом правоты лефовцев в их распрях с рапповцами и попутчиками.

Оказавшись от станковой живописи, он занялся оформлением книжной продукции. Это верно выбранное направление не только обеспечивало художника работой, но и обес-смертило его имя. Им (а вернее, ими, потому что В.Ф. Степанова часто была его соавтором) оформлено более четырехсот книг.

Разные авторы, различные издательства. Работали всегда на заказ, и в том не было ничего худого — мастера и мастеровые всегда так поступали. Предпочтения, пожалуй, отда-вались книгам революционного содержания. Помимо произведений В. Маяковского, офор-млялись сочинения В. Ленина, а потом И. Сталина, А. Барбюса и Альберта Риса Вильямса, М. Шагинян, О. Мандельштама, С. Третьякова, Н. Асеева... всех не перечислить.

Художественное решение издания, как правило, было комплексным, включающим шрифты и шмуцы, обложку и иллюстрации.

В книге «Материализация фантастики», оформленной в 1922 году А. Родченко как условный крупный план лица в перекрещивающихся лучах кинопроектора, И. Эрэнбург констатировал: «Убожество нашей техники, как и суровая патетичность нашей жизни, осо-бенно настаивают на трудной простоте» (с.18).

Трудная простота становится главным творческим принципом Родченко. Иногда только подбор шрифтов, расположение заглавных слов по горизонтали, а то и по вертикали или по диагонали, что было внове, в иных случаях дополнение лаконичным условиям рисунком или фотоизображением — вносили емкую информацию, задавали эмоциональный настрой.

Обложка книги Альберта Риса Вильямса — в два контрастных цвета: черный и красный. В заглавии «Народные массы в русской революции» успешное слово «массы» словно парит над фотографией многих и многих людей, вышедших митинговать на площади. Чтобы понять новому несведущему читателю, о чем книга, ее не надо было листать, ее смысл и пафос были заявлены обложкой.

Представим себе зеркало, разбитое на множество осколков. Оно еще держится целиком, но трещины как границы разных реальностей, а многоугольники сложных конфигураций наклонились, едва соприкасаясь друг с другом. Объекты изображе-ния таким образом разложились на отдельные плоскости, иногда наложившиеся друг

на друга. В этом изломанном зеркале очень эффектно соединились фигуры героев в динамике погонь и потасовок. Лица искажены яростью и страстью. Так были реше-ны обложки отдельных выпусков авантюрного романа М. Шагинян «Месс Менд», где действие было лихо закручено, а события нарастали с головокружительной быстро-той. Роман импонировал своей динамикой, которая соответствовала скоростному бегу времени. Завершение одного выпуска интриговало читателя обещанием еще более сенсационных приключений, обложка останавливала внимание, заставляла ее пристально разглядывать. Это были своего рода фотографические и рисовальные комиксы. Одна из сенсаций — газетная. М. Шагинян в выпуске с названием «Черная рука» сообщала, что нью-йоркская иллюстрированная газета поместила целый ряд фотофальшивок: Ленин и Крупская, Бухарин и Троцкий разгуливали по Нью-Йорку, беседовали с журналистами и публикой. Фотографии известных политических де-ятелей были наклеены на изображение знакомых читателям улиц и кварталов. Полу-чился монтаж.

Не подтолкнул ли Родченко рассказ о мошенничестве желтой американской прес-сы к серьезному использованию монтажа в оформлении книг и плакатов? Монтаж Род-ченко применял и раньше, но в «Месс Менд» он использовал прием очень лихо, куда там нью-йоркским фальшивогоазетчиком.

Монтаж — едва ли не главное изобретение А. Родченко, без него невозможно представить все наше изобразительное искусство.

Монтаж — аналог метафоре в визуальных искусствах. Произвольное соединение разномасштабных фигур и лиц, помещенных среди гиперболизированных или, напро-тив, уменьшенных предметов в весьма условной, порой несочетающейся с персонажем обстановке, создавая мозаику внешних знаков, передавало внутреннее самочувствие героя, показывало его соединенность с макромиром.

Шедевром на все времена стало монтажное решение отдельного издания поэмы В. Маяковского «Про это» (1923).

Между тем, замысел его возник из текста самой поэмы, вдумчиво прочитанной художником:

Москва —
за Москвою поля примолкли.
Моря —
за морями горы стройны.
Вселенная
вся
как будто в бинокле
в огромном бинокле (с другой стороны).

Бинокль приближает, все дальше становится здешним, человек словно растворя-ется среди вселенского множества всего, что попадает в окуляры бинокля. Но перевер-ни бинокль — и все, что рядом, перенесется в неведомую даль.

На обложке портрет героини поэмы, снятой А. Штенбергом. Траурный контраст черного и белого изначально кричит о трагедии, книга такова, что ее нельзя взять в руки без трепета.

Иллюстрации во весь лист тоже посвящены Лиле Юрьевне Брик, которую можно ви-деть в различных ситуациях: она кормит зверей или лежит больная. Словом, все, что в тек-

сте поэмы стало зримым, зафиксировано фотографиями, скомпонованными прихотливо и хаотично. Глаз выхватывает, может быть, и не самое существенное, а то, что поражает сиюминутно. Фотомонтажи не оставляли сомнения, кто конкретная героиня, благодаря такому решению книга обретала необычайную фактическую достоверность. Почему так? По-видимому, поэту хотелось, чтоб в его исповеди не оставалось никаких тайн. Пусть любопытство читателя будет удовлетворено полностью. Благодаря фотографиям образ, созданный словами, удваивался.

Стоит прислушаться и к соображениям на этот счет Ю. Карабчиевского, высказанным им в его эссе о Маяковском:

Я думаю, что в числе прочих мотивов здесь была необходимость фиксации. Он стремился закрепить отношения с этой женщиной чем-то более вещественным и материальным, нежели собственные стихи. Есть такое чувство, что, несмотря на все декларации, где-то далеко в глубине души он воспринимал стихи и вообще слова как нечто непрочное и эфемерное. Фотография же – материальна и несомненна, она настоящий документ и памятник...

И вот он выставляет свою любовь напоказ, давая читателю – не только множество строк, где громко названо «имя Лилино», но и прямыми ее фотографиями, – давая читателю желанное право: публично и вслух обсуждать эту женщину, а заодно и его самого со всей его явной и скрытой жизнью [Карабчиевский 1990, с. 118].

Маяковский заметно тяготел к реальному факту и подлинному документу. Конкретика и точность нуждались в иллюстративном подтверждении, которое находил А. Родченко, оформляя издания таких стихотворений, как «Разговор с фининспектором о поэзии» или «Сергею Есенину». Думается, что безусловная симпатия поэта к А. Родченко имела те подспудные причины, что он и воспринимал его как талантливого документалиста эпохи.

Художник, фотограф, мультипликатор, сценограф, дизайнер... Нет такой области изобразительного искусства, в которой он не сделал бы открытий, которые давали бы новые направления мастерам, работающим в разных жанрах. Так, вместе с В. Степановой они придумали первые мультипликационные иллюстрации к детской книжке С. Третьякова «Самозвери» – прообраз будущих рисованных и кукольных фильмов.

По инициативе Маяковского В. Мейерхольд пригласил Родченко оформлять в «Клопе» сцены из будущего. Как театральный художник он оформлял спектакли в Театре революции, а также работал в кино, создавая декорации.

Девизом А. Родченко были слова: «Довольно изображать, пора строить». Во ВХУТЕИНе он еще в 1924 году создал металлообрабатывающий факультет, ученики которого проектировали из металла мебель, утварь и другие предметы повседневного быта. Сам Родченко разрабатывал проекты здания Совдепа, уличные киоски, различные культурно-просветительские учреждения. Он мечтал о синтезе живописи и архитектуры. Реализовать свои идеи наиболее полно ему удалось в проекте Рабочего клуба на Всемирной выставке.

В 1925 году А. Родченко был командирован в Париж для работы на Международной выставке художественной промышленности и декоративных искусств. Выставка размещалась в Гранд-Пале, а кроме того, в распоряжение участников были предоставлены национальные павильоны.

А. Родченко работал в Париже упорно, с упоением. Трудности только подстегивали его. О своих впечатлениях он рассказал в письмах к В. Степановой, которые позже были напечатаны в «ЛЕФе». Основной их мотив – восхищение городом и народом, вместе с тем он не забывает, что на буржуев полагается «смотреть свысока».

А. Родченко в национальном павильоне проектировал избу-читальню и клуб. Журнал «Рабочий клуб» (1925, № 8, 9) с гордостью сообщал об этом событии. Корреспондент журнала делился с читателями: «Представители СССР остались верны себе: к общему ужасу, они менее всего обратили внимание на предметы мещанского комфорта, помогающие коротать излишне длинные досуги, а демонстрировали достижения большого общественного охвата. К общему ужасу, они демонстрировали... избу-читальню и примерный рабочий клуб – оба с соответствующим оборудованием».

Родченко спроектировал мебель для этого образцово-показательного клуба: стеллажи для библиотеки, трибуну для докладчика, витрины для стенгазеты, лозунгов и диаграмм, шахматные столики. Сами экспонаты были подарены французским рабочим, когда выставка закрылась. Вряд ли они сохранились. Но было напечатано немало фотографий, на которых «кузница пролетарской культуры» выглядит очень привлекательно, мебель легкая, функциональная и очень современная даже по нынешним меркам.

После Парижа Родченко, вооруженный скромным фотоаппаратом, там приобретенным, пошел в наступление на живопись вообще и на художников-реалистов в частности. Определяя пути современной фотографии, он на страницах «ЛЕФа» (1928, № 9) утверждал:

Мы не видим то, что смотрим. Суммирую: чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

Родченко в трактовке фотоискусства не пользуется терминами «остранение» или «отчуждение», но по сути у него тот же подход, что и у В. Шкловского и других опоязовцев. Дабы заставить зрителей по-новому взглянуть на то, к чему пригляделись и чего не замечают, он избирает неожиданные ракурсы и положения, чаще всего снизу вверх. На его фотографиях здания и сооружения всегда очень масштабны, а человек рядом мелковат. Он очень любил снимать людей в деле. Его герои валят лес, скачут на лошадях, управляют танком, маршируют в общем строю. Родченковский герой на фотографиях красив, силен, уверен в себе и в будущем своей страны. Он идеален, как мог быть идеален вузовец-отличник, знающий наизуток «Краткий курс», член ОСОВИАХИМа, ворошиловский стрелок, спортсмен, донор, красноармеец, танкист, конник... Обтянутые футболкой или гимнастеркой, они, словно ожившие скульптуры, символизируют достижения страны победившего социализма. Такого было время, таковы были песнопевцы.

Однако успех рождал зависть, завистники писали доносы. Начались попытки отлучить Родченко от ЛЕФа, что было неизбежно и закономерно: фронт подразумевает борьбу не на жизнь, а на смерть, и победители становились жертвами борьбы, которая из сферы эстетической перемещалась в политику. Все это нашло отражение в дневниках В.Ф. Степановой за 1928 год. По ее свидетельству, О.М. Брик предсказывал, что вскоре начнутся нападки на Родченко и произойдет это тогда, когда ловкие фотожурналисты начнут подражать мастеру, а его присутствие будет им мешать, ибо оригиналы – укор копиям. Но и сам О.М. Брик терял свой авторитет. Вот что рассказывал Николай Лаврентьев, муж дочери художника Варвары, которую в доме все называли Муля:

Когда мы учились в 1943 году в Полиграфическом институте, Муля упростила В.Ф. (Степанову) устроить дома встречу с Осипом Бриком, чтобы он рассказал нам о социалистическом реализме. И позвала 3-х студентов, литературных редакторов и меня. Заводилой был Витя Рочко с литературного отделения.

Наверное, тогда в первый раз за много времени в дом пришли молодые, которым хотелось что-то узнать, которым было интересно. И они оба – и А.Р. (Родченко), и В.Ф. – были благожелательны, рассказывали о себе. А.Р. показывал фотоальбом «Первая Конная». Показал в ней «Скачки» – маленькое фото в монтаже разворота – и сказал, что только после альбома он увидел это фото и напечатал его крупнее.

То, что говорил Брик, как-то быстро забылось. Это был словесный фейерверк, он сравнивал искусство со спортом, где спортсмены бегут, и кто-то прибегает первым. А при чем тут соцреализм, по-моему, мы так и не поняли (Родченко В. 1998, с. 18).

Разумеется, по этому эпизоду нельзя судить о человеке и его позиции, но очевидно, что старомодное красноречие знаменитого лефовца новое поколение художников уже не воспринимало.

Не так уж трудно заметить, что исподволь и в работах мастера нарастала парадность и помпезность. Вот тяжеленный роскошный альбом, посвященный Первой конной армии, составленный им вместе с В. Степановой в 1936 году. Дело не в славословиях Сталину и его подручным – так было принято, – но грустное впечатление производит лживая плакатность, псевдодокументальность и абсолютная ненужность детища двух больших художников.

Создание альбомов становится главным занятием в их творчестве последних лет. Они прославляли ударный труд лесорубов и хлопкоробов, заставляли гордиться необыкновенными урожаями колхозов и совхозов, не проходили мимо достижений в общественном питании, напоминали об успехах советского кино. Последний такой необъятный альбом был посвящен трехсотлетию воссоединения Украины с Россией.

Родченко побывал на строительстве Беломорканала в 1933 году. Все в той же статье «Перестройка художника» он рассказывал, в каком тяжелом настроении уезжал он в первый раз на строительство канала. Его уже начали тогда травить, наклеив на выдающегося мастера ярлык формалиста. Встреча со строителями Беломорканала излечила его, дала новый творческий заряд. Вот что увидел он там:

Гигантская воля собрала сюда на канал отбросы прошлого. И эта воля сумела поднять у людей такой энтузиазм, какого я не видел в Москве. Люди горели, жертвовали собой, героически преодолевая все трудности... Человек пришел и победил и перестроился. Он приехал понурый, наказанный и озлобленный, а уехал с гордо поднятой головой, с орденом на груди, с путевкой в жизнь (Родченко 1936).

В 1934–1935 годах он побывал несколько раз на строительстве канала Москва–Волга, где сделал серию снимков. «Снимок «Заседание на канале с участием товарищей Кагановича и Ягоды» считаю для себя исключительно значительным», – признавался перестроившийся художник.

Что это – результат массового политического гипноза? Или человек с объективом был слеп? Скорее всего, это была, наверное, не вполне им самим осознаваемая защитная реакция. После смерти Маяковского над ним сгущались не тучи, а грозовые облака. Он был слишком талантлив, он раздражал торжествующую посредственность. Его клей-

мили, а это обыкновенно бывало предвестием физической расправы. Но, к счастью, все обошлось.

По-видимому, кто-то очень влиятельный вступился за сподвижника поэта, который к тому времени был уже канонизирован. Во всяком случае, в журнале «Советское фото» (1936, № 5–6) было помещено любопытное покаянное письмо некоего А. Скурихина: «В своем выступлении на дискуссии, характеризуя творчество А.М. Родченко, я совершил грубую политическую ошибку, проводя недопустимую параллель и говоря о нем не как о творческом противнике, а как о враге. Осуждая эту часть своего выступления, я приношу искреннее извинение т. Родченко и прошу редакцию «Советского фото» напечатать это письмо в одном из номеров журнала».

Видно, была дана команда «отбой», травля враз прекратилась...

Ушло наносное и компромиссное, остались шедевры живописные и фотографические, книги, журналы, им оформленные. Но А.М. Родченко оставил нечто большее, чем собственные работы. Он заложил основы современного художественно-технического оформления не только печати, но и кино, театра, телевидения. Его открытия работают сегодня во всем мире.

Литература

- Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915 – 1932. – М., 1993.
 Замятин Е. Избранное. – М., 1989.
 Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – М., 1990.
 Лаврентьев А. Фотография – искусство. – М., 2006.
 Родченко А. Перестройка художника // Советское фото. – 1936 – № 5 – 6.
 Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – М., 1982.
 Родченко В. Воспоминания. Дневники. Письма. – М., 1998.
 Родченко А. Перестройка художника // Советское фото. – 1936. – № 5 – 6.

В. В. Кириллов

(Москва, Музей МАРХИ)

**ОСИП БРИК И СВОБОДНЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ**

После Великой Октябрьской социалистической революции главным органом, занимавшимся вопросами культурной политики, стал Наркомпрос во главе с А. Луначарским. Проблемы художественного образования в молодой стране стали решать в Отделе изобразительных искусств, преобразованном из бывшей Коллегии по делам изобразительных искусств. Важную роль в нем играли художники и, в частности, руководивший отделом Д. Штеренберг. В состав коллегии входили также В. Кандинский, В. Татлин, И. Машков, А. Лентулов и некоторые другие известные живописцы.

5 сентября 1918 года постановлением Наркомпроса, подписанным правительственным комиссаром по делам искусств Д. Штеренбергом, Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы соответственно в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские (ГСХМ). В Свободные художественные мастерские были преобразованы также все художественные школы в стране.

Были разработаны и опубликованы: положение о ГСХМ, инструкция о приеме учащихся в Свободные мастерские, инструкция о выборах руководителей мастерских и т. д. Согласно этим документам в Свободные государственные художественные мастерские имели право поступать все желающие, достигшие 16 лет, причем от поступающих не требовалось предъявлять никаких документов об образовании, а заявления принимались круглый год.

Сложным оказался процесс выдвижения кандидатур руководителей мастерских. Были согласованы кандидатуры от «правых» – известные художники А. Архипов, С. Мамлютин, П. Кузнецов; от «центра» – А. Куприн, В. Рождественский, И. Машков, П. Кончаловский; от «левых» – В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин. После бурных дебатов был утвержден состав курии Главных мастеров.

Официальное открытие ГСХМ состоялось в декабре 1918 года, хотя фактически занятия начались уже в октябре. На открытии Вторых ГСХМ 13 декабря с речью выступил А. Луначарский. Как отметила газета «Искусство», «...Луначарский, охарактеризовав положение и психологию художника в классовом обществе, определил примерно пути, по которым должна пойти в дальнейшем жизнь искусства, освобожденного ныне от всякой чуждой его духу зависимости и поставленного в зависимость только от государства. А.В. Луначарский указал на необходимость серьезной и самоотверженной работы учащихся в мастерских, при взаимном уважении всех направлений художественного вкуса, с должным вниманием к той области искусства, которое именуется искусством утилитарным или прикладным, и призвана украшать жизнь, пропитывать собою быт» (Справочник отдела ИЗО 1920, с.126 – 127).

Разумеется, в Мастерских вскоре образовался союз творческих личностей, каждый из членов которого рассматривал свое появление в нем как факт признания его художественной индивидуальности. Все художники стали вести свои классы в Мастерских, основываясь исключительно на личном творческом опыте. В ГСХМ не было никакой общей программы обучения художественным дисциплинам. Дореволюционные програм-

мы были отвергнуты под напором стихийного протеста студентов. Новых же программ не существовало. Во-первых, многие преподаватели принципиально были против выработки каких-либо общих программ, а, во-вторых, привлечение в ГСХМ представителей различных полемизировавших между собой направлений вообще ставило под сомнение саму возможность договориться о единой программе обучения. Так или иначе, период 1918–1920-х годов – это время деятельности практически беспрограммных Свободных художественных мастерских, когда продолжался процесс разрушения старой художественной школы, на развалинах которой появились ростки необычной по творческой структуре высшей школы, напоминавшей некий конгломерат индивидуальных художественных студий, странным образом уживавшийся с активной студенческой самодеятельностью.

Руководство всей этой сложной, противоречивой и недостаточно оформившейся структурой как раз выпало на долю О. Брика, который был избран на должность уполномоченного Наркомпроса Вторых ГСХМ. О. Брик хорошо понимал ту задачу, которая стояла перед ним. В своей статье «Наш долг», написанной в 1919 году, он подчеркивал:

Советская Россия переживает момент величайшего напряжения. Мировая буржуазия делает последние попытки раздавить первые ростки грядущего коммунистического строя... Культурное движение не терпит перерыва... Мы должны сократить, сжаться, довести до минимума наши потребности, но культурный экзистенц-минимум должен быть налицо, если мы не хотим нанести непоправимый ущерб нашему, с таким трудом начатому культурному строительству. Для Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса, учреждения, стоящего на страже художественной культуры, таким минимумом является наличие двух фактов: школы и художественного творчества... Школа – это лучший хранитель, двигатель и рассадник художественной культуры. В школе, где сталкиваются в живом взаимодействии рвущаяся вперед молодежь и зрелая, уже на чем-то остановившаяся художественная педагогика... Все проблемы художественной культуры, все за и против той или иной художественной мысли становятся здесь темой ожесточеннейших споров, предметом мучительных раздумий и стимулом непрерывных исканий все нового и нового совершенства... Все сказанное относится к свободной школе, к созданному Отделом типу свободных мастерских, в основе которых лежит принцип свободы преподавания, свободы выбора руководителя, свободы одновременного сосуществования в стенах одного учебного заведения самых различных художественных групп и направлений... Свободные мастерские – громадное культурное завоевание. В них сосредоточены все наши надежды на пышный расцвет художественной культуры (Брик 1919, с.3–4).

О. Брик призвал художников немедленно приступить к творческой работе. В своей статье «Дренаж искусству», опубликованной на страницах газеты «Искусство коммуны» 7 декабря 1919 года, он, с присущей ему «левой интонацией» и прямоот, заявлял:

Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых невиданных вещей... Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства... Буржуазия думала, что... единственная задача искусства исказить жизнь. Пролетариат думает иначе. Не исказить, а творить. И не идейный чад, а материальную вещь... Не идея, а реальная вещь – цель всякого истинного творчества... Реальность, а не призрак. Вот лозунг грядущего искусства коммуны (Брик 1919а, с.1).

Большое внимание в первые послереволюционные годы уделялось осмыслению роли и места художника в художественной промышленности, для которой всегда и готовило профессиональные кадры Строгановское училище. Создание Свободных мастерских преследовало, наряду со многими другими, две важные цели – открыть доступ в художественные ВУЗы пролетарской молодежи и сохранить «старые кадры» деятелей искусства. В Первых и Вторых ГСХМ преподавала элита мастеров живописи, скульптуры и архитектуры.

В одном из отчетов, хранящихся ныне в РГАЛИ, указывается на цели и задачи новой художественно-технической школы в противопоставлении традициям Строгановского училища. В нем, в частности, сказано:

Методы обучения в Строгановке заключались в том, чтобы элементарно грамотных молодых людей обучать искусству срисовывать, изучать и компоновать исторические стили соответственно возможного их приложения (чисто механического) применительно к материалу, украшающему данную вещь обихода, эмали, глазури, вышивки, аппликации, резьбы и т. д. Вещь как таковая, как форма утилитарная и органически связанная с материалом и назначением, с точки зрения данной школы не была и не могла быть художественной до момента ее декоративного украшения, т. е. до момента механически приложенного какого-либо рисунка, большей частью в русском стиле. Сами вещи обихода изготовлялись не на фабриках и заводах, а главным образом кустарями. Конструктивная форма предмета была вне поля художественного зрения. Украсить ее, декорировать ее (по большей части, в ущерб целесообразному употреблению ее...) – вот чему обучались воспитанники Строгановки... Вещи обихода, выпускаемые Строгановкой, переставали служить той цели, которой они изначально предназначались. Они становились украшением, декоративной стороной нашего быта... Соответственно всему духу школы было и оборудование Мастерских Строгановки – элементарно кустарническое, вне всякой зависимости, даже отсталого от современного состояния русского индустриального производства... Революция, силами самих учащихся, смела все устои и традиции Строгановки... (РГАЛИ. Ф.681. опись 2, д.1, л. 75–76).

Новое время заставило как руководителей художественного образования, так и учащихся осознать, что художник – это не украшатель и не усладитель жизни, а серьезный формовщик общественного сознания и ответственный организатор всего нашего быта во всем его размере, во всех его формах.

Но, несмотря на множество патетических лозунгов, вся работа сосредоточилась на общих совещаниях и бесплодных рассуждениях. Недаром в одном из протоколов присутствует фраза В. Кандинского: «Поменьше заседаний, дайте работать!»

Сохранились отдельные записи о приездах О. Брика в Мастерские, его указания и распоряжения, сведения о ревизиях и расходовании выделяемых финансовых средств. Но из них крайне трудно установить, как именно строились в ту пору его взаимоотношения с Главными мастерами, руководством ГСХМ. Взгляды О. Брика на учебный процесс в Мастерских со всей отчетливостью проявились чуть позднее.

Летом 1920 года Осип Максимович Брик оставил свой пост уполномоченного от Наркомпроса, а уже осенью 1921 года возглавил Президиум ИНХУКа, после ухода из него основателя этого учебного заведения – Василия Кандинского. Характеризуя ВХУТЕМАС, возникший на базе Свободных художественных мастерских, он вместе с другими членами президиума института подписал документ о положении, которое сложилось там в 1923 году. В нем, в частности, отмечалось следующее:

Идеологический и организационный развал ВХУТЕМАСа – совершившийся факт. Единственное в Советской России Высшее Художественное училище влачит жалкое существование, оторванное от ...практических заданий сегодняшнего дня и грядущей пролетарской культуры. Машины распродаются или сдаются в аренду. Штаты сокращаются... Зато пыльным цветом распускаются всевозможные индивидуальные живописные и скульптурные мастерские второстепенных художников-станковистов... Основное отделение, где идет первоначальная подготовка учащейся молодежи, целиком в руках «чистовиков-станковистов», от передвижников и сезаннистов. Ни о каком производстве и речи нет. Никакими социальными заданиями и не пахнет. Ни плаката, ни карикатуры, ни социальной сатиры, ни бытового гротеска – одна вневременная, внепартийная «чистая», «святая» живопись и скульптура, со своими пейзажами, натюрмортами и голыми натурщицами... Никаких практических заданий ВХУТЕМАС не выполняет. Никакого участия в художественной жизни страны не принимает. Нет связи ни с заводами, ни с хозяйственными органами... (Брик 1923, с. 27)

Таким образом, Брик всегда придерживался позиций, близких к государственной культурной политике. Дело в том, что в Свободных художественных мастерских собрался творческий коллектив преподавателей из высших слоев интеллигенции – представителей старого, «отмирающего» мира. Лишь четверо из них были коммунистами. Они невольно продолжали сохранять традиции прежнего образования. Группа деятелей, руководимая О. Бриком, ратовала за новизну и полный отказ от былых нормативов. В этом, наверное, и заключалась «квинтэссенция» этих взаимоотношений.

Педагогический метод воскрешает, казалось бы, давно забытые времена Школы живописи и Ваяния и Строгановки, – указывалось в докладе, – ново только мистическое истолкование художественных законов, практикуемое кучкой художников-мистиков со священником Флоренским во главе (там же, с. 28).

И как тут не вспомнить слова В.И. Ленина, однажды посетившего общежитие ВХУТЕМАСа. Обращаясь к наркому просвещения А.В. Луначарскому, он заметил: «Хорошая, очень хорошая у Вас молодежь, но чему Вы ее учите!» (Ленин 1967, с. 715).

Литература

Брик О.М. Дренаж искусству // Искусство коммуны. – 7 дек. 1918, № 1. – С. 1.

Брик О. Наш долг // Художественная жизнь. – 1919, № 1 – С. 3–4.

Брик О.М. Развал ВХУТЕМАСа: Докладная записка о положении Высших Художественно-Технических Мастерских ЛЕФ – 1923, № 4 – С. 27–28.

Ленин В.И. О литературе и искусстве. – М., 1967.

Справочник отдела ИЗО 1920: Справочник отдела ИЗО Наркомпроса – М., 1920.

А. Е. Парнис

(Москва, РГАЛИ)

ВАСИЛИЙ ЕРМИЛОВ — КОНСТРУКТОР КНИГИ И ИЗДАТЕЛЬ ХЛЕБНИКОВА

Имя художника Василия Дмитриевича Ермилова (1894 — 1968), проживавшего в Харькове, было хорошо известно в 20 — 30-х годах. Он оставил заметный след в украинском искусстве, он был выдающимся авангардистом и проработал в искусстве почти 60 лет — впервые художник экспонировал свои работы на выставке в 1909 году. Его называли «украинским Татлиным» — он был живописцем, графиком, офортисом, монументалистом, работал как дизайнер, оформлял и иллюстрировал книги, разрабатывал архитектуру малых форм, работал как декоратор на театре, оформлял революционные праздники, а также агитпоезд «Червона Україна» и агитклубы. В 10-х годах он входил в левую группу «Союз семи», а в 20-х — в объединение «АРМУ», затем много лет занимался педагогической деятельностью, в 60-х годах был назначен профессором Харьковского художественного института.

В 1919 — 1920 годах во время пребывания Хлебникова в Харькове художник Ермилов сблизился и подружился с главой будетлян — он приютил у себя бездомного поэта, неоднократно писал и переписывал под диктовку его стихи, а также напечатал литографским способом его поэму «Ладомир». А сам Хлебников включил имя Ермилова в состав утопического общества «Председатели земного шара».

В начале 60-х годов он работал над монументальными архитектурными проектами, которые, однако, не были реализованы. В 1962 году Ермилов устроил свою первую персональную выставку, приуроченную к 50-летию творческой деятельности, но его работы кубофутуристического и конструктивистского периодов на ней почти не были представлены. В глухие годы застоя и космополитизма его ругали за формализм, началось его преследование, и в 50-е годы его исключили из Союза художников, а затем совсем «забыли».

При жизни художника музеи не покупали его работ. Сейчас стоимость ранних картин Ермилова на западных аукционах в Лондоне и Нью-Йорке (Sotheby's, Christie's и др.) доходит до нескольких сотен тысяч долларов, а отдельных произведений — до полумиллиона долларов и выше. По рейтингу продаж на аукционах он находится в первой десятке русских и украинских авангардистов¹.

Творчеству Ермилова посвящены две небольшие монографии: одна издана при жизни художника — в 1931 году (автор — известный писатель-конструктивист Валерьян Полищук), вторая — искусствоведом Зиновием Фогелем и издана посмертно. Ему также посвящены несколько статей, написанных русскими и зарубежными исследователями². В настоящей

¹ В каталоге «Искусство книги в России 1910–1930 годов: Мастера левых течений», составленном С. Хачатуровым, указано семнадцать книг, оформленных и проиллюстрированных Ермиловым, а также шесть коллективных изданий (Хачатуров 2004, с. 52, 186), в которых он принимал участие как художник-дизайнер, но их гораздо больше — более 60 изданий. В этом каталоге значатся также уникальные литографированные издания Ермилова — поэма Хлебникова «Ладомир» и «Стихи Екатерины Неймаер». Однако Хачатуров не учел некоторых редких периодических изданий, каталогов выставок и мелкой печатной продукции, оформленных Ермиловым. См. также: Криворучко, Иванова 2008, с. 31–32. Автопортрет В. Ермилова и его фотографию см. на стр. 599 (илл. 44, 45).

² См. Лобановский Б. Художник Василий Ермилов // Декоративное искусство СССР. 1964. № 12. С. 14–17; Жадова Л. Проекты В. Ермилова // Декоративное искусство СССР. 1972. № 9. С. 30–32; Rakiin V. Vassilij Ermilov: Die Einfachheit des Neuen // Osteuropäische Avantgarde aus der Sammlung des Museum Bochum und privaten Sammlungen. Museum Bochum, 27.11.1988 — 15.01.1989. P. 193–205; Денисенко О.И., Скульский М.Ю. Василий Ермилов: известный и неизвестный. — Харьков: ХГАДИ, 2005 (на рус., укр. и англ. яз.); Лагутенко О. Василь Ермилов і конструктивізм // Український модернізм 1910–1930: [Каталог-альбом виставки — Чикаго, 2006]. — Київ, 2006. — С. 39–45 (на укр. яз.).

работе речь пойдет о Ермилове прежде всего как о книжном графике, а также о друге и издателе Хлебникова.

Маяковский в финале своей знаменитой некрологической статьи «В.В. Хлебников», вышедшей через месяц с небольшим после смерти поэта — в июле-августе 1922 году, сформулировал, можно сказать, главный тезис будущей науки о главе будетлян:

Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе (Маяковский 1959, с. 28).

С этой статьи Маяковского, а также с монографии Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921) фактически началась история изучения творчества Хлебникова и его мифология. В этой статье Маяковский не только разработал основные положения будущей науки о Хлебникове, но и поставил ряд принципиальных вопросов. Однако некоторые факты и сведения из этого некролога требуют коррективов. Остановлюсь на двух вопросах, которые остаются без внимания исследователей:

Из его стихов этого времени знаю только стих о голоде, напечатанный в какой-то крымской газете, и присланные ранее две изумительнейших рукописных книги (курсив мой — А.П.) — «Ладомир» и «Царапина по небу».

«Ладомир» сдан был в Гиз, но напечатать его не удалось. Разве мог Хлебников пробывать лбом стену? (там же, с. 26).

Эти слова Маяковского нуждаются в отдельном комментарии:

1) стихотворение о голоде Хлебникова было напечатано не в крымской газете, а в однодневной пятигорской газете «Терек — Поволжье» (16 октября 1921 г.) под заглавием «Несите, кричите, трубите!», которая, однако, не сохранилась — экземпляр этой газеты не удалось обнаружить ни в одной из библиотек и ни в одном из архивохранилищ (см. Хлебников 1987, с. 674);

2) не совсем понятно, какие именно «рукописные книги» видел Маяковский: из упомянутых двух вещей Хлебникова в то время была напечатана литографским способом только поэма «Ладомир» (Харьков, 1920), оформленная и изданная художником В.Д. Ермиловым (тираж — 50 экз.), а поэма «Царапина по небу», написанная в Харькове в том же году, была впервые напечатана только в 1930 году³ (см. об этом подробнее — далее).

Попытаемся реконструировать ситуацию и понять, чем вызваны эти несоответствия и какие именно «рукописные книги» Хлебникова Маяковский назвал в некрологе «изумительнейшими».

Поэт и математик В.И. Гливенко, рассказывая о своих встречах с Хлебниковым в Харькове в 1920 г., вспоминал: «Жил одиноко. Посещений не любил. Заходили — Петников, Перцов, Ермилов (художник, издавший “Ладомир”). Хорошо относился к

³ См. поэму «Царапина по небу» в кн: «Неизданный Хлебников». Вып. 14. Издание группы друзей Хлебникова. Стеклографированное издание. — М., 1930.

молодой поэтессе (фамилию забыл), стихи которой ценил, они одновременно с «Ладомиром» были изданы Ермиловым» (Хлебников 1936, с. 56)⁴.

Ермилов, как свидетельствует В.И. Гливенко, был не только издателем «Ладомира» Хлебникова, но и издателем сборника «Стихи Екатерины Неймаер» (Неймаер 1920), напечатанной им литографским способом в 1920 году в Харькове также в количестве 50 экземпляров.

Сохранился экземпляр этого уникального сборника Екатерины Неймаер с двумя надписями: сначала подаренный автором Хлебникову, он был затем передан потом бакинскому художнику Александру Ивановичу Косичкину (1893–1943) и его жене. Первая надпись: «Виктору Владимировичу Хлебникову. Экземпляр № 1, Катюша. 23 мая 1920 года»; вторая: «Бакинским друзьям З.Н. и А.И. Косичкиным. В.Х. 27.III.21. Баку»⁵.

Екатерина Карловна Неймаер (1897 — 1968), фамилию которой не мог вспомнить В.И. Гливенко, была в 1920-х годах начинающей поэтессой и танцовщицей. В своих мемуарах о Хлебникове, написанных по моей просьбе в 60-х годах, она вспоминала:

Так уж вышло, что со стихами Хлебникова и лично с ним меня познакомили художники. Я подружилась с художником Василием Дмитриевичем Ермиловым. Именно ему я обязана знакомством со стихами Хлебникова и своей дружбой с Виктором Владимировичем. В 1920 году Ермилов издал небольшим тиражом поэму Хлебникова «Ладомир» и книгу моих стихов. Как-то Василий Дмитриевич принес мне «Ошибку смерти». Это была отдельно изданная книжка, насколько помню, в черном шелковом переплете. Это и было мое первое знакомство (так! — А.П.) с Хлебниковым⁶.

По свидетельству Е. Неймаер на подаренном ей экземпляре «Ладомира» Хлебников сделал надпись: «Пусть эта книга будет камнем мостовой для поступи Екатерины Неймаер» (Неймаер 1965, с. 138).

Сохранились также две рукописные книги стихов Е. Неймаер, с большим количеством иллюстраций Ермилова, выполненных в технике цветного коллажа на тему времен года.

В 1918–1919 гг. Е. Неймаер обучалась танцам в харьковском Художественном Цехе. В молодости она близко общалась с известными левыми поэтами и художниками — Хлебниковым, Ермиловым, Г.Н. Петниковым, Т.И. Чурилыным, Б.В. Косаревым, жившими тогда в Харькове. В этом кругу она впервые познакомилась с новой поэзией и

⁴ Этот фрагмент из воспоминаний современника о Хлебникове, ошибочно напечатанный под инициалами «В.Б.», включен в статью Н.Л. Степанова о поэте (Хлебников 1936, с. 55–56). В 60-х годах на мой вопрос об авторе воспоминаний Степанов ответил, что рукопись этих мемуаров утеряна и он не может сказать, кто такой «В.Б.». На этот же вопрос Н.И. Харджиев ответил, что при публикации этих воспоминаний была допущена опечатка, правильно — «В.Г.», и эти инициалы принадлежат поэту В.И. Гливенко (1897–1940). Он был сыном известного литературоведа-испаниста профессора И.И. Гливенко (1868–1931), который работал преподавателем литературной студии при клубе «Коммунист» в Харькове. В этой же студии некоторое время работал и Хлебников. В.И. Гливенко начинал как поэт, а впоследствии стал выдающимся ученым-математиком. Сохранилось несколько писем молодого В.И. Гливенко (1916) к С.П. Боброву, которому он посылал свои стихи (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 26).

⁵ Этот экземпляр книги Е. Неймаер ранее принадлежал библиофилу М.С. Лесману, ныне — в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург) (см. факсимиле надписи: Старкина 2007, с. 328).

⁶ Цит. по первоначальной редакции этих воспоминаний, хранящихся у автора настоящей статьи. Журнальную редакцию — см. Неймаер 1965, с. 135–138.

См. фотографию Е.Неймаер вместе с В.Хлебниковым (илл. 40) и ее портрет работы В. Ермилова (илл. 48) см. на стр. 588 — 589 наст. издания.

с левым искусством. Всем своим учителям и наставникам она посвятила стихи, которые были помещены в этих сборниках. Среди текстов есть стихотворное послание Хлебникову, который был в нее влюблен:

В. Хлебникову

Голландия — страна тюльпанов,
У моря ветров и ветров.
Скажите мне, какая панна
Не признает моих стихов.
В весеннем шуме златистой липы,
В рассвете раннем сонливость сов,
Звенят как шпоры птиц переклики,
Ищу шиповник я без шипов.
Мои стихи средь солнца смеха.
Пусть ветер шален, пусть гибнет цвет,
Пусть бледная моя утеха
Несет стихи на грустный свет.
(Неймаер 1920)

Это стихотворение Неймаер написано несомненно под воздействием текста Хлебникова «Панна пены, панна пены...» (1916), напечатанного в 1917 году⁷.

Молодая поэтесса вспоминала, что когда она читала Хлебникову одно из своих стихотворений, он на полях автографа этого стихотворения поставил ей оценки за каждую строфу и подписался — «учитель словесности ВХ» (Неймаер 1965, с. 135).

В одном из писем к автору этих строк (от 24 января 1964 г.) Ермилов сообщал: «За этой девушкой я немного ухаживал, и Хлебников однажды ей сказал: “Катюша, хотите переменить фамилию” — это нужно понимать, что он сделал ей предложение».

Недавно, летом 2009 года, книга Хлебникова «Ладомир» и макеты двух рукописных книг Е. Неймаер, оформленные и проиллюстрированные Ермиловым, экспонировались на выставке «Похвала плахте» в московской галерее «Проун»⁸.

О дружбе Хлебникова и Ермилова свидетельствует сохранившаяся их переписка — два письма главы будетлян к художнику и одно его ответное письмо к поэту.

Приведу текст первого письма Хлебникова к Ермилову из Баку, датированного 3 января 1921 года:

Милый Вася Ермуша!

Да простится мне это введение, но так вышло.

Я в Баку (морской политепросвет, Баилловская ул., общежитие).

Открыл основной закон времени⁹ и думаю, что теперь так же легко предвидеть события, как считать до 3.

Если люди не захотят научиться моему искусству предвидеть будущее (а это уже случилось

⁷ См.: Временник. Вып. 1. — М. — Харьков, 1917. С. 7.

⁸ См.: Похвала плахте: Каталог выставки; 24 июля — 17 сентября / Авторы статей Д. Горбачев, А. Парнис, О. Лагутенко, Е. Иноземцева. — М.: Галерея «Проун», 2009. Макеты рукописных книг Е. Неймаер находятся в частном собрании.

⁹ Хлебников имеет в виду свой последний труд о проблеме времени, который он впоследствии назвал «Доски судьбы» (вышли три листа — выпуска, 1922–1923).

в Баку, среди местных людей мысли)¹⁰, я буду обучать ему лошадей. Может быть, государство лошадей окажется более способными учениками, чем государство людей. Лошади будут мне благодарны, у них, кроме езды, будет еще один подсобный заработок: предсказывать людям их судьбу и помогать правительствам, у которых еще есть уши.

Из Харькова здесь Шлейман, он болен, Мане Кац¹¹.

В горах, где я жил до Баку, было очень хорошо.

Здесь море и долина Биби-Эйбата, похожая на рот, где дымится множество папирос.

С новы<м> Г<адам>,

(Гадом или Годом?) —

вот вопрос!

Я.

(Хлебников. СС. Т. 6. Кн. 2, с. 203–204).

Ермилов сразу же откликнулся на это письмо Хлебникова и сообщил ему о своих планах: в ближайшее время поехать в Москву и попытаться издать в столице тексты поэта. Это письмо Ермилова к Хлебникову, датируемое 24 января 1921 года, публикуется здесь впервые (с сохранением особенностей стиля и орфографии художника):

Стоит только потянуть носом... и запах Востока.

Неужели Вас, Виктор Владимирович, не тревожит это, сидя там в Баку.

Персия, Туркестан, Афганистан, Грузия вот здесь, совсем близко.

А Вы что думаете?

Рад Вашему посланию чрезвычайно.

Приветствую с открытием основного закона времени!!

Вожжи событий в Ваших руках.

Благодаря «карме» (закону причинностей) я отсидел в тюрьме 38 суток¹².

Теперь свободен.

Что думает тов<арищ> Бог?

А Катюша, милая, сидит еще до сих пор в тюрьме¹³. Есть уже постановление об ее освобождении, и через несколько дней она будет на воле. Тогда мы Вам напишем вместе.

Через Д. Уманского¹⁴ знал, что Вы в Ростове, но это давно было.

При обыске у меня забрали всю бумагу, на которой я должен был печатать Ваши книги¹⁵,

¹⁰ Речь идет о докладе Хлебникова в матросском университете «Красная звезда», который состоялся 17 декабря 1920 г. и на котором он выступил с заявлением, что «открыл основной закон времени». См. его заметку «Предсказания» (Наш журнал. М., 1922. № 2, март). См. также об этом в «Отрывке из Досок Судьбы»: «Чистые законы времени мною найдены <17 декабря> 20 года, когда я жил в Баку <...>» (М., 1922. 1-й лист. С. 3).

¹¹ Шлейман Павел Сергеевич (Соломонович, 1893–1968) — поэт и переводчик, печатался под псевдонимом «П. Карабан», автор неизданных воспоминаний о Хлебникове «Незначашие встречи» Мане Кац (Мане Лазаревич Кац, Mane-Katz, 1894–1962) — художник, член группы «Союз семи» (Харьков) и участник выставок этой группы, преподаватель Художественного цеха, с 1921 г. в эмиграции, представитель Парижской школы, с 1958 г. — в Израиле (в Хайфе — находится мемориальный музей художника). Шлейман и Мане-Кац — харьковские знакомцы Хлебникова, работали вместе с ним в Баккавроста (см. о Мане-Каце: Северюхин, Лейкинд 1994, с. 315–317).

¹² Ермилов и Е. Неймаер были арестованы по ложному доносу. В письме к автору этих строк от 13 декабря 1964 г. Ермилов сообщал: «44 года тому назад, ночью с 12 на 13 декабря <1920> я был арестован особым отделом ревкома и посажен в дом (и комнату — камера № 7), в которой жил художник Алексей Почтенный, в комнате этой я ночевал, сюда же был доставлен поэт Велимир Хлебников с Сабуровой дачи (подробности и обстоятельства Вам известны). Из этой же комнаты я видел идущей по коридору Екатерину Неймаер (она что-то быстро передала, но что не помню — кажется, записку в булке) из которой я узнал некоторые детали ареста».

¹³ См. об этом прим. № 11.

и обратно, наверное, не отдадут.

Петников издал: Книгу Марии, Зажги снега¹⁶.

С Москвой есть связь, но книг не шлют.

Скоро поеду сам в Москву — если Вы ничего не имеете против, то я постараюсь напечатать Ваш материал, который у меня, в Москве¹⁷.

Переживаю время физического раскрепощения. Напишите: сколько смыслов переехать в Баку? Привет харьковцам, Кацу и Шлейману. Жму Вашу руку. Харьков. Военная 13, кв. 2.

Ермилов¹⁸.

В ответном письме, датированном 7 апреля 1921 году, Хлебников накануне отъезда в Иран снова пишет о своем «законе времени», упоминает Екатерину Неймаер и приглашает художника в Баку:

Обнимаю вас и Катюшу.

Предвидение будущего есть, хранится за надежною стеною моего молчания.

Оно кончится осенью.

Приезжайте непременно, здесь очень хорошо.

В.Х.

(Хлебников. СС. Т. 6. Кн. 2, с. 206.)¹⁹.

В конце декабря 1963 года я написал Ермилову первое письмо и с тех пор стал активно с ним переписываться. Дважды приезжал к нему в Харьков. Мне удалось разыскать нескольких старых харьковских друзей и знакомых художника — в том числе Е.К. Неймаер, сестер Синяковых, Д.Д. Бурлюка, Г.Н. Петникова, В.А. Милашевского и других и снова связать их с Ермиловым. Наша переписка продолжалась буквально до самой смерти художника в январе 1968 года. Все письма Ермилова необычайно информативны.

В первом письме от 7 января 1964 года, отвечая на мои вопросы, Ермилов подробно рассказал, как он издавал поэму Хлебникова «Ладомир»:

«Стихотворение (так! — А.П.) почти в пятьсот строк было написано им в одну ночь. Он говорил: мне нужно, чтобы это было напечатано, тогда я, как Антей, прикасаясь к земле, снова набираюсь силы. Я решил помочь ему в этом и предложил, чтобы он своей рукой литографскими чернилами переписал текст (а переписывать он терпеть не мог), что он и сделал. Книга была отпечатана при помощи моего брата, который в то время работал в литографии Южных железных дорог, — что и было сделано. Между прочим, нужна была разрешающая виза, и когда я пришел к начальнику, дающему таковую, увидел, что <из> этого ничего не выйдет. В этот момент он подписывал красным карандашом “Разрешаю”, и

¹⁴ Уманский Дэвис — поэт, один из организаторов (совместно с Р. Роком) «Кафе поэтов» в Ростове, печатал стихи в газ. «Набат революции» и ж. «Сирена», входил в группу ничевоков, подписал их манифест «Приказ по организационной части» (1920). Ю.П. Анненков назвал его «юным имажинистом» (см. о нем: Крусанов 2003, с. 290–291; Никитаев 1992, с. 60). Встречался с Хлебниковым в Харькове и Ростове в 1920 году. М.Ю. Блейман в неизданных воспоминаниях, написанных по нашей просьбе, рассказывает о своих встречах с ВХ с участием Д. Уманского.

¹⁵ Ермилов подобрал особую плотную бумагу, которую он называл «хлебниковской». Он ее сохранил, и в 60-х гг., когда мы задумали новые хлебниковские проекты, собирался печатать книги Хлебникова на этой бумаге.

¹⁶ Имеется в виду сб. Петников Г. Книга Марии. Зажги снега. — Пг. [Харьков]: Лирень 1920.

¹⁷ В марте-апреле 1921 г. Ермилов ездил в Москву с целью напечатать в столице книги Хлебникова (см. об этом далее в тексте).

¹⁸ Настоящее письмо Ермилова находится моем распоряжении.

¹⁹ Это письмо впервые было напечатано в «Неизданных произведениях» Хлебникова, где Харджиев в комментариях ошибочно называет «Катюшу» «женой Ермилова» (Хлебников 1940, с. 386).

я, выйдя в коридор, таким же красным карандашом написал “Разрешаю” (подпись неразборчива) и литография напечатала “Ладомир”, насколько я помню, в 50 экземплярах²⁰.

На сделанной Ермиловым обложке книги «Ладомир» имя и фамилия автора поэмы — «ВелЕМНр хЛЕбни-коВ» (вверху) — объединены с ее названием — «ЛаДоМНр» (внизу) — в целостную композицию, в центре которой изображен цветок лилии, раскрытый от руки в два цвета. Шрифтовой рисунок скомпонован так, что его «смысловая» и единая для двух слов часть — МНр (для художника характерен прием использования шрифтовых композиций, написанных латиницей; здесь художник использовал прием зеркального отражения букв «И» и «Н»), графически акцентирована и таким образом приобретает как бы новое «интернациональное» звучание. На задней спинке обложки приведены выходные данные книги — инициалы художника и дата: «Издана “ЕВ”, лето 1920». Выделив прописными буквы **В**, **Л** и **Е** в псевдониме и в фамилии автора поэмы, художник на передней стороне обложки обыграл один из псевдонимов Хлебникова — «ВЕЛ», и сопоставив его со своими инициалами **Е** и **В** на задней спинке обложки, композиционно закольцевал обе стороны обложки в единое целое. Графически (буквы на обложке корреспондируют между собой) это выглядит следующим образом:

ВелЕМНр — хЛЕбни-коВ — ЛаДоМНр — ЕВ

В этой буквенной композиции художник пластически как бы реализовал хлебниковскую идею гармоничного всего *мира*, положенную в основу поэмы «Ладомир».

Почти весь тираж этой книги Ермилов передал Хлебникову. В продажу книга не поступала, и единственным способом распространения этого редчайшего издания был личный подарок автора или художника.

Издав книгу Хлебникова «Ладомир» в своем оформлении, Ермилов продолжил традицию первых литографированных изданий футуристов, начатую Крученых в 1910-х годах с участием художников М. Ларионова, Н. Гончаровой, О. Розановой, К. Малевича, П. Филонова и других.

Известны четыре экземпляра «Ладомира» с дарственными и мнемоническими надписями автора:

1) харьковскому поэту, соратнику и издателю: *Петникову от Велимира Хлебникова. 26.VII.20. Скоро увидимся. Велимир*²¹;

2) С.М. Городецкому с надписью: *Книжка Ладомира, сбоку Баку. Сергею Велимир. 6 авг<уста> 20 г. Ростов*²²;

3) матросу — художнику и другу Б.С. Самородову, которого поэт упоминает в стихотворении «Ночь в Персии»: *Бореньке Самородову от Хлебникова на злую память. Баку. 12 апр. 1921 г. (экземпляр с многочисленными авторскими поправками)*²³;

4) экземпляр книги, принадлежавший самому Хлебникову, на котором автор сделал такую запись для памяти весной 1922 г.: *В субботу, в 7 ч<асов> к Мандель<штаму> и чай <?>, Сретенка, Даев 9*²⁴.

²⁰ Цитируемые здесь письма В.Д. Ермилова к автору этих строк хранятся у адресата и далее специально не оговариваются. Частично текст публикуемого письма Ермилова приведен в: ПКД 1985, с. 167–168.

²¹ См. фото надписи в кн.: Хлебников 1987, с. 282 (местонахождение книги неизвестно).

²² Ныне этот экземпляр «Ладомира» находится в коллекции редких книг Национальной библиотеки Лондона (шифр: С. 114. № 47).

²³ В настоящее время этот экземпляр «Ладомира» хранится в Государственном музее В. Маяковского (Москва). Авторские поправки на этом экземпляре «Ладомира» были учтены нами при публикации поэмы в «Творениях».

В связи с предстоявшим в 1965 году юбилеем Хлебникова — 80-летием со дня его рождения — я спровоцировал Ермилова на новые издательские проекты. Мы задумали общий проект — подготовить юбилейный сборник, посвященный поэту. Сам художник к этой круглой дате стал разрабатывать проект памятника первому Председателю Земного Шара.

Об этом Ермилов подробно рассказал в письме к художнику В. Платонову от 14 декабря 1964 г.:

Делаю макет памятника Велимиру Хлебникову на его могиле на Новодевичьем кладбище... Хлебникова нужно открывать наново.

Между прочим, Хлебникова уже выпустила Чехословакия, Америка, Польша, Англия, и только мы спим на его рукописях. Может быть, и мы к его юбилею в 1965 году выпустим что-либо, но...

Может быть, Иржи Тауфер (Чехословакия) издаст «Ладомир» на двух языках параллельно (автограф из моего собрания и перевод на чехословацкий. Будем помогать: Петников Г., Парнис А. и Ермилов В.) (*Українські авангардисти 2005*, с. 294–295).

В другом письме к тому же адресату от 10 января 1965 года Ермилов стал разрабатывать новые варианты этого проекта:

«В этом году осенью юбилей Хлебникова, 80-летие со дня рождения, и я работаю сейчас сразу над 4-мя макетами.

1. Избранный Хлебников на 2-х языках.
2. Сборник друзей Хлебникова в его харьковский период (наиболее плодотворный), в который включены работы его этого периода + поэты: Петников, Чурилин, Асеев, Тауфер. Художники: Синякова-Уречина, Ермилов, Косарев. Искусствоведы: Парнис и др. Это подарок Украины.
3. Поэма «Ладомир», изданная мною в 1920 году в 50 экз<емплярах> — переиздается в новом оформлении.

Конечно, мне больше «до вподоби» № 2, т. к. это насыщено будет цветными репродукциями, главным образом из работ М.М. Синяковой (из моей коллекции и, возможно, новых, т.е. специально сделанных для этого издания). По размеру они крупные (там же, с. 295).

Ермилов почему-то забыл указать в этом письме также и четвертый макет, если это не было случайной опиской. Между тем все перечисленные проекты по разным причинам не были реализованы.

Вернемся в 1921 год. Сохранился дневник Ермилова²⁵, относящийся к марту-апрелю этого года, — он вел его во время поездки в Москву. В дневнике зафиксированы «хождения» и обращения художника к различным лицам по издательским делам Хлебникова. Ермилов пробыл в столице один месяц, в течение которого он предпринимал различные попытки издать в Москве поэму Хлебникова «Ладомир» и другие его тексты, а также устроить вечер поэта. В числе лиц, к которым обращался Ермилов, были — нарком просвещения А.В. Луначарский, С.А. Есенин, А.И. Тарасов-Родионов²⁶, А.С. Серафимович, Д.П. Штеренберг, В.О. Перцов, а также поэт и искусствовед И.А. Аксенов, который в это

²⁴ Местонахождение этого экземпляра в настоящее время неизвестно (ранее — собрание Е.С. Шальмана, Москва). Текст надписи на «Ладомире» напечатан в ст. Парнис 1991, с. 192. Переднюю и заднюю стороны обложки «Ладомира» и автограф Хлебникова, адресованный Б. Самородову см. на с. 598 наст. изд. ил. 41, 42, 43. Там же, на с. 599 — макет неосуществленного издания работы В.Ермилова (илл. 46).

²⁵ В настоящее время дневник В.Д. Ермилова находится в моем распоряжении.

время являлся членом Центральной литературной коллегии ЛИТО Наркомпроса (председатель — Серафимович) и Председателем Всероссийского Союза поэтов.

Среди первых, с кем встречался по этому вопросу Ермилов, был также и О.М. Брик. Фамилии Аксенова и Брика и их адреса появляются уже на первых страницах дневника, т. к. от них, вероятно, зависело принятие окончательного решения об издании книги Хлебникова и об устройстве вечера поэта в Москве.

Примечательно, что в своих дневниковых записях Ермилов последовательно указывает фамилии всех лиц, которым он оставлял привезенные с собой из Харькова тексты Хлебникова и которые, по его мнению, могли решить вопрос об их издании. Автор дневника называет эти тексты поэта то «хлебниковским материалом» (8 раз в начале дневника), то «рукописью» (5 раз, при упоминании о визитах в ЛИТО). По всей видимости, под «хлебниковским материалом» художник имел в виду не только рукописи поэта, но и копии с подлинников трех поэм Хлебникова, находившиеся у него и выполненные им самим: «Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин». Не исключено, что упомянутые тексты могли сопровождаться эскизами Ермилова к этим же поэмам или дизайнерскими проектами для оформления задуманного им вечера Хлебникова.

Приведу выдержки из этого дневника:

Аксенов. Мясницкая. Малый Харитоньевский <переулок>, 10, тел. 64-73, -50-47.

Мясницкая, 27°, по Водошнянову <переулку>, дом 3, кв. 4. **Брик**, тел. 5-66-12.

ЛИТО. Малый Гнездицкий, № 9. 1-97-97. 2-4 <обеденный перерыв>. — А.П. >.

Серафимович.

Далее приводится ряд ежедневных записей, свидетельствующих о постоянном «хождении» Ермилова по делам Хлебникова, а также об его удивительной преданности и любви к поэту.

24 марта. <Четверг>.

По дороге заходим к имажинистам в лавку.

Знакомлюсь с **Есениным**.

Дарит он мне книгу Хлебникова «Ночь в окопе»²⁷.

Покупаю книг на 54 тыс<ячи> (4 уступают) по 2 экземпляра>.

26 марта. Суббота.

<...> У **Есенина**: передал матер<иал> Хлебникова, подар<ил> книгу «Стихов Екат<ерины>

Неймаер»²⁸.

28 марта. Понедельник.

Солнечно.

По дороге в комиссар<иат> народ<ного> просв<ещения>, справка в Румянцевск<ом> музее.

Наркомпрос.

ИЗО у **Штеренберга**: получение разрешен<ия> на покупку художественных материалов.

<...> 29 марта. Вторник.

<...> Наркомпрос:

а. получ<ил> подтвержд<ение> на получ<ение> материалов. За ордером в четв<ерг> 31 март<а>;

б. перед<ал> «7+3» (43). **Д.П. Штеренбергу**;

в. был у наркома **А.В. Луначарского**, перед<ал> книгу Хлебникова «Ладомир» и «7+3»²⁹. Благодарил. На мандате получ<ил> подпись <так! — А.П.>: «Прошу оказать т. Ермилову всяческое содействие. Нарком **А. Луначарский**. 29/III.

По поводу издания «Ладомира» в более широк<ом> масшт<абе> зайти в пятницу, 1 апреля в 1 час дня.

<...> У **Есенина** взял хлебниковский материал. Вечером у **Тарасова-Родионова**. Дал хлебниковский материал для прочтения.

31 марта. Четверг.

<...> кафе поэтов (гнусавил **Ивнев**). Взял материал Хлебникова у **Тарасова**.

1 апреля. Пятница.

<...> Наркомпрос. Нарком сегодня не принимал — иду завтра. **Штеренберга** не было.

2 апреля. Суббота.

С утра у наркома просвещения **А.В. Луначарского** (по поводу книги Хлебникова).

Воскресенье. 3 апреля.

<...> У **Брика**, отд<ал> матер<иал> Хлебникова (о устр<ойстве>) его вечера, знакомство с **Пуниным**, видел **Маяковского**.

Понедельник 4 апреля.

<заходил> к **Тарасову** <дома нет>.

<...> 5 апреля. Вторник.

В Наркомпрос: нарком не прин<имает> сегодня, и матер<иал> Хлебникова не прислан.

6 апреля. Среда.

<...> Наркомпрос. Получ<ил> обратно хлебн<иковский> материал.

8 апреля. Пятница.

По дороге к **Брику** зашел — о вечере Хлебникова и напеч<атании> его вещей.

12 апреля. Вторник.

<...> В ЛИТО насчет изд<ания> «Ладомира» — **Серафимович** на засед<ании>, отдал рукопись <здесь и далее разрядка моя — А.П.> члену редколлегии (за резуль<атом> зай<ти> в суббот<у>).

16 апреля. Суббота.

В ЛИТО (рукоп<иси> еще нет).

<...> В ЛИТО (рукоп<ись> еще у **Аксенова**).

17 апреля. Воскресение

<...> К **Брику** (дома нет).

К **Аксенову** ("— «—").

18 апреля. Понедельник.

<...> В ЛИТО — рукопись **Аксенов** не прислал, звоню по телеф<ону> (дома нет).

В Центропечать ищу **Кроткого**³⁰ — не нахожу, иду домой к нему: дома нет.

<...> К **Аксенову**: «Ладомир», завтра будет на засед<ании> — поболт<ать> о Пикассо³¹.

²⁶ Тарасов-Родионов А.И. (1885–1938) — писатель, один из руководителей РАПП, соученик Хлебникова по Казанскому университету. Поэт писал о нем своей матери в апреле 1922 г.: «Тарасов вошел в летопись этих лет как искусный Пинкертон. Он подвергнул лишению свободы Пуришкевича, Комиссарова, ген<ерала> Краснова и воевал. Теперь на даче» (Хлебников. Т. 6. Кн. 2, с. 215).

²⁷ В марте 1921 г. С. Есенин и А. Мариенгоф выпустили в издательстве «Имажинисты» отдельным изданием поэму Хлебникова «Ночь в окопе».

²⁸ Как следует из дальнейших записей в дневнике, у Ермилова был только один экземпляр сборника Е. Неймаер.

²⁹ Под этим названием вышел альбом харьковских художников-новаторов, членов группы «Союз семи».

³⁰ Кроткий Эмиль (Герман Эмилий Яковлевич, 1892–1963) — сатирический поэт, выпустивший в Харькове три сборника («Разговор с Вильсоном», «Скифский берег», «Шиворот-навыворот», 1919–1920).

³¹ В издательстве «Центрифуга» в 1917 г. вышла первая монография о художнике с иллюстрациями А. Экстер, написанная И. Аксеновым — «Пикассо и окрестности».

Зашел к **Брику** — спит.

19 апреля. Вторник.

<...> Забыл, что нужно было сходить к Остроухову³² и после спектакля в ЛИТО.

20 апреля. Среда.

<...> В ЛИТО: р у к о п и с ь «Ладомир» Хлебникова принята к напечатанию. Довер<енность> на полу<чение> денег ост<авил> **Жоржу**³³.

У Щукина — простился с Пикассо.

<...> Заходил к **Брику** (видимо, денег он не достанет).

Здесь заканчиваются записи в дневнике Ермилова, относящиеся к Хлебникову. На следующий день, 21 апреля, художник выехал из Москвы в Харьков. Последняя дневниковая запись о Брике относится, вероятно, к неудачной попытке художника с помощью Брика устроить вечер Хлебникова в Москве. Как свидетельствуют эти записи, Ермилов весь месяц своего пребывания в Москве постоянно занимался устройством хлебниковских дел.

Сохранилась также записка от ЛИТО, адресованная Хлебникову и переданная поэту через Ермилова:

Тов<арищу> Хлебникову.

Рукопись Ваша «Ладомир» принята к печати Литературно-издательской коллегией.

Отв<етственный> секретарь **Е. Петрова**. 20 / IV. 21 г.³⁴.

За три дня до отъезда, 19 апреля, Ермилов написал Маяковскому письмо, в котором предлагал оформить сборник «Все сочиненное Владимиром Маяковским» и подписался «друг Хлебникова»³⁵. Однако Маяковского не заинтересовал этот издательский проект, и он не ответил художнику.

Через много лет Ермилов в переписке с автором этих строк подробно описал свою поездку в Москву в 1921 г. и визиты к Брику и к другим. В письме от 19 октября 1965 г. он уточнял:

У А.В. Луначарского был несколько раз. Несколько раз был у Брика, встречался с Каменским, Аксеновым и др., но, кроме сочувствия, ничего не получил. Пусть простит меня Витюша. Привез только расписку, что его рукопись принята для печати (разрядка моя — А.П.) в Государственном издательстве, да и ту не мог вручить, т.к. его уже не было в Харькове³⁶.

Эти дневниковые свидетельства Ермилова и справка из ЛИТО подтверждают факт, что он сдал в ЛИТО именно авторскую рукопись поэмы «Ладомир», а не ее копию, — она до сих пор не найдена.

Хотя Центральная литературная коллегия ЛИТО Наркомпроса и приняла решение об издании поэмы Хлебникова «Ладомир», но попытки Ермилова ни к чему не привели — книгу издать тогда не удалось.

³² Остроухов Илья Семенович (1858–1929) — художник, коллекционер, бывший попечитель Третьяковской галереи. В 1920 г. Остроухов в своем доме (Трубниковский пер. № 17) создал получивший впоследствии его имя «Музей иконописи и живописи» и стал его пожизненным хранителем.

³³ Жорж — неизвестное лицо, возможно, земляк художника, сопровождавший его во время поездки в Москву.

³⁴ Настоящая записка находится у автора этих строк.

³⁵ Это письмо находится в Государственном музее Маяковского (ГММ РФ Р-355).

³⁶ Ошибка памяти Ермилова: Хлебников выехал из Харькова еще за несколько месяцев до поездки художника в Москву — в августе 1920 г.

К сожалению, пока не удалось также разыскать и внутренней рецензии на поэму «Ладомир». Скорее всего, автором этой рецензии был Аксенов. Вне сомнения он, будучи в то время членом Литературно-издательской коллегии ЛИТО Наркомпроса, играл важную роль в принятии решения об издании поэмы Хлебникова³⁷. Об этом свидетельствуют не только дневниковые записи Ермилова, но и тот факт, что Аксенов в то время работал над статьей «К ликвидации футуризма», в которой дал высокую оценку Хлебникову: «В. Хлебников, как бы к нему или, верней, к его поэзии ни относиться, является родоначальником всей, новой, недавно, а теперь всей современной русской поэзии...» (Аксенов 2008, с. 21–22)³⁸. 19 мая 1921 года Аксенов сделал доклад «Почему ликвидируется футуризм?» в Доме печати, где также говорил и о Хлебникове³⁹.

На мою просьбу рассказать подробно о встрече в Москве с Маяковским Ермилов в письме от 15 июня 1965 г. сообщал:

Я вспоминаю, как в 1921 году я приехал в Москву и пришел к Брику. В комнате, широко расставив ноги, стоял Володя Маяковский и на листе ватмана, положенного на крышку рояля, делал какой-то плакат (очевидно, для РОСТА). Когда Брик сказал: «Володя, вот известия от Хлебникова из Харькова и его новая поэма «Ладомир» (видимо, он был сердечно рад), то Маяковский даже не повернулся. С другими (Есенин, Тарасов-Родионов, Аксенов) это было иначе. Эту обиду за Хлебникова> я и сейчас остро переживаю, хотя и прошло 44 года.

При сопоставлении всех приведенных сведений возникает ряд вопросов:

1) что имел в виду Ермилов под формулой «хлебниковский материал»?

2) что он показал (или оставил) у Брика и Маяковского: рукописи «Ладомира» и «Царапины по небу» или копии этих поэм, переписанных им? Не исключено, что Ермилов, как ранее упоминалось, мог оставить у них свои копии с иллюстрациями к невышедшим книгам и эскизы оформления задуманного им вечера Хлебникова;

3) Третий вопрос — чем было вызвано такое «странное равнодушие» Маяковского к сведениям о Хлебникове?

Ответить на эти вопросы со всей определенностью — трудно. Сначала отвечу на последний вопрос, а на два других вопроса постараюсь ответить далее. «Равнодушие» Маяковского к Хлебникову могло быть вызвано какими-нибудь личными обстоятельствами — возникшими у него накануне неприятностями, плохим настроением или другими серьезными причинами...

Примечательно, что уже через год в некрологе Маяковский писал о Хлебникове совсем в другой тональности — он назвал его «одним из наших поэтических учителей» и «великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе».

Известно, что сам Маяковский также предпринимал какие-то шаги по изданию поэмы Хлебникова. Об этом он упомянул в некрологе Хлебникову: «“Ладомир» был сдан в Гиз, но напечатать не удалось. Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?.”»

Это упоминание Маяковского о том, что поэма «Ладомир» была принята к печати в «Гизе» (Госиздате), не совсем соответствует действительности. Вероятно, у автора некролога произошла абберрация памяти, и он объединил два факта: решение ЛИТО о принятии

³⁷ В 1920–1921 гг. Аксенов активно сотрудничал в журнале «Художественное слово. Временник ЛИТО НКП» (М., 1920, 1921, изданы два номера), в которых печатал свои произведения, а также рецензии (в том числе и «внутренние»), написанные для Литературно-издательского подотдела.

³⁸ Харджиев не соглашался с утверждением Аксенова, что «техника его <Хлебникова — А.П.> не претерпевала почти никаких изменений» (Харджиев 1977, с. 270).

³⁹ См. об этом: Галушкин 2005, с. 86.

к печати рукописи поэмы Хлебникова, организованное по инициативе Ермилова (1921), и включение этой же поэмы в план издательства «МАФ» (МАФ — московская — в будущем Международная — ассоциация футуристов; вернее, имеется в виду серия «МАФ» в издательстве «ВХУТЕМАС»⁴⁰), организованного Маяковским в начале 1922 года.

Вернувшись в Москву с Кавказа в начале 1922 года, Хлебников стал готовить к печати (в издательстве «МАФ») поэму «Ладомир» — он внес в «ермиловское» литографированное издание некоторые поправки, а также сократил текст. На обложках нескольких книг, выпущенных «МАФом» в 1922 года, анонсируется готовящаяся к печати поэма Хлебникова «Ладомир»⁴¹. Однако, как считал Харджиев, анонсированное «МАФом» издание этой поэмы Хлебникова было отодвинуто и заменено книжкой Асеева «Стальной соловей» (1923)⁴². Это издательство (или серия) просуществовало всего несколько месяцев — ни в Госиздате, ни в «МАФе» поэма Хлебникова «Ладомир» издана не была. Поэма была напечатана лишь через год, уже после смерти Хлебникова, — в сокращенной авторской редакции в журнале «Леф» (1923, № 2), руководимом Маяковским.

Здесь необходимо подчеркнуть следующее — дневниковые записи Ермилова позволяют реконструировать и уточнить полную картину попыток художника издать Хлебникова в Москве 1921 года, позволяют также прокомментировать процитированные выше слова Маяковского из некролога, а также прояснить еще один важный вопрос, связанный с «пропажей» рукописей Хлебникова и с обвинением Маяковского в «укрывательстве и уничтожении» им рукописей поэта, выдвинутым против него художником Митуричем в «Открытом письме», датированным 19 августа 1922 года и напечатанным в конце этого же года⁴³.

Это «Открытое письмо» Митурича сопровождалось списком произведений Хлебникова, рукописи которых якобы находились у Маяковского. В этом списке указаны три поэмы Хлебникова, которые он написал через год после недолгого пребывания в Москве в марте-апреле 1919 г. — в 1920 г. в Харькове («Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин») и которые Митурич на самом деле мог видеть только 1921 г. в «ермиловских» копиях (см. далее). Впоследствии большинство произведений из этого списка нашлось, а рукописи упомянутых трех поэм, как теперь стало известно, хранились не у Маяковского, а у Ермилова в Харькове.

Таким образом, обвинения Митурича, выдвинутые против Маяковского в «Открытом письме» в том, что он якобы утаил рукописи трех поэм Хлебникова, лишены всяческих оснований⁴⁴. Эта тема требует отдельного исследования.

Какие же «рукописные книги» в некрологе Хлебникову Маяковский назвал «изумительнейшими»?

Дневниковые записи Ермилова дают возможность по-новому взглянуть на этот вопрос. На последней странице своего дневника Ермилов, подводя итоги поездки, упоминал, какие

⁴⁰ См. полемику, связанную с этим вопросом: Катанян 1985, с. 226; а также: Динерштейн 1987, с. 76–81.

⁴¹ См.: Маяковский В. — Люблю. М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1922; Асеев Н. Стальной соловей. — М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1922; Крученых А. — М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1923 [1922].

⁴² Об этом идет речь в неизданном так называемом «Завещании» Харджиева, хранящемся в фонде Харджиева-Чаги (Стеделик музей, Амстердам).

⁴³ В сб. «Собачий ящик» (2-е изд. М., 1922; на обл.: 1923) был вложен четырехстраничный вкладыш, в котором было напечатано «Открытое письмо Маяковскому» П.В. Митурича (тираж — 75 экз.). В конце этого «письма» приведен список вещей Хлебникова, которые якобы находились у Маяковского. Среди них указаны также поэмы Хлебникова («Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин») с тремя аналогичными пометами: «(мне известная)». Эти пометы подтверждают, что Митурич видел у Маяковского именно указанные поэмы Хлебникова и переписал их.

⁴⁴ В связи с этим см.: Григорьев 2000, с. 550–551; см. также: Григорьев 2006, с. 459–466. См. полемику с Григорьевым: Парнис 2002a; Парнис 2002b, с. 14–15.

материалы и книги он брал с собой в Москву, но не объяснил, о каком именно «материале Хлебникова» идет речь:

1. материал Хлебникова для напечат<ания>;
- 2.2 экз<емпляра> «Семь + 3»;
- 3.1 ----- «----- «Стихи Екатерины Неймаер»;
- 4.1 ----- «----- «Ладомир»⁴⁵.

Как следует из приведенных выше записей в дневнике, Ермилов подарил Есенину сборник «Стихи Екатерины Неймаер», Луначарскому — книгу «Ладомир» и альбом «7 + 3», этот же альбом он подарил Д.П. Штеренбергу. Необходимо особо отметить, что Ермилов 29 марта 1921 г. подарил Луначарскому единственный привезенный им экземпляр «Ладомира» — и это произошло до его встречи с Бриком и Маяковским, состоявшейся 3 апреля 1921 года.

Необходимо разобраться в вопросе: что же вкладывал Ермилов в формулу «материал Хлебникова»?

Вероятно, перед поездкой в Москву Ермилов сделал несколько копий вещей Хлебникова, подлинники которых находились у него. Как указано в дневнике, в Москве он показывал и оставлял этот «материал» у разных лиц.

Неоднократно упоминаемый в дневнике «хлебниковский материал» мог включать не только рукописи поэта, но и переписанные художником копии (назовем их условно «харьковские» или «ермиловские» копии), а возможно, также и выполненные им иллюстрации к проектам хлебниковских книг или макеты этих книг. Имеются сведения, что Ермилов планировал издать в Харькове, кроме «Ладомира», поэму «Царапина по небу» в своем оформлении. На одной из «харьковских» копий этой поэмы художник нарисовал эскиз обложки⁴⁶. Таким образом, в папку «материала Хлебникова», оставленную Ермиловым у Брика 3 апреля 1921 года, могли входить не только рукописи поэта или копии, сделанные художником, а также, возможно, его иллюстрации и эскизы к двум неизданным поэмам «Ладомир» и «Царапина по небу».

Не исключено, что речь в некрологе может идти также и о двух рукописных тетрадях с копиями поэм Хлебникова — «Ладомир» и «Царапина по небу», которые ныне хранятся в музее Маяковского⁴⁷. Там же хранится и копия третьей поэмы Хлебникова «Разин», но она не упоминается в некрологе Маяковского. В пометах на этих тетрадях и в архивном описании документов указано, что они (копии!) сделаны рукой Митурича (см. об этом далее).

Казалось бы, эти «митурические» копии и были теми самыми «рукописными книгами» Хлебникова, которые упоминает в некрологе Маяковский. Между тем это не так.

Во-первых, на одной из этих копий имеются пометы Митурича, что они сделаны, возможно, вместе с двумя другими поэмами, в Санталове в начале мая 1921 года с «рукописи автора». Во-вторых, в этих копиях нет никаких иллюстраций, и характеристика Маяковского «рукописных книг» как «изумительнейших» несомненно относится не к этим текстам.

⁴⁵ См. цитированные выше фрагменты из дневника Ермилова.

⁴⁶ На последней странице «ермиловской» копии поэмы «Царапина по небу», хранящейся в частном собрании, имеется карандашная помета-анонс художника о том, что поэма печатается в количестве 50 экземпляров (книга не вышла).

⁴⁷ Приношу сердечную благодарность сотрудникам музея Маяковского Г.А. Антиповой и Д.В. Карпову, которые щедро помогли в работе над этой статьей.

Весной 1921 года Митурич находился в Москве — в то время он еще не был лично знаком с Хлебниковым (художник видел поэта, как он свидетельствовал в мемуарах, лишь один раз в 1916 году), и это был период «хороших» отношений художника с Маяковским и с его окружением. В конце апреля 1921 года он взял у Брика для копирования некоторые тексты Хлебникова, и, скорее всего, это были указанные выше три его поэмы. Через несколько дней Митурич уехал в Санталово, где тогда проживала его первая жена Н.К. Звенигородская. Об этом он вспоминал через много лет: «У Бриков я бывал и до приезда Велимира, имея целью что-либо узнать от них о нем, *брал рукописи для переписки* (курсив мой — А.П.)» (Митурич 1997, с. 47.). И хотя Митурич упоминает, что он брал для переписывания именно рукописи поэта, это вызывает серьезные сомнения — вряд ли Брик мог дать ему подлинники главы будетлян.

К тому же, как теперь доподлинно известно, рукописей поэм Хлебникова «Ладомир» и «Царапина по небу», а также поэмы «Разин» у Брика, а, следовательно, и у Маяковского тогда, и это важно подчеркнуть, быть не могло, так как эти поэмы были написаны в 1920 году в Харькове, где тогда находился глава будетлян, а в Москве он появился только в конце декабря 1921 года. Перед этим последним приездом Хлебникова в Москву поэты встречались лишь в марте — апреле 1919 года, когда глава будетлян работал вместе с Р.О. Якобсоном над своим собранием сочинений. Именно тогда Маяковский передал Якобсону для работы над собранием сочинений все имевшиеся у него рукописи Хлебникова, как он упоминал в некрологе.

Насколько мне известно, Митурич и Ермилов не были знакомы. Очевидно, что Митурич получил тексты Хлебникова от Брика вскоре после того, как Ермилов оставил их у него — во второй половине апреля 1921 года, так как 1 мая он был уже в Санталове, о чем свидетельствуют даты, проставленные им на упомянутых выше «музейных» копиях. В то время перепечатка рукописей на машинке несомненно стоила больших денег, которых у Митурича, разумеется, не было, и он переписывал поэмы от руки. Между тем художник тогда еще не знал почерка Хлебникова и мог принять данные ему тексты за подлинники поэта, и переписывая их, он стилизовал копии под почерк главы будетлян, как ему казалось, не подозревая, что они сделаны рукой Ермилова.

В Санталове Митурич сделал еще несколько копий с поэм Хлебникова и послал их Н.Н. Пунину в Петроград для ознакомления и дальнейшего распространения. Приведу тексты этих писем.

На первой странице «рукописной» тетради «Царапины по небу» Митурич писал Пунину:

Дорогой Николай Николаевич, посылаю вам копии с *рукописи* (курсив мой — А.П.) — неизданной, с условием, что Вы сделаете копии <т>аким <же> друзьям: Леве (Бруни! — А.П.), Аренсу, Татлину, Полетаеву, С.К. Исакову и др.<угим> и обяжете последних сделать то же самое для своих друзей⁴⁸.

Внизу он сделал такую приписку: «Копия № 2 с *рукописи автора* (курсив мой — А.П.) П. Митурич. 1 / V 1921⁴⁹.

А на первой странице другой «рукописной» тетради — с текстом «Ладомира» он написал тому же адресату:

⁴⁸ ГММ. РДФ № 11136.

⁴⁹ Там же.

Дорогой Николай Николаевич, посылаю вам с условием сделать копии для друзей и последних снабдить под <sic!> таким же условием. Ваш П. Митурич. 3 / V 1921 г.⁵⁰

Внизу приписка, сделанная частично карандашом, частично чернилами: «Копия № 2 с *рукописи автора* (курсив мой — А.П.) П. Митурич. 2 / V — 1921 г. Деревня Санталово⁵¹.

Кроме того, Митурич послал Пунину также и сделанную им копию поэмы Хлебникова «Разин», находящуюся ныне в музее Маяковского. На первой странице он писал: «Шлю Вам с условием, Николай Николаевич, сделать копии и передать друзьям Звезды с тем же уговором. Ваш П. Митурич». На копии помета художника: «Копия № 5 с *рукописи автора*. 4 / V 1921» (66). Однако эта поэма не упоминается в некрологе Маяковского, но она указана в «Открытом письме» Митурича.

После выхода собрания произведений Хлебникова (1928–1933) об этих копиях «забыли». В дальнейшем они каким-то образом попали к Харджиеву, и он их через много лет, в 1964 году, передал (или продал) в музей Маяковского⁵².

Как утверждал сам Митурич в пометах на всех копиях, он переписывал их «с рукописи автора». Между тем, в музее Хлебникова в Астрахани находится еще одна «митурическая» копия поэмы «Царапина по небу», на которой неожиданно указан другой источник: «Копия № 1 с *рукописи Ермилова* (курсив мой — А.П.). 1 / 5 1921»⁵³.

С каких же текстов Хлебникова делал свои копии Митурич — «с рукописей автора» или с «ермиловских» копий? И как объяснить эти противоречия?

При тщательном изучении музейных копий возникает дополнительная гипотеза о неких промежуточных списках. Исследуя вопрос о «происхождении» этих копий и анализируя почерк Митурича и специальные его пометы, сделанные им для корректора и наборщика, а также его письма, адресованные Н.Н. Пунину и написанные на первых страницах тетрадей, становится ясно, что они скопированы не с подлинников Хлебникова, а были сделаны с каких-то исходных «прототекстов», подготовленных к печати.

По ряду характернейших признаков (особое написание букв «у», «в», «д» и «ц») и при сравнении с аутентичным почерком Ермилова (например, с его рукой, которой написан дневник), а также со свидетельством художника, приведенным в дневнике, что именно он передал Брику какой-то «материал Хлебникова», следует вывод, который проясняет этот запутанный вопрос: Митурич копировал поэмы Хлебникова не «с рукописи автора», как он ошибочно пометил на своих копиях, а с «ермиловских» копий или «прототекстов», восходящих к этим копиям, которые не сохранились или пока не найдены.

В июле-августе 1922 года, когда Маяковский писал некролог Хлебникову, т. е. через год после пребывания в Москве Ермилова, автор некролога не совсем точно помнил, какие именно вещи Хлебникова находились у него — подлинники поэта, «рукописные копии» или книги. Кроме того, у него, вероятно, возникла абберрация: в его памяти могли соединиться два «рукописных» текста поэмы — уникальное литографированное издание «Ладомира», выпущенное Ермиловым в Харькове (он, скорее всего, впервые увидел эту книгу в руках Хлебникова только зимой — весной 1922 года, когда глава будетлян приехал в Москву и готовил эту поэму к печати в издательстве «МАФ») и «рукописная» тетрадь с текстом этой же поэмы, переписанная художником и оставленная им Брику 3 апреля 1921 года. Толь-

⁵⁰ ГММ. РДФ № 11137.

⁵¹ Там же.

⁵² ГММ. РДФ № 28155/394.

⁵³ ГММ. Сдаточная опись (протокол от 15.06.64). Любопытно, что поэма «Разин» была приобретена музеем через букинистический магазин.

ко теперь стало понятно, что Маяковский видел их, скорее всего, мельком и что эти «рукописные книги» были не «присланы», как он считал, а непосредственно переданы Ермиловым Брику.

Следовательно, в некрологе Маяковского речь идет не о «рукописных книгах» Хлебникова или подлинниках поэта, а о «харьковских» копиях с подлинников поэта или так называемых «ермиловских прототекстах», которые, вероятно, не сохранились.

Благодаря дневнику художника, а также его поздним свидетельствам, мы получили возможность не только прокомментировать «загадочные» слова Маяковского из некролога главе будетлян, а главное — получили возможность выяснить, что высокая оценка «рукописных книг» Хлебникова, которые он назвал «изумительнейшими» — относится прежде всего к книге «Ладомир», оформленной Ермиловым, а также и к другим его книжным проектам.

Харьковский художник был не только другом и издателем Хлебникова, но и постоянным ходатаем по его делам, как при жизни главы будетлян (в 1920–1921 годах), так и в посмертной его судьбе (имеются в виду проекты юбилейных книг Хлебникова и проект памятника Председателю Земного шара, задуманные им в 1965 году — в юбилей поэта).

Литература

- Аксенов И.А. Из творческого наследия. В 2 т. Т. 2. — М., 2008. (впервые — Печать и революция — М., 1921, кн. 3. — С. 82 — 98).
- Асеев Н. Стальной соловей. — М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1922.
- Галушкин 2005: Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. Т.1. Ч. 2 / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. — М., 2005.
- Григорьев В.П. Маяковский в «зеркале судьбы» Хлебникова // Григорьев В.П. Будетлянин. — М., 2000.
- Григорьев В.П. Хлебников без ретуши // Григорьев В.П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. — М., 2006.
- Динерштейн Е.А. Маяковский и книга. — М., 1987.
- Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — М., 1985.
- Криворучко, Иванова 2008: Український художній авангард. Укладачі: Криворучко Л.С. Іванова М.Г.— Київ, 2008.
- Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932: Исторический обзор. В 3 т. Т. 2.— М., 2003.
- Крученых А. Фактура слова.— М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1923 [1922].
- Маяковский В. Люблю.— М.: ВХУТЕМАС. МАФ, 1922.
- Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. — М., 1959.
- Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. — М., 1997.
- Неймаер Е. О Велемире Хлебникове / публикация А. Парниса // Радуга.— Киев. 1965.— № 11. — С. 135 — 138.
- Неймаер 1920: Стихи Екатерины Неймаер. Обл. и ил. В.Д. Ермилова.— Харьков, 1920. Литографированное издание.
- Никитаев А.Т. Ничего: Материалы к истории и библиографии. // De visu. 1992. — М., 1992 — С. 60.
- ПКД 1985: Памятные книжные даты / 1985. — М., 1985.
- Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. — М., 1991.
- Парнис 2002а: Парнис А.Е. О последних днях поэта: 28 июня исполняется 80 лет со дня смерти Велимира Хлебникова // Время MN. 2002. № 109(257), 28 июня.
- Парнис 2002б: Парнис А.Е. Велимир Хлебников: Москва — Сантало, май-июнь 1922 // Библио-Глобус. 2002. — № 6(27), июнь.
- Поліщук В. Василь Ермилов.— Харків: Рух, 1931.
- Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917–1941): Биографический словарь.— СПб., 1994.
- Старкина С. Велимир Хлебников: Король Времени. — СПб., 2007.
- Українські авангардисти 2005: Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Сост. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — Київ, 2005.
- Фогель З. Василий Ермилов.— М.: Советский художник, 1975.
- Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 тт. — М., 1977. Т. 2.
- Хачатуров С. Искусство книги в России 1910–1930 годов: Мастера левых течений. Материалы к каталогу. — М., 2004.
- Хлебников В. Избранные стихотворения. — М., 1936.
- Хлебников В. Ладомир. Обл. В. Ермилова. — Харьков. 1920. Литографированное издание.
- Хлебников В. М. Неизданные произведения. — М., 1940.
- Хлебников. СС: Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. / Ред. Р.В. Дуганова и Е.Р. Арензона. — М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000 — 2006.
- Хлебников В. Творения / Пред. М.Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. — М.: Советский писатель, 1987.

Н. В. Королева

(Москва, ИМЛИ РАН)

СТИХ МАЯКОВСКОГО И АРЕНА ЦИРКА

Единение искусства Маяковского с искусством цирка кажется закономерным во многих отношениях. Само стихосложение Маяковского напоминает головокружительное цирковое действо, открытое улице и предназначенное ей. Задаче предстать перед улицей и площадью во весь рост и «во весь голос» он подчинил и приемы письма, и графику текста. В этой связи важно и то, как Маяковский приспособлял свой стих для открытого площадного представления, и то, как он отыскивал аудиторию и жанровые формы, отвечающие уникальным художественным устремлениям.

Работая над стихом, его интонацией и звуковой фактурой, Маяковский видел перед собой публику, слушателя. В статье «Как делать стихи» (1926) поэт писал: «Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве <...> Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь» (Маяковский 1959, с. 113).

Известно, что Маяковский мало заботился о пунктуации, часто доверяя постановку нормативных знаков препинания в законченных рукописях О.М. Брику*. Интонацию — «аранжировку» — при печатании стихотворения, по его мнению, знаками препинания вполне передать невозможно: «Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение» (Маяковский 1959, с. 114). Так возникают в печатном тексте разделяющие строку «ступеньки», «столбики», а затем знаменитая маяковская «лесенка» — паритурные указания и читателям-слушателям, и актерам, декламирующим его стихи на эстраде. Маяковский писал: «При таком делении на полустроchia ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто большую, чем между строками, то ритм оборвется» (там же). «Печатаю свои 4-ударные стихи “ступеньками” преимущественно по 1+1+2 или 2+2 слова, а 3-ударные — по 1+2 слова, он добивается того, что начало стиха звучит более отрывисто, а конец — более плавно» (Гаспаров 2001, с. 22).

Установка на создание поэзии, напрямую и непосредственно соединяющей автора (исполнителя) и аудиторию, в 1927 году нашла отражение на страницах журнала «Новый Леф» (№ 10) в программной статье «Расширение словесной базы»: теперь, в 1927 году, когда бумага и станки появились, все равно «книга не уничтожит трибуну», потому что именно трибуна дает поэтам более широкую массу читателей и слушателей. «Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии» (Маяковский 1959, с. 162). Маяковский высоко оценивает актерское чтение — например, работу чтецов В.Н. Яхонтова и В.И. Качалова, тем не менее

*Ср. воспоминания А.А. Реформатского об отношении Маяковского к пунктуации в статье Е.А. Ивановой в наст. сборнике, с. 532 (Примеч. ред.).

утверждая: «В каждом стихе сотни тончайших ритмических, размеренных и др. действующих особенностей, – никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых» – и требует предоставления пятнадцати минут на радио для автора-поэта, – для того, чтобы «вызывались читатели, чтецы, раб-читы для обучения их чтению с авторского голоса» (Маяковский 1959, с. 163).

Известно, что в авторском чтении Маяковского особенно ясно звучали паузы и рифмы, а в рифмах – опорные согласные и предшествующие им долгие гласные. Именно его голос свободно выделял необыкновенные «маяковские» ассонансы, подчинял грамматическое ударение в многосложном слове или в сочетании нескольких слов, оказавшихся на рифме, ударению звуковому и смысловому (Бернштейн 1936, с. 47 – 62). В чтении поэта возникало как бы второе и третье ударения в строке, или – как бы «исчезало» ударение грамматическое, что, в частности, позволяло свободно уравнивать в рифме слово и словосочетание: *Господин Сидоров / Тэффи не носи даров*¹.

Вот пример текста для «Пирамиды всемирной классовой борьбы» в меломиме Маяковского «Москва горит»:

1-й глашатай	Пирамида классов – / сияет и высится,
2-й глашатай	Капиталистов / лоснятся лица.
3-й глашатай	И дюжину лет /
4-й глашатай	Синцом и виселицей
	Самодержец / развлекается и веселится.

«Лесенка» Маяковского ведет не вниз, а вверх, к сильному, акцентированному финалу, который может рассматриваться как ее высшая ступенька. В приведенном фрагменте звуковые повторы как бы карабкаются друг на друга, сосредоточиваясь в последней строке, где последнее слово оказывается прямо или опосредованно (в том числе акцентно асимметричной псевдорифмой *виселицей – веселится*) связано созвучиями со всеми конечными словами строк, а последняя строка кумулирует звуковую организацию всего четверостишия.

Подход к тексту как эксцентрическому словесному действию, предназначенному для живого представления публике, предельно сближал роли поэта и исполнителя, автора и площадного артиста. Внутреннее родство таланта Маяковского, немало сил отдавшего созданию лозунга, плаката, броской краткой подписи под плакатом, – цирковому антре, клоунскому конферансу, сатирическому номеру и выкрику-лозунгу², предопределило особый интерес и большой успех его работы для цирковой арены.

Напомним, что театральные актеры этого времени умели произносить прежде всего прозаический текст, приближая его к разговорному, психологически мотивированному.

¹ Строка родилась в полемике Маяковского с поэтом Вадимом Баяном, взявшим этот псевдоним якобы из-за невозможности подобрать рифму к его собственной фамилии Сидоров. На страницах «Литературной газеты» (№ 4, 1929) Маяковский напомнил Баяну их беседу 1914 года, когда он немедленно предложил последнему именно такую рифму. Возможно, с этих пор фамилия Сидоров присутствовала в творческом сознании Маяковского, и он давал ее своим отрицательным персонажам, – меньшевику в «Мистерии Буфф», «мешочнику» в «Чемпионате всемирной классовой борьбы».

² Небезынтересно отметить, что эта мысль приходила в голову критикам, писавшим о Маяковском и его драматургии уже в 1921 году. Михаил Зенкевич в статье «Мистерия революционного буффа» писал: «Маяковский – прирожденный, дерзкий и находчивый до гениальности плакатист, мастер поэтического гротеска и буффонады, то трагической, как у Л. Андреева, то комической, как у Саши Черного. Эти плакатно-фельетонные элементы творчества Маяковского всегда чередовались в его произведениях с глыбами несравненной поэтической силы, примешивались к ним, как лигатура, как наклейка на живописи раннего периода футуризма» (Зенкевич 1921, 7)).

Это была классическая манера МХТ, Малого, Александринского театров. Конечно, особую «касту» на этих сценах составляли трагики, но их возвышенное романтическое искусство уже к концу XIX века, в период торжества «натуральной школы» и психологического реализма, отошло на второй план. К бытовой, разговорной реалистической манере драматические актеры приближали и нечасто произносимый ими стихотворный текст. Эта тенденция разрушала стих, что представлялось Маяковскому недопустимым.

А цирковые актеры – клоуны, акробаты, дрессировщики, наездники – вообще привыкли обходиться без текста. Репризы клоунов были краткими, – состояли из отдельных фраз или реплик. Антре тоже почти не имели текста, заключались в обыгрывании смешных положений и предметов.

Начало работы Маяковского для цирка совпало с превращением цирков из частных антреприз в государственные и с периодом стремления государства реформировать цирковую спектакль для усиления его агитационного звучания.

Активная авторская и режиссерская работа Маяковского для цирка началась в 1919 году. Это было связано со знакомством и творческим сближением поэта с выдающимися артистами – клоуном-дрессировщиком В.В. Дуровым и клоуном-сатириком В.Е. Лазаренко.

На роль цирка, отвечавшего идеям новаторского искусства в системе «Театрального Октября», неоднократно обращал внимание В.Э. Мейерхольд – во многих своих статьях и выступлениях, начиная с 1917 года. «Если бы меня спросили: какие увеселения нужны нашему народу теперь, в дни, когда Россия предстала миру раскованной, – писал он летом 1917 года, – я бы, не задумываясь, сказал: те, какие умеют дать своим искусством только “циркачи” ... Народу нужно такое искусство, которое могло бы заразить действующих примером величайшей храбрости» (Мейерхольд 1917, с. 3).

В 1919 году декретом Совнаркома от 26 августа о национализации театров и зрелищных предприятий цирки были объявлены государственными. Цирк Саламонского на Цветном бульваре стал Первым государственным, цирк братьев Никитиных на Садово-Триумфальной – Вторым государственным цирком. Отныне они подчинялись Народному комиссариату просвещения³.

Первые опыты «театрализации» цирка не были удачными. В сезоне 1919 – 1920 годов на арену цирка были перенесены танцевально-пластические ансамбли балетмейстера Большого театра А.А. Горского, была поставлена хореографическая арлекиада К.Я. Голейзовского и т. п. В таких спектаклях утрачивалась цирковая специфика, мастерство цирковых актеров не было востребовано, так как от них требовалось лишь умение плавно двигаться по сцене, представляя собой «цветные пятна». В отдельных спектаклях (балет-пантомима Голейзовского, 1920 г.) вообще были заняты только балетные и не участвовал ни один цирковой актер.

Вскоре этот путь развития нового цирка был отвергнут. Принцип построения зрелища как монтажа аттракционов, уже победивший в кинематографе и на театральной

³ Глава этого комиссариата А.В. Луначарский писал в статье «Задачи обновленного цирка», что советский цирк должен стать местом демонстрации «силы, ловкости, отваги, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем» (Луначарский 1919, с. 6). В условиях новой советской действительности он должен был изменить свой репертуар, подчинив его целям агитации и пропаганды. В целях агитации должна была быть усилена роль клоунады, прежде всего сатирической, разрозненные номера предполагалось объединить в целостные спектакли – пантомимы, пьесы и карнавалы на темы истории, современности, фантастики. 21 января 1919 г. Луначарский сделал доклад на ту же тему: «Народный цирк и пути его развития». В Наркомпросе была создана специальная организация по руководству цирковым делом в стране.

сцене, прежде всего в театре Мейерхольда, вернулся в цирк. На первый план в репертуаре, как средство, связующее отдельные номера, отныне выходят острые злободневные монологи, репризы и сценки, исполняемые клоунами-сатириками, выступающими в роли конферансье.

Для создания нового циркового репертуара были привлечены профессиональные писатели-сатирики, прежде всего Маяковский, а также Демьян Бедный, И.С. Рукавишников, Н.А. Адуев, А.М. Арго и др., для оформления спектаклей – профессиональные балетмейстеры и художники. Лучшими исполнителями сатирических реприз, скетчей, антре стали клоун-сатирик В.Е. Лазаренко, братья Константин и Леон Танти, братья Кольпети и др. Одним из первых удачных сатирических спектаклей стала «Политическая карусель» Н.М. Фореггера и И.С. Рукавишникова (ноябрь 1919 г.); «систему капиталистической эксплуатации» в этом спектакле наглядно изображала трехъярусная конструкция художника П.В. Кузнецова, воздвигнутая на арене, цирковые артисты показывали на ней мастерство акробатики и эквилибристики, – прием, который позже использует и Маяковский в своих цирковых спектаклях. (Отметим, что именно в первые годы советской власти и в начале 1920-х годов появлялось много разнообразных «пирамид» не только на сцене, но и в виде плакатов, лубков и «Окон РОСТА». Пример тому – рисунок художника А.А. Радакова, близкого друга и постоянного соавтора Маяковского в его плакатах, «Самодержавный строй» (весна 1917 год): шесть «ярусов», на вершине нарисован самодержец на троне с подписью «Мы царствуем», ниже – священнослужители, подпись «Мы за вас молимся», далее судебские – «Мы вас судим», военные – «Мы вас охраняем», купцы и торговцы – «Мы вас кормим» и, наконец, самый нижний и широкий «ярус» – народ: «А вы работайте!»⁴).

Ставка в преобразованном цирке делалась на универсального актера-клоуна, владеющего техникой движения, умением произносить смешные или злые репризы и монологи, способного к словесной импровизации. «Ненаписанный текст комедий менялся день ото дня, актерские отсебятины были обязательными. Иногда такие отсебятины поставлял автор пьесы: Маяковский обеспечивал ими и номера Лазаренко в цирке, и выходы персонажей “Мистерии буфф”» (Золотницкий 1976, с. 225).

Первым известным нам произведением Маяковского в репертуаре Лазаренко (вторая половина сентября 1919 года) явилось антре «Советская азбука», которое, как и памфлет «Чемпионат всемирной классовой борьбы» (1920), легли в основу нового сатирического репертуара цирка.

В дальнейшем на арене московских цирков ставились и более крупные сатирические пьесы – при условии, что в них использовались уникальные постановочные возможности цирка: пантомима «Махновщина» Масса (1929), пантомима-феерия «Москва горит» (1930) Маяковского (замысел подсказан режиссером Радловым, сценический план разработал О.М. Брик), феерии «Индия в огне» (1932), «Тайга в огне» (1939) и пр.

До революции Лазаренко создал клоунскую маску философствующего босяка, высмеивающего буржуазные нравы, веселого и немного циничного. Одет был этот персонаж в черный или клетчатый пиджак с чужого плеча, брюки гармошкой, шляпу-котелок. Лихо приподнятые брови придавали лицу хитрое и насмешливое выражение, а красный кончик носа обозначал склонность к спиртным напиткам. После революции артист понял, что и его «клоунская маска», и репертуар нуждаются в обновлении. В 1918 году, создав небольшой цирковой коллектив для выступления перед армейскими частями, Лазаренко с санитарным поездом поехал на фронт. Перед красноармейцами он читал сатирические

монологи, после которых совершал сальто через санитарные повозки и солдатские кухни. (Блестящими акробатическими прыжками Лазаренко славился с юности, его коронными номерами были сальто-мортале через лошадей, извозчицы пролетки, через два автомобиля, а однажды – через трех слонов.) Вернувшись в Москву, артист выступал в военных частях, рабочих клубах, часто окраинных. На первомайской демонстрации 1919 года Лазаренко возглавил колонну демонстрантов на огромных ходулях и в рупор прочел строки:

В день Первого мая я, разумеется,
Не пожалю ни сил, ни ног.
Рабочим, крестьянам и красноармейцам
Посвящаю свой лучший прыжок!

После чего, сойдя с ходуль, совершил этот прыжок, вновь встал на ходули и пошел в первых рядах колонны демонстрантов.

Неизвестно, принадлежал ли этот текст Маяковскому (хотя «проглатывающая» слог разговорная рифмовка, двучастная смысловая и синтаксическая композиция, многократно использованная Маяковским в «рекламстихе» – узнаваемые черты его поэтического стиля), – но, во всяком случае, он разительно отличался от собственных стихотворений Лазаренко богатством и новизной звучания.

В 1919 году, когда цирки были объявлены государственными, Лазаренко стал в них одним из ведущих артистов. Его творческая индивидуальность – отлично тренированное тело гимнаста, любовь к агитационному стиху, мастерство сатирика – как нельзя больше отвечали запросам новой эпохи. Знакомство Маяковского с В.Е. Лазаренко относится именно ко времени первых лет советской власти.

Из воспоминаний Сергея Спасского о выступлениях в Кафе поэтов на Анастасьинском переулке (осень 1917 – апрель 1918 года): «А вот двинулась цирковая ватага /.../ Бурлюк не ослабляет руководства, умело принаравливаясь к посетителям. Если налицо Виталий Лазаренко, пущена в ход тема «Футуристы и цирк» /.../» (1963, с. 165). Из воспоминаний Л.В. Никулина о Маяковском и Лазаренко в редакции журнала «Красный перец»: «Мы приходили туда каждый день, и не только мы, сотрудники «Красного перца», но и актеры, и вообще друзья журнала. Однажды Маяковский привел к нам блестящего прыгуна и клоуна Виталия Лазаренко-отца. Не снимая пальто, Лазаренко перекувырнулся через голову; это было встречено всеобщим одобрением – своего рода визитная карточка циркового артиста» (1963, с. 500).

Именно в эти годы Маяковский стал частым гостем в гардеробной клоуна. Лазаренко попросил у поэта написать для него репертуар. Из воспоминаний Лазаренко о работе с Маяковским: «...он интересовался цирком, беседовал со мной и часто во время этих бесед давал темы для антре и реприз. Вскоре он стал заходить в антрактах ко мне в уборную. Отмечал хорошее и плохое в репертуаре, одобрял элементы политической сатиры и агитки в моих выступлениях» (Лазаренко 1939, с. 20 – 21).

«Азбука» была создана Маяковским в жанре широко известных до революции азбук. Это были и высокохудожественные азбуки для детей А. Бенуа, М. Добужинского, и «соленые» простонародные азбуки, тексты которых рассчитаны на устное произнесение и восприятие солдатской аудиторией. Такой была, например, «Кадетская азбука», каждая буква которой сопровождалась веселыми и малоприличными стихами. Маяковский использовал именно эту уже известную форму, но наполнил ее новым, актуальным для 1919 года политическим содержанием. В первом варианте текстов и у Маяковского

⁴ Благодарю Е.Р. Арензона за возможность ознакомиться с плакатом А.А. Радакова.

имелись весьма соленые шутки, невозможные для печати, но восторженно встречаемые народной – солдатской и рабочей – аудиторией. Напечатать этот текст оказалось невозможным, и, очевидно, сильно «смягчив» его, поэт собственноручно вырезал текст и рисунки «на камне», отпечатал пять тысяч экземпляров литографий на типографской машине в пустующей типографии Строгановского училища и раскрасил вручную с помощью своих друзей.

Поэт рассказывал об этой своей работе в Доме комсомола Красной Пресни 25 марта 1930 года: «...Она была написана для армейского употребления. Там были такие остроты, которые для салонов не очень годятся, но которые для окопов шли очень хорошо...» (Маяковский 1959, с. 500).

Из воспоминаний клоуна Лазаренко: «Как-то Владимир Владимирович прочел мне “Советскую азбуку”... Я попросил Маяковского сделать мне антре. Он согласился и выполнил свое обещание. Через три дня я получил картины Маяковского на картоне, со стихотворными текстами, поясняющими эти картины...».

«Картины на картоне», которые Маяковский сделал специально для циркового представления, были иными, чем его рисунки в «рукотворной» книге 1919 года. В книге на рисунках главными были буквы, – от каждой расположенной слева буквы отходили две строки стихотворного текста. Для цирка были нарисованы (или использованы Маяковским уже готовые, сделанные им ранее) сатирические плакаты, изображающие врагов советского государства – «в пору самого зловещего окружения Советского Союза» (Маяковский 1959, с. 500). Враги – Антанта и Лига наций, Вильсон, Деникин, Миллюков, Керенский, Носке, Шкуро, Д’Аннунцио, царь Николай, Юденич и Колчак. А также – буржуи, интеллигенты, меньшевики, эсеры, спекулянты, попы и погромщики.

Каждой букве соответствовала стихотворная подпись. Лазаренко поднимал над головой большие листы картона, на которых были броские карикатуры на врагов, выполненные Маяковским, поворачивал их во все стороны, чтобы зрители, сидящие по кругу, их видели, и произносил соответствующий текст, который периодически видоизменялся в зависимости от политической ситуации и, по-видимому, отличался и от текста напечатанной книги «Советская азбука», и от первоначального «соленого» текста для окопов. Изменения вносил либо сам автор, либо они являлись актерской «отсебятиной», что приветствовалось Маяковским.

Осенью 1920 года, также по просьбе Лазаренко, Маяковский написал для него агитационное антре «Чемпионат всемирной классовой борьбы». Из воспоминаний о клоуне: «Прежде чем написать это произведение, поэт много раз беседовал с артистом, просил, чтобы тот ему читал клоунские репризы, стремился понять, что именно имеет успех в цирке. В антре Лазаренко играл роли Арбитра и Революции, вступающей в схватку с Антантой – союзом буржуазных государств, стремившихся уничтожить Советскую Россию. Сатирические гротескные маски, имеющие портретное сходство, были даны Ллойд-Джоржу, Вильсону, Мильерану, Пилсудскому, Врангелю, мешочнику Сидорову, меньшевику. Им противопоставлен «героический персонаж» – Революция. Клоун Лазаренко вспоминает: «Маяковский писал этот текст, сюжет которого был разработан совместно со мной, учитывая специфику цирка. Я был “арбитром”. “Чемпионов” играли клоуны, комики и “рыжие” Комические гримы давали портретное сходство». Маяковский присутствовал на премьере (5 декабря), потом он еще несколько раз смотрел представление и обновлял текст» (см. Лазаренко 1939). Работа над обновлением текста велась Маяковским параллельно с работой над плакатами на соответствующие темы для «Окон РОСТА».

В дальнейшем сатирический репертуар для Лазаренко писали также Н.А. Адуев и А.М. Арго. В эти годы возникла его новая клоунская маска, придуманная и выполненная для него художником Б.Р. Эрдманом, в которой соединялись острая буффонность с реалистическими деталями облика современного молодого человека.

Двухцветным было все: пиджак, брюки, носки, туфли, шапочка-колпачок. Сняв пиджак, артист оставался в двухцветном комбинезоне, удобном для прыжков. Взбитый надо лбом чуб, высоко при помощи грима поднятые брови – все это придавало облику Лазаренко необычайный и удивительно свежий вид. В ярких красках костюма, в задорности чуба ощущались молодой оптимизм, отход от цирковых штампов. В этом костюме Лазаренко выступал до конца своих дней, меня в нем только цвета (Дмитриев 1946, с.35–36).

Замечательным качеством клоуна Лазаренко было то, что он сам писал стихи, любил и умел их читать. Современники отмечали его умение разделять стихотворные строки «каким-то придыханием», замечали, что его манера исполнения «исходила от выступлений ораторов». Можно предположить, что так же, как Маяковский учился у Лазаренко определять специфику именно цирковой репризы, так же и клоун учился у Маяковского манере чтения поэтических текстов.

В то же время исполнение стихов клоуном Лазаренко отличалось от традиционно авторского или актерского – большей динамичностью, введением в монологи приемов эксцентрики и акробатики. Начало монолога он обычно произносил, стремительно выбегая на сцену, прерывал длинный текст комическими сценками, обращениями к зрительному залу, часть текста читал, раскачиваясь на трапеции или стоя на ходулях, которыми владел в совершенстве (мог даже танцевать на ходулях). Заканчивал монолог или сценку своими любимыми прыжками.

Маяковский написал для Лазаренко острый политический памфлет, вложив запоминающиеся краткие стихи-формулировки прежде всего в уста Арбитра, который представляет борцов публике. Борцы – это «чемпионы» Антанты, США, Франции, Польши, то есть их премьер-министры, президенты, вожди социалистических партий, предавшие интересы своих народов и ставшие врагами первого народного советского государства, а также вожди «белого движения», разгромленного на территории Советской России. Площадные «вирши», которые Арбитр произносит в начале и в продолжение большей части пьесы, построены на блестящих «маяковских» рифмах, они не просто характеризуют персонажей политической современности, но и кратко рассказывают злободневные сюжеты современной классовой борьбы.

О чемпионе Америки Вильсоне:

Вильсон – / Он – / Америки чемпион. / Вы не смотрите, что Вильсон тощ, – / Страшная у Вильсона мощь. / Главная его сила в том,

Что очень уж далек. / Повезло окаянному: / пойд и возьми его за морями и океанами. / Попадется когда-нибудь, впрочем, / собственным рабочим. / Ничего борец, / да очень уж несимпатичен. / Главным образом / борется / из-за / приза (Маяковский 1959, с. 398).

Графика для исполняющего этот текст – Маяковский «столбик», предшественник «лесенки» – была подсказкой техники чтения. Короткие строки определяют ударность каждого слова: *Вильсон – он – чемпион* или *из-за – приза*. Длинные строки – предложения предполагают их быстрое произнесение, «проборматывание» с остановкой только на

рифме. Зато именно рифма повторялась, педалировалась в нескольких строках, резко выделяя смысл. Еще один пример:

Пилсудский – / Польша. / Один раз удачно поборолся – / и пока что бороться не хочет больше, / но линию свою не перестает гнѹть. / Грозится – передохнѹвши, / на РСФСР гредѹнѹть. / Как бы / вместо того, чтобы передохнѹть. / пану не пришлось передохнѹть (Маяковский 1959, с. 399).

Вступительный монолог Арбитра занимает большую часть пьесы, реплики борцов во время их состязаний, больше напоминающих драки уличных хулиганов, кратки:

Мильеран: Господин арбитр, / это вас касается: / остановите Ллойд-Джоржа, / проклятый кусается. Врангель: / Отгоните Меншевика, / под ногами вихляется. / Ллойд-Джорж: Ой-ой, ой. / Что он делает с моей головой! / Арбитр: Тише, захват головы не допускается. / Пан: Остановите Врангеля, грызет за ляжки. / Арбитр: Пустились во все тяжкие. / Ну и грызня! / Загрызут друг друга – надо разнять (Маяковский 1959, с. 402).

Некоторые персонажи, прежде всего их портретные маски, и злободневные сюжеты, связанные с поступками того или иного «борца», перекликались с персонажами и сюжетами «Советской азбуки», «Окон Роста» и плакатов для Главполитпросвета, над которыми Маяковский работал в это же время. Но тексты Маяковский писал каждый раз заново (исключения – несколько двустий «Советской азбуки», использованных поэтом как подписи под плакатами), потому что учитывал, во-первых, ораторские возможности и способности исполнителя и, во-вторых, характер публики, которая воспринимала лучше всего юмор грубоватый, мысль, ясно сформулированную лаконичным стихом, и обыгрывание сюжетов клоунами-профессионалами – героями, комиками, «рыжими», акробатами, гимнастами, дрессировщиками, наездниками, исполняющими сольные номера джигитовки или скачущими кавалькадами.

Особая тема – звучание стиха Маяковского на театральной сцене. Маяковский принимал активное участие в постановке «Мистерии буфф» В.Э. Мейерхольдом, работая с актерами над текстом и объясняя им особенности актерской передачи своего стиха. В процессе работы уточнялся и совершенствовался текст второй редакции «Мистерии-буфф». Наглядно воплощался принцип подхода к театральному тексту, заявленный Маяковским во вступительном слове к диспуту «Надо ли ставить «Мистерию-буфф?». 30 января 1921 года: «Пьеса дана как была; в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств она будет переделываться. Когда я умру, она будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше» (Маяковский 1959, с. 259). Из воспоминаний В.М. Бебутова: «Работа Маяковского над текстом нового варианта пьесы продолжалась на протяжении всего репетиционного периода и шла параллельно с его работой с актерами над стихом...» (Февральский 1971, с. 126). В.А. Сысоев:

Владимир Владимирович работал с нами над «Мистерией» с огромным увлечением. Он выкрикивал зычным голосом из партера: «Эй! Эй!.. Дырка!.. Течет!.. Земля!» И над этой маленькой сценой он бился около получаса. Все ему не нравилось, как кричали актеры. Сцену повторяли много, много раз. «Кричите так, – говорил он, – чтобы это было и издали, и далеко слышно. Да протяжнее: Эй...е...е...» (Цит. по: Февральский 1971, с. 126).

Лазаренко, приглашенный для исполнения роли одного из чертей, вызывал восхищение Маяковского, который, пожимая руку Лазаренко-черту, говорил: «Чертовски хорошо!» (см. там же, с. 138 – 150).

Особенность сценической реализации стиха Маяковского в спектакле отметил режиссер С.М. Эйзенштейн, посетивший одну из последних репетиций: «Странные доносятся строчки текста. Их словам как будто мало одного удара. Они рубят, как рубились в древности: обеими руками. Двойными ударами. Бить, так бить... Из сутолоки репетиционной возни взрывается: *Мы австралий – цы / Все у нас бы – ло*» (Эйзенштейн 1968, с. 433).

В марте 1930 года в Первом государственном цирке началась работа над постановкой меломимы (новаторский термин, образованный Маяковским из соединения двух понятий – мелодрама и пантомима) Маяковского «Москва горит». Сценарный план спектакля разработал О.М. Брик. На сцене Первого Московского цирка шли к этому времени спектакли-пантомимы «Черный пират» (1928) и «Махновщина» (1929) В.З. Масса в постановке цирковых актеров и режиссеров – братьев Вильямса и Энрико Труцци. Однако цирку был нужен более современный злободневный революционный сюжет. Были сделаны попытки заказать современную пьесу-пантомиму Ю.К. Олеше, Б.С. Ромашову, однако они пантомим для цирка не написали. Лишь Маяковский, активно работавший для цирка в 1920-е годы, и считавший цирковую арену трибуной, с которой наиболее удобно вести агитацию средствами искусства, принял это предложение с радостью и приступил к активной работе. 28 февраля 1930 года Маяковский перед началом чтения текста меломимы сказал:

Само по себе искусство цирка – самое распространенное и самое любимое пролетариатом... Предлагаемая вам сегодня моя меломима «Москва горит» представляет из себя такой опыт, когда историко-революционная меломима-хроника будет пытаться в апофеозе показать сегодняшний день. Я не изображаю Красную Пресню, – я даю общее представление о 1905 годе. Я хочу показать, как рабочий класс пришел через генеральную репетицию к сегодняшнему дню (Маяковский 1959, с. 418).

Премьера меломимы «Москва горит» состоялась 21 апреля 1930 года, через неделю после трагической гибели поэта. В той же постановке (с небольшими изменениями) меломима была показана в Ленинграде (1931), Киеве и Саратове (в последнем она выдержала более 30 представлений, хотя из-за отсутствия технических устройств шла без эффектных потоков воды в финале) (см. Максимов). Это было яркое красочное действо с использованием кинокадров, цирковых эффектов – прожекторов, натурального огня и потоков воды на арене, массовых групп дрессированных лошадей и собак, упражнений многочисленных акробатов, гимнастов и цирковых силачей.

Но главным в меломиме Маяковского был стихотворный текст. Цирк пошел в этом отношении сложным и новаторским путем. В пантомиме «Черный пират» (1927) лишь одна сцена – в полицейском участке – была построена на словесном диалоге. В пантомиме «Махновщина» (апрель 1929) сцены с текстом присутствовали уже почти в каждой картине и, по мнению прессы, «помогали прочувствовать идейный акцент спектакля», но главными были все же чисто цирковые трюки: взрыв «потолочного моста», атака поезда, чудеса пиротехники, шестьдесят дрессированных лошадей, тачанки с пулеметами, фонтаны и потоки воды, наполнявшие манеж, в которые бросаются всадники на лошадях, брызги горящего фейерверка, акробатические пирамиды и пр. (см. об этом в исследовании Ганы Максимовой.)

Все эти и им подобные элементы циркового зрелища были использованы и в пьесе Маяковского. Но самое главное и новое в ней – то, что это был памфлет, действенная сила которого обусловлена текстом – звучанием, самим строением стихов Маяковского, цирковые же эффекты спектакля отходили на второй план, становясь вспомогательными средствами.

Маяковский создавал новаторское значение взаимодействия стихотворного текста с пантомимой, сравнивая судьбу «заговорившего» цирка с «заговорившим» кино: «Моя меломима есть новый жанр по отношению к старой цирковой пантомиме, так же как звуковое кино есть новый жанр по отношению к немому кинематографу» (Цит. по Кузнецов 1947, с. 125). Постановщик спектакля С. Радлов видел открытие Маяковского в цирковом искусстве в том, что он шёл «от возрождения старой пантомимы с выстрелами, кавалькадами и фонтанами, отменяющими живописные бытовые картины... к созданию совершенно нового жанра – грандиозного лирико-агитационного стихотворения, произнесенного языком полетов, огней, аллегорических десятиметровых фигур, баррикадных боев, стелющихся под куполом цирка рифм, конных столкновений на песке арены» (Дмитриев 1963, с. 244; о работе Маяковского в цирке см. также Князев 1920; Овсянников 1921; Ром 1923, с. 87; Березарк 1930, с. 2,3; Асеев 1930; Кузнецов 1947; Бабушкин 1959, с. 12–13; Румянцева 1960, с. 9).

План постановки был разработан С.Э. Радловым (по сведениям А.В. Февральского – при участии О.М. Брика). Вскоре после начала репетиций в Первом государственном цирке в марте 1930 года С.Э. Радлов серьезно заболел, и режиссерскую работу в соответствии с замыслами Радлова (1929) практически вел и завершал А.Г. Петровский при активной помощи Маяковского. Поэт с самого начала принимал горячее участие в сценической реализации своего произведения. Об этом вспоминал Рудольф Славский («О днях минувших и немного о сегодняшних») – преданный поклонник Маяковского-поэта, в будущем артист цирка и автор монографии о Виталии Лазаренко, в 1930 году участвовавший в «массовке» меломимы «Москва горит» в качестве «одного из пятисот»:

...режиссерский стол, установленный за барьером, лампа под зеленым абажуром. Вот за этим-то столом я и увидел своего любимца. Он сидел, вытянув длинные ноги, попыхивая папиросой, и внимательно наблюдал за происходящим на арене. Время от времени Маяковский поднимался, хлопал в ладоши, останавливая тцецов-глашатаев, и громко делал им замечание, притом сам произносил текст как считал правильным... По ходу одной из репетиций Маяковский порывисто вскочил, легко вбежал по ступенькам высокой лестницы на сцену, где Петровский отработывал фрагмент с исполнителями Керенского и Наполеона, и, к моему величайшему изумлению, в буквальном смысле слова отстранил рукой валяжную фигуру «худ.орга» и принялся самолично отшлифовывать этот эпизод. Внизу, в манеже, все замерло. Участники с интересом наблюдали за происходящим (Славский 2006).

Так слово и стих Маяковского, при деятельном участии в постановочной работе самого поэта, становились главными «действующими лицами» циркового спектакля.

Поэтика «выделенных слов по преимуществу» Маяковского-стихотворца делала поэтическую декламацию органически совместимой с выкриком площадного «горлана-главаря», а его «взвинченная» интонация была заведомо приспособлена для выражения настроений распалющейся, нагнетающей энергию массы. Теперь в стихотворной речи глашатаев арены улица зримо приобретала способность «кричать и разговаривать», причудливо дробиться и перестраиваться, отождествляясь с голосом и телом одного человека, одновременно лирического героя и вершителя исторических судеб.

Родственность поэтического мира Маяковского цирку недавно было подчеркнута Вяч. Вс. Ивановым:

Сила самовыражения и полнота откровенности, достигнутая автором во многих случаях распахнутость навстречу самому широкому читателю и слушателю, оригинальность формы, космический лиризм, уравнивающий поэта и Вселенную, истинность его трагедии, часто облеченной в гротескные, а порой даже и в цирковые одежды, напряженность чувства, с ним соседящая, но в полное сумасшествие не скатывающаяся, ставят его поэзию в ряд с самыми большими явлениями не только русской, но и всемирной литературы (Иванов 2009, с. 237).

Проникнутый духом площади и жаждой преображающего слова, стих Маяковского возвращал своей трагической арене то, что было ею рождено, становясь орудием доселе невиданного синтетического искусства.

Литература

- Бабушкин Ю. Маяковский и цирк (о цирковых сценариях «Чемпионат всемирной классовой борьбы» и «Москва горит») // Советский цирк. — 1959. — № 4. — С. 12–13.
- Березарк И. «Я» – цирковое представление // Маяковский и цирк // Цирк и эстрада. — 1930. — № 11. — С. 2,3.
- Бернштейн С.И. Маяковский тчец // Говорит СССР. — 1936. — № 4.
- Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия 1. — 1927. — С. 7–41.
- Бернштейн С.И. «Эстетические предпосылки теории декламации» // Поэтика: временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. 3. — Л., 1927. — С. 25–44.
- В. Маяковский в воспоминаниях современников / Примеч. Н.В. Реформатской; вступ. ст. З.С. Паперного. — [М.], 1963.
- Следственное дело 2005: «В том, что умираю, не вините никого?..»: Следственное дело В.В. Маяковского. — М., 2005.
- Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — 2-е изд., доп. — М., 2001.
- Дмитриев Ю. Виталий Лазаренко. — М.–Л., 1946.
- Дмитриев Ю. Советский цирк. Очерки истории 1917–1941. — М., 1963.
- Зенкевич М. Мистерия революционного буффа. — Саратов, 1921. — № 2.
- Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. — Л., 1976.
- Иванов В.В. Пóтом и опытом: [сб. стих., статей, эссе и переводов]. — М., 2009.
- Князев В. Маяковский в цирке // Красная газета. — 1920. — 18 фев.
- Кузнецов Е.М. Арена и люди советского цирка. Исторические очерки 1917–1946. — Л.–М., 1947.
- Лазаренко В. Из воспоминаний клоуна // Огонек. — 1939. — № 1. — С. 20–21.
- Луначарский А.В. Задачи обновленного цирка // Вестник театра. — 1919. — 8-9 фев. — № 3.
- Максимова Г. Цирки и водные зрелища в России. — URL: <http://www.ruscircus.ru/public/maksimova.shtml>
- Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930) / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М., 1959.
- Мейерхольд В. Да здравствует жонглер! // Эхо цирка. — 1917. — 1 августа. — № 3.
- Мейерхольд В. Письмо в редакцию / Мейерхольд В., Бебутов В. // Известия. — 1921. — 1 июля.
- «Москва горит» // Вечерняя Москва. — 1930. — 10 апреля.
- Овсянников Н. Бездонная бочка // Коммунистич. труд. — 1921. — 28 июня.
- Ром Б. Театральные опыты в цирке: период 1918–1921 гг. // Программы Мос. гос. и акад. театров и зрелищных предприятий. — 1923. — Вып. 3.
- Румянцева Н. Революцией мобилизованный (об антре «Азбука» и «Чемпионат всемирной классовой борьбы» в исполнении Лазаренко в Первом госцирке) // Советский цирк. — 1960. — № 11.
- Славский Р. О днях минувших и немного сегодняшних // Театр. Эстрада. Цирк / Отв. ред. С.М. Макаров. — М., 2006.
- Февральский А.В. Первая советская пьеса «Мистерия-Буффа» В.В. Маяковского. — М., 1971.
- Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. — М., 1968.

Д. М. Давыдов

(Москва, Институт культурологии ГУГН)

**«ОФИЦИАЛЬНЫЙ» И «НЕОФИЦИАЛЬНЫЙ» КОНСТРУКТИВИЗМ:
ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Движение конструктивизма, в частности в его литературных проявлениях, представляло собой одновременно и эстетическое, и идеологическое движение. Быть может, не столь жестко, как изобразительное искусство или дизайн «производственников» (подробнее см., напр.: Сидорина 1994), литература, однако, представала у конструктивистов специфической формой идеологизированной деятельности (в этом смысле характерно название конструктивистского сборника 1929 г. «Бизнес»). Еще в раннем (1923) конструктивистском манифесте О. Чичагова указывает:

Конструктивизм – это идеология, возникшая в пролетарской России во время революции, и как всякая идеология, конструктивизм только тогда может быть жизнеспособным и не построенным на песке, когда создает себе потребителя; а потому – задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека. Средствами к этому являются интеллектуальное производство – изобретательство и совершенствующее производство – техника (*Литературные манифесты, 2000*).

Многokrатно рассматривавшаяся общая структура литературного поля 1920-х представляет собой – особенно на авангардном фланге – систему взаимодействий и взаимоотношений, при которой в принципиально выигрышном положении оказываются группы, но не индивидуальности. Эта ситуация, безусловно, продолжает те формы литературной борьбы, которые были заданы еще постсимволистскими группами 1900–1910-х; однако новые внешние (внелитературные) условия, переводящие борьбу из эстетико-философского в программно-идеологический план, усилили и механизмы «литературной бюрократизации».

В этом смысле можно говорить о «двух конструктивизмах». Первый, «официальный», – это собственно организационное пространство, Литературный Центр Конструктивистов (ЛЦК; 1924–1930); второй, «неофициальный», – поле эстетических установок и художественных практик. Эти «два конструктивизма» отнюдь не тождественны: многие фигуры, значимые как функционеры ЛЦК (например, Вера Инбер), не принципиальны для понимания конструктивизма как художественного проекта. Напротив, ряд фигур, никогда не бывших связанными с конструктивизмом организационно, с очевидностью могут быть с ним сопоставлены.

Особую значимость при подобном сопоставлении приобретает имя Сергея Евгеньевича Нельдихена (Нельдихена-Ауслендера; 1891–1942). В отличие от своих ровесников, Нельдихен не участвовал в грандиозном акмеистическо-футуристическом расхождении символистского метаязыка. Его первая книга, «Ось», выходит лишь после октябрьского переворота, в 1919. Поэт вступает в третий «Цех поэтов», однако оказывается в этом акмеистически направленном кругу фигурой маргинальной, как, впрочем, и близкий к той же группе Константин Вагинов. Однако если последний может быть понят в этом контексте через миф гибели Петербургской культуры, через возвышенный гротеск (не чуждый Гумилеву, Мандельштаму, Г. Иванову, Одоевцевой и т. д.),

то Нельдихен воспринимается именно сквозь избранную им маску, моделированную поэтическую личность.

О поэзии Нельдихена говорили (например, тот же Гумилев), как о «поэзии дураков» (Чуковский 1989, с. 38), что может быть воспринято (и воспринималось) отнюдь не всегда как ироническая форма описания субъектных характеристик поэзии Нельдихена, но и – прямолинейно. Не субъект говорения, но поэт воспринимается «странным», «неконвенциональным». Однако за этим «странным», не выровненным по привычным меркам поэтом ощущается некая своя подлинность, некая жизнь:

Важно то, что Нельдихен умеет делать эту «глупость» заразной и понятной. Невольно поддаешься его резвой веселости, напоминающей возню щенят на солнышке» (*Слонимский 1993, с. 218*).

Или – еще более важное замечание:

«Единственный интересный поэт из всей молодежи «Цеха» Сергей Нельдихен. Хорош он тем, что он пишет плохие стихи. Да это собственно и не стихи. Но и не проза. И не стихотворение в прозе. – Это проза в стихах. Стихи Нельдихена единственно плохие стихи в альманахах «Цеха Поэтов», и этим они лучше всех других (*Лунц 2003, с. 337*).

Прозаизация стиха, столкновения стиха и прозы, возникающее в последней цитате, принципиальны не только для идеолога «Серапионовых братьев» Льва Лунца. Нарративные, эмоционально подробные и в то же время автопародийные поэмы кажутся осуществлением не только «серапионовской» программы, транспонированной с прозы на поэзию. В гораздо в большей степени это – один из важнейших аспектов конструктивистской программы. В «Декларации Литературного центра конструктивистов» (ЛЦК) (подписана И. Сельвинским, К. Зелинским, В. Инбер, Б. Агаповым, Е. Габриловичем, Д. Туманным, И. Аксеновым) говорится:

9. Правые социальные слои, интеллигентские и мелкобуржуазные группы приспособливают формальные требования конструктивизма в качестве эстетических окопов для отсиживания в них от натиска революционной современности, ищущей закрепиться в художественной теме. Тогда конструктивизм превращается в особый станковый жанр, т. е. немотивированную демонстрацию приема. Это одинаково верно как в отношении живописи, так и поэзии.

Для левых социальных слоев это требование максимальной эксплуатации естественно слито с поисками большой эпохальной темы и тесной формы для нее, что логикой сюжета вводит в область поэзии приемы прозы.

10. Принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т. е. развертывания всей фактуры стиха из основного смыслового содержания темы (*Литературные манифесты, 2000*).

Перед нами четкая программа нарративизации и прозаизации поэтического текста.

Меж тем, в более раннем манифесте конструктивистов, «Клятвенной конструкции конструктивистов-поэтов» (1922–1923), подписанном Алексеем Чичериным (наиболее левым представителем движения, позже вышедшим из группы в поисках более радикальных художественных моделей) и Ильей Сельвинским (тогда подписывавшимся Элий-Карл Сельвинский), указываются более общие принципы конструктивистского творчества, нежели сближение прозы и стиха.

По сути дела, перед нами проект *синтетического искусства*:

Конструкция – монолит; выпад «песчинки» рушит целое.

Гиблая теория «разорванного сознания» и ублюдыш ее – теория «смещения планов», растлиив легковверных поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошев и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров. 98% нынешних произведений можно читать вкривь и вкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т. д. безотносительно к целому.

Стать конструкции может потребовать ряда разнообразных, характерных для нее, стилистических ходов; конструктивист, чтобы сделать задание, должен все знать, всем владеть в совершенстве; у нас нет двух одинаковых произведений – конструкций, мы отвергаем формальный канон.

Конструктивизм как абсолютно творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции.

Мы знаем, что Мир необъемлем, несчетен и неповторим. Жизнь и цель человечества – бесповоротное достижение – творчество; творчество: актуальность – движение – жизнь. Основа нашего творчества – организация жизни – организация локализаций» (*Литературные манифесты, 2000*).

Эти конструктивистские концепции, однако, были в значительной степени предвосхищены (еще в 1920–1921 гг., в первоначальных тезисах «Основ литературного синтетизма») Нельдихеном-теоретиком, который, впрочем, оставался незамеченным в этом качестве еще более, нежели в поэтическом. Меж тем в своих теоретических текстах Нельдихен ратовал за максимальное сближение стиха и прозы и «литературный синтетизм», т.е. как раз за те аспекты, что характерны для конструктивистской программы.

По Нельдихену, «синтетическая форма» подразумевает: снятие рифмы, «стремление к приблизительным созвучиям»; «усложненность композиции»; «протест против подчеркнутой ритмизации» (имеется в виду, впрочем, не ритм, но метр); независимость расстановки слов от метра и строфического деления; «протест против сравнений и метафор» (заостренно антиимажинистский тезис); «скрытость технических приемов» (тезис против футуризма); сращение корней в соответствии с естественным словообразованием (опять-таки, антифутуристическое положение); «стремление к обобщениям»; «ориентация на запись непосредственно текущей мысли, а не на условия организации того или иного жанра» (Нельдихен 1929, с. 8–9).

Предлагая глубоко авангардную технику, Нельдихен выступает против авангардистского пафоса, настаивая на «успокоенности восприятия мира». Радикально взламывая традицию, он не отрицает ее, но оживляет, восстанавливая, в сущности, первоосновы поэзии:

... синтетическая форма заставляет находить ее некоторое родство с литературными формами первоисточников человеческой мысли (библейская проза, формы древне-классической литературы) и делает закономерным возвращение к «обычному» стихосложению, в котором постепенно конструируются все элементы речи (Нельдихен 1929, с. 9).

Нельдихен близок к конструктивистам, но настаивает вместо нарочитости приема – на его «скрытости», вместо «техничности», «конструктивности» – на «органичности». В значительной степени именно этим (помимо групповой изолированности) объясняется вытеснение поэта из литературного процесса. Впрочем, к манифесту Нельдихена прилагается своеобразный авторский постскрипtum, в котором поэт и теоретик литературного синтетизма констатирует приятие его идей литературой (при неприятии его приоритета):

Несмотря на то, что у большинства появилась раздраженность обновленческим литературным периодом, все же следующие признаки, появившиеся с 22–23 г., показательны для постепенной оправдываемости высказанного о синтетизме в 1920 году:

- 1) осознана многими нестихотворность времени;
- 2) поэты часто переходят на писание прозы;
- 3) поэты часто группируются совместно с прозаиками;

<...>

8) утверждение в стихах обязательной сюжетности (напр., у конструктивистов), т.е. элемента от прозаической беллетристики;

<...>

10) обновление не могло остановиться на недоведенности до логических крайностей. Ни разрушавший каноны футуризм, ни имажинизм, ни другие пофутуристические устремленности до крайности форму не довели. Последующий конструктивизм, или в Ленинграде, напр., канонизаторы балладной формы явились также уже «собирающими формы» из рук футуризма;

<...>

12) появление у И. Сельвинского «Записок поэта» – комбинированной формы, могущей даже восприниматься, как перефразировка поэморомана «Праздник», написанного в 1920 году;

<...>

14) в Москве, как реакция на футуризм, постепенно проявляется возвращение и подражательство акмеизму и даже символизму;

15) особенно конструктивисты, являясь неосознанно повторителями ленинградского Цеха поэтов последнего состава (или, вернее, – акмеизмом от футуро-лефовства) постепенно намечают уклоны на прозаические задания и помимо сюжетности (Нельдихен 1929, с. 9–10).

Нельдихен прослеживает многообразие форм становления «мягкого авангарда» (в дальнейшем ведущего к «культуре-2»; см. Паперный 2006) в противовес к «жесткому», характерному для прошлой эпохи. Здесь важна и констатация расширения прозаизации поэзии «помимо сюжетности» (как раз фабульность есть наиболее очевидная сторона конструктивистской программы), упоминание о «канонизации балладной формы» как способа собирания разрушенной жанровой памяти; наконец, заявление о некоторых социокультурных аспектах литературной эволюции, лежащих в русле идей Нельдихена (группировки поэтов и прозаиков, переход поэтов на прозу). Особенно замечательно авторское соотнесение «поэморомана» «Праздник» (1920) с «Записками поэта» Ильи Сельвинского, – на наш взгляд важное не столько с точки зрения реальных интертекстуальных связей, сколько с точки зрения представлений Нельдихена о дальнейшей эволюции письма (как известно, не вполне оправдавшейся, что, впрочем, является иной темой).

Конструктивизм оказывался контекстуально важен для самых различных авторов эпохи. Так, Л.Ф. Кацис показал в известной работе (Кацис 2004) формы диалога (скорее – жесткого спора) между лефовцами и конструктивистами. Важно и то, что такого рода споры мы можем проследить у поэтов и иного круга, например: у одного из самых неочтенных поэтов эпохи – Георгия Николаевича Оболюева (1898–1954). Если «Праздник» и «Записки поэта» могут быть сопоставлены проектно, то поэма последнего, «Я видел», явственно является репликой по отношению к «Пушторгу» Сельвинского (как и к пастернаковскому «Спекторскому»), указывающей на новые пути лироэпичности. Оболюева, практически не печатавшегося при жизни, сближали с конструктивистами многие стихомзыкальные эксперименты (Оболюев был в одном кругу с радикальным конструктивистом Александром Квятковским, – как и с перешед-

шим из футуристов «Центрифуги» в ЛЦКА Иваном Аксеновым и его футуристическим товарищем Сергеем Бобровым).

Опубликование ранних, написанных в 1920-е гг. стихов поэта (Оболдуев 2009), ранее практически неизвестных, позволяет судить об нем как о ровеснике (или младшем современнике) конструктивистов, начинавшем с подражательного диалога (на различных уровнях, от жанрового до стилистического), но в зрелом творчестве скорее полимезировавшем с конструктивистской программой (хотя синтетическую звуко-изобразительную установку он, безусловно, почерпнул в значительной мере из их опыта, как, впрочем, и из опыта Маяковского и Пастернака).

Наконец, можно говорить о такой форме взаимодействия с конструктивизмом, как «ироническое наследование» или же «память о возможности наследования». Для одного из старших (наравне с Е.Л. Кропивницким) авторов, близких в 1950–1960-е к лианозовскому художественно-поэтическому кругу, Яна (Якова Абрамовича) Сатуновского (1913–1982), на первый взгляд характерен скорее «след памяти» от юношеской встречи с «констромолом» – «конструктивистским молодняком» («... учился в техникуме в Москве, вошел там в контакт с конструктивистами и начал писать стихи»; Казак 1994, с. 7), нежели эстетическое или, тем более, идеологическое влияние (конкретистская поэтика и стоический индивидуализм позиции противоположны общеконструктивистским установкам).

Впрочем, и это может быть оспорено. Ровесники Сатуновского так или иначе понимали необходимость преобразования конструктивистского опыта:

Среди поколения поэтов, ушедших на финскую, а затем и отечественную войну, бывших студентов ИФЛИ, так называемых „младоконструктивистов“, уже было ощущение, что слово надо менять, что без трансформации слова поэзия теряет свою силу. Они чувствовали, что поэтическое словом могло развиваться только при скрещении достижений футуризма и конструктивизма (Айги 1994, с. 307).

Сама полиритмическая, отрывочная, но ориентированная на сообщение, при этом богатая фонической инструментальной поэзией Сатуновского осуществляет многие синтетические принципы, однако здесь они применены как минус-прием, как форма в первую очередь проживания речевого, идеологического и ритмического опыта эпохи.

Конструктивизм не вполне осознан до сих пор как не просто одно из позднеавангардных движений, но как важнейший контекст для понимания совсем иных, казалось бы, явлений и фигур в истории словесности. Безусловно, этот контекст требует тщательного и методического изучения.

Литература

- Айги Г. «Летопись всей нашей жизни». О поэзии Яна Сатуновского // Сатуновский Я. Рубленая проза. Собрание стихотворений / Сост. В. Казак. – München, 1994.
- Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С. Джимбинов [Электронный ресурс] // Аптечка библиомана. – Электрон. дан. – М., 2000. – URL: <http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/manifest/constructivism1.html>.
- Казак В. «Стихи из неглавных слов». Предисловие // Сатуновский Я. Рубленая проза. Собрание стихотворений / Сост. В. Казак. – München, 1994.
- Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. – Изд. 2-е, доп. – М., 2004.
- Лунц Л. «Обезьяны идут!» Собрание произведений / Сост. Е. Лемминг. – СПб., 2003.
- Нельдихен С. С девятнадцатой страницы. – М., 1929.
- Оболдуев Г. Стихотворения 20-х годов / Сост. А.Д. Благинин; подг. текста и комм. И.А. Ахметьев. – М., 2009.
- Паперный В. Культура Два. – Изд. 2-е, доп. – М., 2006.
- Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. – М., 1994.
- Слонимский А. [Рец. на:] Сергей Нельдихен. Органное многоголосье // Очеретянский А., Янечек Дж., Крейд В. Забытый авангард. Россия, первая треть XX столетия. Кн. 2: Новый сборник справочных и теоретических материалов. – Нью-Йорк – СПб., 1993.
- Чуковский Н. Литературные воспоминания. – М., 1989.

Л. Б. Шамшин

(Москва, ИППК МГУ им. М.В. Ломоносова)

САЛОН БРИК И РЕВОЛЮЦИОННАЯ БОГЕМА 1920-Х ГОДОВ

Подобные типы уже бывали в Блумсбери и в Ротонде.

Поль Моран. Я жгу Москву

Культурологический подход предполагает, в частности, использование заимствованных терминов в расширительном значении. Понятие «текст» здесь может использоваться для обозначения любого факта (или комплекса) культуры, подлежащего интерпретации и способного в этом качестве выступать наравне с разнофактурными текстами различных знаковых систем, в том числе и порожденными исходным культурным текстом. Иначе говоря, возможна позиция, когда свободно рядоположены в разной степени концептуализированные историко-документальные (научные), а также легендарно-мифологические и собственно беллетристические нарративные материалы. Более того, именно такое рядоположение помогает выявить культурный потенциал этого факта и, соответственно, место, закрепленное за ним в культурном сознании (или в культурной истории) данной эпохи.

Особенно значимыми в этом отношении следует признать факты, которые тем или иным способом указывают на свойственную культурно-исторической эпохе тенденцию стилизирования, т. к. это позволяет приблизиться к определению стиля эпохи – категории, часто на весьма длительный период определяющей ее (эпохи) понимание и оценку.

Важным стиливым показателем является стиль поведения и позиция **богема** (как и других маргинальных в отношении социокультурной легитимации групп, поскольку изменения в них оказываются более быстрыми и заметными). Отличительными чертами богемного стиля являются акцентация на эстетическом (точнее художественном) продуцировании и потреблении, социальная и моральная безответственность (асоциальность и аморализм), обостренная чувствительность к новизне (прежде всего как к мощному средству выразительности).

В Западной Европе **богема 20-х годов** имеет новые неповторимые черты: **радикальную антибуржуазность**, революционаризм (революционную риторику), авангардную (риторически политизированную, по определению В. Беньямина) эстетику, шокирующую эмансипированность в жизненном поведении. И поскольку **эмансипация** бытового и социального поведения (сужение зоны табу), являющаяся ясно акцентированной чертой стиля 20-х годов, вообще оказывается ведущей тенденцией стиля жизни в XX веке, эпоха 20-х, и в частности – жизнь революционной богемы, эту тенденцию воплощающей, должна быть признана отражающей наиболее существенные факторы социальной динамики.

Эмблематичные фигуры и стиливые направления, выделяющиеся в этом отношении, хорошо известны, прежде всего, своей успешной художественной продуктивностью. Причем революционаризм почти равно свойствен радикалам как слева, так и справа, поскольку сам по себе является основной стиливой чертой эпохи «восстания элит». В Мексике, открывающей эпоху войн и революций (революция и гражданская война 1911–1920 годов), представляют Диго Ривера и Фрида Кало. Во Франции – Андре Бретон со своей сюрреалистической «революционной организацией». В Германии – грандиозный Бертольд Брехт и другие экспрессионисты и, с другой стороны, деятели интеллектуально-художественной консервативной революции (Эрнст Юнгер и другие). В Италии – Томмазо Маринетти, вождь «футуристической гвардии» итальянского фашизма. В Испании – не

чуждые политизированной эстетике Луис Бунюэль, Федерико Гарсиа Лорка и Сальвадор Дали как радикал-еретик своего особого, предельно «безумного» толка. Также совершенно особым образом представляет эту тенденцию группа Блумсбери в Англии, культивировавшая в основном радикальную моральную и интеллектуальную неортодоксальность (но позже оказавшая влияние на появление знаменитой «кембриджской пятерки» шпионов, которая осуществляла уже фактическую идеологически мотивированную государственную измену).

Советская Россия 20-х годов, в ситуации удаления в эмиграцию большей части культурных сил, способных значимо реализовать установки и потенциал классики и модерна, представляла собой открытое поле для авангардного эксперимента, при условии охраны ею политической лояльности. И оказалось, что на роль «восточно-европейского представителя» (и, на самом деле, русского центра революционно-богемного стиля) не мог претендовать никто, кроме оригинального идеологического, организационного и дружеского блока **Салон Брик – Леф – ОПОЯЗ**. Соперники их в этом отношении (в богемности – имажинисты и представители никак не оформленной южнорусской литературной школы, в революционаризме – громогласно-слабосильные доктринеры Пролеткульта и РАППа) были не способны создать столь эффективной идеологической, стилиевой и личностной композиции. Попробуем определить ее компоненты в каждом из этих аспектов.

С собственно историко-культурной стороны в данном случае это была коалиция нижеперечисляемых **идеологически-организационных** компонентов:

а) радикально-революционные настроения футуристов (комфутов), постепенно обративших («обменявших») их на продвинутую, но декларативно самостоятельную (отчасти фрондирующую) лояльность связей с идеологией и практикой власти, особенно эффективно проявившуюся в непосредственных отношениях с ЧК-ОГПУ, ведомством, с распространенной тогда точки зрения, официально осуществлявшем практическую «защиту» и «продолжение» революции;

б) лефовский футуристско-конструктивистский производственно-творческий комплекс, нашедший обоснование своей деятельности в построении и применении теории социального заказа;

в) глобально перспективное направление гуманитарной науки XX века, представленное ОПОЯЗом (Русской формальной школой, или, как на Западе говорят иногда, просто «русской теорией»), с его кластером одаренных, научно и художественно активно раскрывающихся личностей и, соответственно, с его перспективами влияния на мировую гуманитаристику, сказавшимся позднее и, к сожалению, в основном за пределами нашей страны;

г) наконец, но далеко не в последнюю очередь – образец индивидуально и социально радикально эмансипированного жизненного поведения, представленный семейно-дружественным очагом своеобразного бриковского салона, ведомого по закону салонного женского доминирования, безусловно, весьма агрессивной, но органической витальностью Лили Юрьевны;

Далее об определении компонентов того же явления через более специфичные черты **стилевого ансамбля**:

а) революционаристский стиль, то есть уже упомянутая революционная риторика, по прежнему словоупотреблению – «революционная романтика», ярко проявлявшаяся во взаимном интересе этого блока к чекистской спецорганизации, с ее стилистически родственной богеме практикой авантюрного поведения и партийной «лицензией» на такое поведение (т.е., перефразируя Пастернака, риторика «искателей приключений» с мандатом на приключения и преступления в кармане);

б) стиль рационального авангарда, заявленный в теории производственного искусства и в творческой практике советского конструктивизма, столь плодотворный в отношении все более влиятельного современного дизайнерского подхода к искусству и вообще к культуротворчеству;

в) уникальный стиль научного вольнодумия, царивший в русском формализме и открывавший путь к успешно реализованному позже научно-литературному синтезу, который в свете современной установки на креативность образует ныне одну из перспектив позитивного культурного развития. Здесь особую роль играет оригинальная культурно-эстетическая и литературно-экзистенциальная позиция В.Б. Шкловского, большого игрока на этом поле, оказывающегося в своей неограниченности и свободе почти сознательным предшественником постструктурализма и постмодернизма (см. об этом у современных исследователей-интерпретаторов О. Ханзен-Леве и Б. Парамонова);

г) стиль Ар Деко, или в узком смысле неомодерн (в России также «нэповский модерн»). Это противопоставленный революционаризму, но интересно и плодотворно диффузирующий с конструктивизмом художественно-прикладной и, соответственно, бытовой и жизненный стиль, на который достаточно определенно ориентировалась в то время Л.Ю. Брик, и здесь проявляя себя решительным сторонником и практиком эмансипации (в данном случае, как реакции на быстро исчерпывающий себя стилиевой пуризм). К тому же, стиль Ар Деко безусловно открывал большие возможности для ее незаурядной, хотя и пассивной в собственно интеллектуально-художественном отношении натуры.

Далее о **личном составе** – диспозиции личностных ролей как компонентов того же жизненно-творческого симбиоза. Попутно заметим, что предлагаемые здесь условные, интерпретационные, даже в определенном смысле театрально-мифологизированные построения обычно вызывают протест сторонников строго подтверждающей документальности, которая, впрочем, при всем к ней искреннем интересе и заслуженном уважении, вне интерпретативной активности и концептуализации как завершающих, а иногда и опережающих элементов исследовательского процесса занимает в нем свое полезное, но ограниченное место. В данном случае нами предлагается гипотетическая версия распределения ролей (образов и даже масок) в рамках блока, с тем чтобы по возможности прояснить характер этого культурного явления.

Маяковский – гигант, «монстр» всего революционно-богемного движения, от его ненадежности (в частности, риторичности и противоречивости) и павший, – колосс (голем), чьи глиняные ноги не выдержали резкого исторического поворота (смерть Маяковского – общепризнанный безусловный финал эпохи).

Шкловский – по выражению Б. Парамонова, «романтический бурный гений», как правило, фонтаном рассыпающий так или иначе перспективные идеи, но оказавшийся в положении, когда все ракеты падают в грязь, а сохранение оптимизма и «действенной плодотворности» возможно лишь ценой самоликвидации по существу.

Брик – великий культуртрегер и медиатор интересующей нас среды, человек с необходимым для этого чутким слухом, оставивший, соответственно, выдающиеся работы по «звуковой» поэтике, а также с разным успехом применивший себя во многих, если не по всех характерных для эпохи областях и жанрах.

Родченко – совершенно успешный художественный практик и профессионал, чье технократичное уравновешенное мастерство позволило ему сыграть главенствующую роль в русском конструктивизме и представить истории культуры рассматриваемое общество в его выразительно-увлекательном образе.

Лиля Юрьевна – передовая и легендарная фигура гедонистического по преимуществу российско-советского движения эмансипации, амазонка его авангардного отряда, действовавшая не декларациями и теориями (подобно А. Коллонтай), а открытостью своих поступков и репутации, только и способных заставить легенду цвести и зреть. Самой определенной «вождистской» чертой Л. Ю. было то, как она болела за синтез тех различных сил, которые составляли ее столь заметный в советской культуре круг (показательно, сколь велико было смущение и отчаяние Л. Ю. от реплики Шкловского на «домашнем» заседании ЛЕФа 19 сент. 1928 года, воспринятой ею как намек на культурно-продуктивную несостоятельность и, более того, как знак конца дорогого ей синтетического блока борцов за культурную эмансипацию – см. Янгфельдт 2009, с. 426).

Даже в таком кратком списке представленные роли выглядят достаточно богато и разнообразно и, подобно приведенным выше другим составляющим этого историко-культурного явления, говорят о значительности его выразительно-репрезентативного потенциала.

Революционная богема России 20-х годов, представленная салоном Брик (то есть соответствующего организационно-идейного, стилевого и личностного комплекса), как кажется, имеет перспективу постепенно приобрести (или в каком-то отношении вернуть себе) статус **центральной легенды, основной репрезентации**, служащей для выстраивания гипотез о целостности культурного стиля 20-х годов. Основанием этому как раз и может служить признание в этом явлении большого культурного потенциала, объединяющего разные важные и специфические характеристики эпохи. К тому же, на фоне слишком привычных в прошлом, слабеющих и/или недостаточных легенд – есенинской, легенды «Остапа Бендера» и даже отчасти булгаковской (что касается хармсовской и обзиротской легенд, то их перспективы по-прежнему остаются проблематичными из-за настороженного отношения широкой аудитории к иррационально-авангардному, абсурдистскому стилю). И признание этого культурного феномена полноправным объектом многоаспектного изучения, в том числе в некоторых специфических культурологических планах, способно придать развитию этой легенды решающий импульс.

О беллетристическом потенциале этого материала по-своему говорит такое его прочтение, которое было реализовано в театрализованно-памфлетном, по терминологии того времени – формалистском опыте Поля Морана (его скандальный рассказ 1924 года «Я жгу Москву»). Изображение этой среды (с участием почти всех перечисленных выше исторических фигур) было выбрано им как наиболее выразительное и репрезентативное из того, что увидел в новой России этот новый маркиз де Кюстин, избежавший какого-либо идеологического обольщения. Интересно, что в таких случаях необходимая для легендотворческой точки зрения историческая дистантность замещается у него дистантностью культурной.

Научные разыскания и мифотворчество традиционно идут параллельными курсами, но в наше время они неизбежно и интенсивно диффузируют. Об этом свидетельствуют новые синтетические жанры, в которых воплощаются легенды-репрезентации. Представляющийся все более сложным вопрос о культурной значимости в ее отношении к научно-историческим данным, репрезентативным и нерепрезентативным легендам и оформляющим их жанрам уже никак не уместается в пределах данной темы.

Литература

- Золотоносов М. Н. М/З, или Катамаран // Золотоносов М.Н. Слово и тело. – М., 1999.
 Парамонов Б. Конец стиля. – М., 1997.
 Ханзен-Леве, О. А. Русский формализм. – М., 2001.
 Янгфельдт, Б. Ставка – жизнь. – М., 2009.

В. Н. Дядичев

(Москва, ИМЛИ РАН)

«ХЛЕБА!» МАЯКОВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ ДЕБЮТ ОСИПА БРИКА

Литературно-критическим дебютом Осипа Брика стала его статья-рецензия «Хлеба!», помещенная в сборнике «Взял. Барабан футуристов» и посвященная поэме В. Маяковского «Облако в штанах». Сборник вышел в декабре 1915 г. – в «Книжной летописи» зарегистрирован между 16 и 31 декабря (Кн. летопись 1915 в). Издание этого футуристического сборника субсидировалось самим О. М. Бриком.

Осипу Брику, родившемуся в январе 1888 года, было ко времени появления его первой рецензии почти 28 лет. Таким образом, для него, с этого момента выбравшего путь профессионального литературного работника, назвать его литературный дебют ранним, конечно, нельзя. Скорее – это поздний дебют. Потому – немного предыстории.

О.М. Брик в 1911 году закончил юридический факультет Московского университета, однако юридической практикой занимался мало, помогая в коммерческой деятельности отцу, московскому купцу I-й гильдии, владельцу торгового дома «Павел Брик, Вдова и Сын» (ювелирные и меховые изделия). С началом Первой мировой войны Осип Брик в качестве вольноопределяющегося служил в автомобильной роте, расположенной в Петрограде, и проживал со своей супругой Лилей Юрьевной в квартире на улице Жуковского, д. 7.

Летом, в июле 1915 года, состоялось знакомство Бриков с Маяковским. С ним к этому времени уже около двух лет была знакома младшая сестра Лили Юрьевны – Эльза. В один из своих приездов из Москвы в Петроград она и привела поэта в квартиру на улице Жуковского. В тот раз Маяковский прочитал присутствующим слушателям свою новую поэму «Облако в штанах».

Далее предоставим слово Л.Ю. Брик:

Мы обалдели. Это было то, что мы так давно ждали. Последнее время ничего не могли читать. Вся поэзия казалась никчемной – писали не так и не про то, а тут вдруг и так и про то. Первым пришел в себя Осип Максимович. Он не представлял себе! Думать не мог! Это лучше всего, что он знает в поэзии!.. Маяковский – величайший поэт, даже если ничего больше не напишет. Ося взял тетрадь с рукописью и не отдавал весь вечер – читал... (Брик Л. 2003, с. 24)

О. Брик предложил Маяковскому денежную помощь для издания поэмы. В сентябре 1915 года «Облако в штанах» вышло отдельным изданием тиражом 1050 экз. – в «Книжной летописи» зарегистрировано между 22 и 29 сентября (Кн. летопись 1915б).

А Маяковский стал приводить на квартиру Бриков своих знакомых – литераторов, художников. Так Брики познакомились с друзьями Маяковского, футуристами В. Хлебниковым, В. Каменским, Д. Бурлюком, Б. Пастернаком, Н. Асеевым, В. Шкловским, а также с М. Горьким, К. Чуковским, М. Кузминым и другими. Вместе с ними Маяковский активно занимался подготовкой к выпуску нового литературного сборника. Сборник получил название «Взял...» – по слову из фразы Маяковского «Футуризм мертвой хваткой взял Россию». Фраза – из его статьи «Капля дегтя», опубликованной в этом же сборнике. Шестнадцатистраничный сборник, отпечатанный на грубой бумаге большо-

го, журнального формата, вышел тиражом 640 экз. В сборнике – произведения В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Каменского, Б. Пастернака, Н. Асеева, В. Шкловского и статья Брика «Хлеба!», подписанная – «О.Б.». Две иллюстрации поместил в сборнике Давид Бурлюк.

Снова предоставим слово Л.Ю. Брик:

Стали собирать первый номер журнала. Имя ему дали сразу «Взял». Володя уже давно жаждал назвать кого-нибудь этим именем <...>. До знакомства с Маяковским Брик книг не издавал и к футуризму не имел никакого отношения. Он напечатал во «Взяле» небольшую рецензию на «Облако» под заглавием «Хлеба!»: «Бережней разрезайте страницы, чтобы, как голодный не теряет ни одной крошки, вы ни одной буквы не потеряли бы из этой книги-хлеба!» Ося печатался в первый раз, и тогда же определился его стиль – простой и очень резкий. Когда Философов прочел его статью, он пришел к нам и изрек: «Единственный опытный журналист у вас – Брик...» Ося заважничал... (Брик Л. 2003, с. 38–39).

Хронологию событий необходимо уточнить и дополнить по крайней мере еще двумя существенными фактами.

Во-первых, в конце февраля 1915 года в Петрограде вышел первый выпуск альманаха «Стрелец» – в «Книжной летописи» он зарегистрирован между 4 и 11 марта (Кн. летопись 1915а). Под заглавием «Облако в штанах (Отрывок из трагедии)» в «Стрельце» был опубликован ряд строф из Пролога и 4-й части этой поэмы Маяковского – строки 21–26, 535–556, 575–611, 624–638. Здесь и далее нумерация строк поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» указывается по Собранию сочинений Маяковского (Маяковский 1955, с. 173–196 и 197–208).

Во-вторых, в начале августа 1915 года там же, в Петрограде, вышел очередной номер «Журнала журналов» (№ 17, 12 августа), в котором была опубликована статья В. Маяковского «О разных Маяковских». В этой статье, приведя еще ряд отрывков из своей пока полностью неопубликованной поэмы «Облако в штанах» (строки 278–289, 304–347, 360–368, 404–409, 460–471 – из 2-й и 3-й частей поэмы), поэт далее писал:

Строчки стихов взяты из второй трагедии поэта Маяковского – «Облако в штанах». Всю книгу, обрадованные, прочтете, когда выйдет. Выйдет в октябре. Страшно заинтересованные читатели, которым, конечно, трудно будет ждать до октября, могут читать журнал «Взял», он выйдет значительно раньше <курсив мой – В.Д.>. Это будет великолепный журнал российского футуризма... (Маяковский 1955, с. 344–348, 451).

(Поэт и в «Стрельце», и в «Журнале журналов» называет «Облако в штанах» своей «второй трагедией», подразумевая, что первой была трагедия «Владимир Маяковский», 1913.)

Таким образом, ко времени, когда начал складываться альманах (он же – журнал) «Взял», целый ряд наиболее «ударных», наиболее ярких кусков, строф поэмы «Облако в штанах» был уже опубликован. А очередной футуристический сборник «Взял» реально был задуман и подготовлен Маяковским и его друзьями футуристами раньше, чем отдельное книжное издание поэмы «Облако в штанах». Эта подготовка проводилась безотносительно к Брика, началась еще до знакомства поэта с этой четой. Издать же сборник «Взял» футуристы собирались своими силами, видимо, в августе – сентябре, отнюдь не предполагая субсидирование издания именно О. Бриком. В альманахе, судя

по статье «О разных Маяковских», поэт и предполагал опубликовать свою «вторую трагедию» – поэму «Облако в штанах» (если не полностью, то, видимо, значительную ее часть). Подчеркну, что статья «О разных Маяковских» – это не «воспоминания» позднейших лет, не интерпретация «задним числом» уже свершившихся событий, это достоверное свидетельство, документ тех дней 1915 года...

Но вот вскоре после того, как В. Маяковский в квартире на улице Жуковского прочитал свою поэму и «Ося взял тетрадь с рукописью и не отдавал весь вечер – читал...» (Брик 2003, с. 24), вот вскоре после этого, очевидно, и возникла мысль издать поэму «Облако в штанах», не дожидаясь выхода альманаха «Взял». Что и было сделано уже к середине сентября 1915 года

Выпуск же альманаха в том виде, как он сложился к этому времени, был отложен, несколько утратив для Маяковского свою остроту и актуальность. (А в группе футуристов – участников сборника именно Маяковский был в то время основным инициатором и «мотором» этого издания.)

Однако в октябре – ноябре 1915 года Маяковский написал еще одну небольшую (316 строк) поэму, получившую в окончательном виде название «Флейта-позвоночник». Первая часть этой поэмы – «Версты улиц взмахами шагов мну...» (строки 21–105) и была опубликована в сборнике «Взял» (вместо уже вышедшего отдельным изданием «Облака в штанах»). Соответственно, к декабрю 1915 года идея выпуска альманаха «Взял» с новым еще неопубликованным поэтическим текстом Маяковского и написанной специально для сборника статьей-рецензией О. Брика вновь обрела актуальность. При финансовой поддержке Осипа Брика идея и была реализована...

Заметим, что до личного знакомства с Маяковским Осип Брик не только «книг не издавал и к футуризму не имел никакого отношения» (Брик 2003, с. 38), но и не был знаком с публикациями Маяковского в «Стрельце» и в «Журнале журналов» (это видно из воспоминаний Л.Ю. Брик и других). Между тем, еще в марте 1915 года Михаил Левидов, рецензируя сборник «Стрелец», писал об «Облаке в штанах»:

Но вот мы подходим к самому Далай-Ламе от футуризма, затмившему своей ярко огненной звездой (нахальство, говорят одни, гениальность, утверждают другие) Хлебникова, Крученых и Бурлюков, – к Владимиру Маяковскому. И мы читаем: «Облако в штанах», отрывок из трагедии. <...> Поэт на улице. Поэт один. Он жаждет ласки Марии <...> Ее имя он боится забыть – «Величием равное Богу»; ее тело он обещает беречь и любить – «Как солдат, обрубленный войною... Бережет свою единственную ногу»... И этим выдающимся по силе образом обрывается стихотворение Маяковского. Безусловно, среди бескостной и бескровной лирики Д. Цензора, Я. Година, Г. Иванова, С. Городецкого и прочих конфектных дел мастеров, заполняющих «Огонек» и «Лукоморье», стихотворение Вл. Маяковского высится как Монблан... (Левидов 1915).

К некоторым моментам статьи «О разных Маяковских» в «Журнале журналов» мы еще вернемся. Теперь же обратимся к тексту статьи-рецензии О. Брика. Рецензия эта небольшая, приведем ее полностью.

Хлеба!

Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные». Мы ели пирожные, потому что нам не давали хлеба. И какой только пакостью не кормили нас предприимчивые кондитеры. «Пирожные! Самые обсахаренные, самые свеженькие, тают во рту. Пожалуйте! Снежные буше Блока, вкуснейшие

эклеры Бальмонта, не прикажете ли свешать фунтик карамели без начинки «Акмэ» новой фабрики Гумилева бывшего старшего приказчика и т. д. В. Брюсов с братом. Фабрика оборудована по последнему слову техники; все машины выписаны из-за границы. Очень рекомендую». И наконец наинovelшее достижение кондитерского искусства «Мороженое из сирени».

Сосали, пережевывали, захлебываясь, глотали эту сахарную снедь, вымазывая патокой губы и души. Потом валялись на всем, что помягче: куда деться от тошноты.

Радуйтесь, кричите громче: у нас опять есть хлеб! Не доверяйте прислуге, пойдите сами, встаньте в очередь и купите книгу Маяковского «Облако в штанах». Бережней разрежьте страницы, чтобы как голодный не теряет ни одной крошки, вы ни одной буквы не потеряли бы из этой книги-хлеба.

Если же вы так отравлены, что лекарство здоровой пищи вам помочь не может, умрите, – умрите от своей сахарной болезни.

А

нам здоровенным
с шагом саженьим

нам, которые

держим в своей пятерне
миров приводные ремни.

Только этой книги не хватало, чтобы жить.

Раньше было

Не кляните мудрые,
Что вам до меня?
Я ведь только облачко,
Полное огня.
Я ведь только облачко.
Видите, плыву.
И зову мечтателей...
Вас я не зову.

Теперь

От вас которые влюбленностью мокли
От которых в столетия слеза лилась
Уйду я
Солнце моноклем
Вставлю в широко растопыренный глаз.
Невероятно себя нарядив
Пойду по земле, чтоб нравился и жегся
А впереди
На цепочке Наполеона поведу как мопса.
И вся земля поляжет женщиной
Заерзает мясами хотя отдаться
Вещи оживут и губы вещицы
Засюсюкают: цаца, цаца, цаца.

А это

Мы с дрожью страсти и печали,
Едва над морем рассвело,
Ей чресла розами венчали

И гиацинтами чело.

И

Тело твое
Я буду беречь и любить
Как солдат
Обрубленный войною
Ненужный
Ничей
Бережет свою единственную ногу.

Раньше – где?

Близ медлительного Нила, там, где озеро
Мерида, в царстве пламенного Ра...

Теперь

Это было
Было в Одессе.

Ибо

Что мне до Фауста феерией ракет
Скользкого с Мефистофелем в небесном паркете.
Я знаю
Гвоздь у меня в сапоге
Кошмарней чем фантазия у Гете.

Наконец-то

Мы
Каторжане города лепрозория

Дождались своего поэта-пророка.

Он кричит нам

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие
Вы не смеете просить подачки.
Нам здоровенным
С шагом саженьим
Надо не слушать, а рвать их
Их
Присосавшихся бесплатным приложением
К каждой двуспальной кровати.
Их ли смиренно просить помощи мне
Молить о гимне об оратории
Мы сами творцы в горящем гимне
Шуме фабрики и лаборатории
.....

Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев
Людей как мы
От копоты в оспе

Я знаю
 Солнце померкло б увидев
 Наших душ золотые россыпи.
 Он клянется
 Когда приход его... оглашая
 Выйдете к спасителю
 Вам я
 Душу вытащу
 Растопчу
 Чтоб большая
 И окровавленную дам как знамя (Брик 1915, с. 14).

Конец текста статьи.

Заглавие «Хлеба!» обращает нас к строкам 617–623 поэмы «Облако в штанах»: «...я – / весь из мяса, / человек весь – / тело твое прошу, / как просят христиане – / “хлеб наш насущный / даждь нам днесь”». И, через текст поэта, – к евангельскому «Отче наш...», к главной православной молитве (Матфей 6.9–13; Лука 11. 2–4). Таким образом, уже самим заглавием рассматриваемой рецензии поэма Маяковского как бы ставится критиком в ряд великих бессмертных произведений, подобных апостольским посланиям (кстати, одно из ранних авторских названий поэмы – «Тринадцатый апостол»).

Сама же рецензия построена по принципу противопоставления: было – стало, прежде – теперь. Была поэзия приторных, парфюмерных тонов и красок – поэзия символистов, акмеистов, эго-футуристов... Но вот «весомо, грубо, зримо» явились стихи Маяковского...

Как зачин для такого противоположения поэзии того времени «до Маяковского» и «после Маяковского» О. Брик приводит известную «крылатую» фразу: «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные». (Слова, приписываемые королеве Франции Марии-Антуанетте. Якобы во время одного из пышных балов в Версальском дворце, буквально накануне Великой французской революции конца XVIII века, услышав, что народ голодает, возможен бунт, у людей нет даже хлеба, королева и бросила эту фразу. Бал продолжался...)

Осип Брик, однако, использует это «крылатое выражение» в обратном, противоположном смысле: пирожными, изготовленными в литературных «кондитерских» прошлого, мы объелись, от них уже тошнит. В статье названы некоторые «изделия» этой прежней литературной «кондитерской»: «Снежные буше Блока, вкуснейшие эклеры Бальмонта...», «карамель без начинки „Акмэ“ новой фабрики Гумилева...», «В. Брюсов с братом...» Наконец, «наинovelшее достижение кондитерского искусства „Мороженое из сирени“» (имеются в виду стихи, «поэзы» Игоря Северянина).

У читателя того времени этот текст не мог не вызвать ассоциаций с известным скандальным футуристическим Манифестом из сборника «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912), в котором еще не столь давно авторы (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников) сбрасывали с «парохода современности» Пушкина, Достоевского, Толстого «и проч. и проч.»: «Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта?.. Кто же, трусливый, усташит стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова?..» (Маяковский 1961, с. 244–245, 417).

Далее, во второй части рецензии, автор переходит к прямому противопоставлению, «сталкиванию» текстов старых поэтов и отрывков из поэмы «Облако в штанах». Среди цитируемых текстов «до Маяковского» – строки К. Бальмонта «Не кляните му-

дые...» (строфа стихотворения «Я не знаю мудрости, годной для других...», 1902 – из сборника Бальмонта «Только любовь», 1903); В. Брюсова «Мы с дрожью страсти и печали...» (строфа стихотворения «После пира», 1904 – из сборника Брюсова «Stephanos. Венок») и его же «Близ медлительного Нила...» (из стихотворения «Встреча», 1907). Им противопоставлены энергичные стихи Маяковского из «Облака в штанах»: строки 278–279, 327–328, 417–434, 631–637, 32–33, 290–295, 311–312, 274–289, 316–322, 360–368.

Что касается цитируемых строк К. Бальмонта и В. Брюсова, то это – те стихи, которые, несомненно, были «на слуху» у читающей (и слушающей выступления поэтов) публики того времени. О стихах Бальмонта, его сборнике «Только любовь» одобрительно писали, в частности, А. Блок – еще в 1903 году (к тому же, с цитированием как раз этих же строк – «Не кляните мудрые, / Что вам до меня...») (Блок 1903), позднее, в 1908 году, – Н. Гумилев (Гумилев 1908а). Они же не обошли вниманием и сборник В. Брюсова «Stephanos. Венок» (Блок 1906; Гумилев 1908б). Таким образом, поэтические имена А. Блока, Н. Гумилева, упомянутые в первой, «кондитерской» части рецензии О. Брика, косвенно вводятся и во вторую, сопоставительную ее часть.

Любопытно, что бальмонтовское «облачко, полное огня», в связи с творчеством Маяковского вновь прозвучит в одном из фельетонов уже принципиально иной, революционной эпохи. Автор фельетона описывает литературную жизнь Москвы «кафейного периода» – 1918 года, когда в различных вечерних кафе поэты, литераторы, лишенные возможности печататься, вынужденно, за деньги читали свои произведения перед публикой. Герой фельетона, некий посетитель, побывавший за один вечер в нескольких кафе, наконец-то спешит домой:

Пока на улицах горит электричество и светятся подъезды театров, жители Москвы еще чувствуют некоторое биение пульса жизни и осторожно, с опаской, к шести вечера, пробираются к театрам <...>. Изредка ухают ружейные одинокие выстрелы, а в общем тихо. Но есть в Москве и другие зрители, они упорно не желают сидеть в своих квартирах, за засовами, замками и цепочками под охраной домовых комитетов <...>. И именно этот боевой и обстрелянный зритель заполняет все литератур-кафе и бойкие театры. В последнее время он пристрастился к литератур-кафе, и не потому, что его влечет к «звукам сладким и молитвам», а потому, что этот новый жанр развлекает его больше оперетки “Ева – фабричная работница” и даже больше очередной новинки Винниченки и Арцыбашева. Легкой походкой он переходит из кафе в кафе, довольно свободно разбираясь в их особенностях <...>. Гасят свет. Поэтессы выходят на улицу. С ними уходит и зритель, проводя время в приятной беседе о том, сколько наживают антрепренеры кафе. Ровно в полночь он попадает домой. Курс современной поэзии проштудирован им в совершенстве и обстоятельно. В один вечер он постиг русскую поэзию, начиная с “облачка, полного огня”, заслуженного и маститого поэта, кончая “облаком в штанах” прославленного футуриста... (Никулин 1918).

Надо сказать, что само поэтическое творчество Маяковского, новое, яркое, живое, резко отличное от всего, существовавшего «до Маяковского», просто провоцировало, толкало критиков, рецензентов на сопоставление и противопоставление его иной, символистско-акмеистической или же «традиционной» поэтической стихии того времени.

Вернемся, однако, к тексту рецензии О. Брика.

Отметим, что большинство отрывков из «Облака в штанах», цитируемых Осипом Бриком, было опубликовано Маяковским еще до книжного издания поэмы – в «Стрельце» (Тело твое / я буду беречь и любить... – строки 631–637) и в «Журнале журналов» (Мы /

Каторжане города лепрозория... – строки 311–312; Нам здоровенным / С шагом са-
женным... – строки 274–289; Плевать, что нет у Гомеров и Овидиев... – строки 316–322;
Когда приход его... оглашая... – строки 360–368). Т. е. Бриком цитируются те строки,
которые сам Маяковский относил к числу наиболее «удачных», наиболее важных, значи-
мых, наиболее художественно выразительных.

Не менее интересно и то, как процитированы строки Маяковского Осипом Бриком.
Так, рецензия Брика завершается цитированием строк 360–368:

Когда приход его... оглашая
Выйдете к спасителю
Вам я
Душу вытащу...

Между тем, в первом книжном издании «Облака в штанах» 1915 года строк 360–
363 (Когда приход его... оглашая / Выйдете к спасителю...) нет. Очевидно, эти строки
изъяты по цензурным обстоятельствам. Но они уже были напечатаны в статье «О разных
Маяковских», правда, в несколько ином виде: «Когда приход его *мятежом* оглашая /
Выйдете *радостные*...» Кстати, при цитировании этих строк Маяковского в рецензии
Брика слово «*мятежом*» также купировано по цензурным соображениям. А строка 363
дана здесь в виде «Выйдете к спасителю...» <Везде курсив мой – В. Д.>. Таким образом,
перед нами – первая публикация этой строки в том виде, который Маяковский был при-
нят окончательным. Несомненно, публикация – авторизованная (по авторской рукописи
или со слов, с диктовки автора).

Итак, Маяковский был не только номинальным составителем, «редактором» сбор-
ника «Взял», но и принимал практически непосредственное участие в написании Оси-
пом Бриком статьи-рецензии на свою поэму. Можно видеть, что текст О. Брика как бы
«навешан», а кое-где и «завизирован» Маяковским. Его живое присутствие и помощь, а
также сама «энергетика» текста поэмы во многом и определили стиль рецензии О. Бри-
ка – «простой и очень резкий». Можно сказать, что Осипу Брику очень повезло, что
объектом его первой рецензии, его первого литературно-критического опыта стала
гениальная поэма Маяковского. Материал просто требовал от рецензента должного
качества, должного уровня отзыва.

Наконец – об оценке литературного дебюта О. Брика современниками.

В своих позднейших воспоминаниях Л.Ю. Брик приводит реплику Д.В. Философо-
ва – «Когда Философов прочел его статью, он пришел к нам и изрек: “Единственный
опытный журналист у вас – Брик...”» (Брик 2003, с. 39). Полагаю, что нечто подобное
могло иметь место. В те годы литератор, публицист Д. В. Философов редактировал ли-
тературно-критический отдел журнала «Голос жизни», в котором тогда же было опубли-
ковано несколько материалов о футуристах. Среди них – статьи самого Д. Философова
(Философов 1915) и В. Шкловского (Шкловский 1915) о футуризме, а также заметки
А. Толмачева (Толмачев 1915) и З. Гиппиус (Гиппиус 1915) о В. Маяковском. Позже,
уже в эмиграции, Д. Философов опубликовал небольшую статью-воспоминание «Лилиа
Брик» (Философов 1930).

Упомянем еще отзыв Сергея Боброва – в его рецензии на сборник «Взял»:

Первый номер Петроградского журнала посвящен Маяковскому: две его вещи, статья и
две статьи о нем. <...> Из статей, – проста, продумана и в хорошем смысле с подъемом написана

статья В. Шкловского об „Облаке в штанах“; остроумны параллели между Маяковским и симво-
листами у О.Б., критик, как кажется, слишком увлечен Маяковским, тем не менее в его статье –
правда сегодняшнего дня от этого ни мало не страдает... (Бобров 1916).

А Осип Брик после столь удачного литературно-критического дебюта вскоре про-
должил свою рецензионную деятельность. В выходившем под редакцией М. Горького
журнале «Летопись» и в горьковской же «Новой жизни» в 1916–1917 годах появилось
несколько небольших рецензий О. Брика. Однако как филолог Брик по-настоящему
«нашел себя» в лингвистических и фоно-стиховедческих штудиях...

Литература

- Блок 1903:** Блок А. <Рец.> К.Д. Бальмонт. Будем как солнце... К.Д. Бальмонт. Только любовь. Семицветник... // Новый путь. – СПб., 1903. – № 4.
- Блок 1906:** Блок А. <Рец.> Валерий Брюсов. Stephanos. Венок. Стихи 1903–1905 года. М., 1906 // Золотое руно. – 1906. – № 1. – С. 136–140; Он же. <Рец.> В. Брюсов. Stephanos. Венок. – М., 1906 // Литературное приложение к газете «Слово». – СПб., 1906. – № 382. – 12 февраля. – С. 4.
- Бобров 1916:** Лубенский Г. [Бобров С.П.]. <Рец.> Взял. Барабан футуристов. Декабрь 1915 г. // Второй сборник Центрифуги. – М.: Центрифуга, 1916. Стлб. 90.
- Брик 1915:** О. Б. [Брик О.М.]. Хлеба! // Взял. Барабан футуристов. – Пг., 1915. – С. 14.
- Брик 2003:** Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. Воспоминания, дневники, письма. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2003.
- Вениаминов Л. [Никулин Л.В.].** В «Литератур-кафе» // Новости дня. Вечерняя газета. – 1918. – № 34. – 9 мая (26 апреля). – С. 4.
- Гиппиус 1915:** Крайний Антон [Гиппиус З.Н.]. Мой post-scriptum. // Голос жизни. – Пг., 1915. – № 19. – 6 мая. – С. 12–13.
- Гумилев 1908а:** Гумилев Н. <Рец.> К. Бальмонт. Только любовь. Второе издание. 1908 // Весна. Орган независимых писателей и художников. – СПб., 1908. – № 10. – С. 14.
- Гумилев 1908б:** Гумилев Н. <Рец.> В. Брюсов. Пути и перепутья. Собрание стихов. Том II. Стихи 1902–1905 годов. «Скорпион». М., 1908 // Речь. – СПб., 1908. – № 127. – 29 мая. – С. 5.
- Кн. летопись 1915а:** Книжная летопись Главного Управления по делам печати. Пг., 1915. № 11. 14 марта. Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 4-го по 11-е марта 1915 г. <№> 7091. Стрелец. Сборник первый. Под ред. Александра Беленсона. ПГ. 1915. Тип. А.Н. Лаврова и ^{Ко}. (Ул. Гоголя, 9)... 216 стр. С 11 рис. Ц. 2 р. 5000 экз.
- Кн. летопись 1915б:** Книжная летопись Главного Управления по делам печати. Пг., 1915. № 39. 3 октября. Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 22-го по 29-е сентября 1915 г. <№> 21346. Маяковский, В.В. Облако в штанах. Тетраптих. ПГ. 1915. Тип. Грамотность (5-я Рождеств. 44)... 63 стр. Ц. 1 р. 1050 экз.
- Кн. летопись 1915в:** Книжная летопись Главного Управления по делам печати. Пг., 1915. № 50. 31 декабря. Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 16-го по 31-е декабря 1915 г. <№> 25316. Взял. Барабан футуристов. Декабрь 1915. ПГ. 1915. Тип. З. Соколинского (Надеждинская, 33)... 16 стр. Ц. 60 к. 640 экз.
- Левидов М.** Сборник «Стрелец» // Наши дни. – Пг., 1915. – № 4. – 29 марта. – С. 10.
- Маяковский В. В.** Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1955. – Т. 1.
- Маяковский В. В.** Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1961. – Т. 13. – С. 244–245, 417.
- Толмачев А.** Послушайте!!! // Голос жизни. – Пг., 1915. – № 19. – 6 мая. – С. 12.
- Философов Д.** Разложение футуризма // Голос жизни. – Пг., 1915. – № 18. – 29 апреля. – С. 3–5.
- Философов Д.** Лилиа Брик // За Свободу! – Варшава, 1930. – 20 апреля.
- Шкловский В.Б.** Предпосылки футуризма // Голос жизни. – Пг., 1915. – № 18. – 29 апреля. – С. 6–9.

И. К. Сушилина

(Москва, МГУП)

ПОЭТИКА И ПОЛИТИКА:**ОСИП БРИК В ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЕ 1920-Х ГОДОВ**

Закономерности и особенности литературного процесса 1920-х годов исследованы в фундаментальных работах Е.Б. Скороспеловой «Русская советская проза 1920–30 годов: судьбы романа», В. Акимова «В спорах о художественном методе». Острые дискуссии вызвали еще в советское время книга С. Шешукова «Неистовые ревнители» о рапповцах или монография Г.А. Белой «Дон-Кихоты 20-х годов» об их основных оппонентах – перевальцах. О ЛЕФе в литературной жизни 1920-х годов написано также немало, — отметим книгу Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», богатую фактическим материалом работу А.В. Валюженича «Осип Брик. Материалы к биографии». Идеино-эстетические тенденции литературного процесса 1920-х годов в целом осмыслены. В меньшей степени изучены перипетии литературно-политической борьбы. И по-прежнему представляет интерес вопрос: в какой мере литературная критика 1920-х годов готовила переход советской литературы к моноэстетике и способствовала провозглашению социалистического реализма ее единственным методом.

Лефовская критика, и О. Брик в частности, сыграла немаловажную роль в литературной борьбе того времени. Роман Ю. Олеши «Зависть» (1927) привлек внимание многих критиков. Бриковская интерпретация романа вызывает несогласие и недоумение и дает импульс к раздумьям о том, почему один из опоязовцев, стоящих у самых его истоков, чей вклад в стиховедение несомненен, что весомо констатировал В. Шкловский в очерке «О квартире ЛЕФа»: «Его (Брика) мысль о связи ритма и синтаксиса настолько важна, что без нее невозможно двигаться в литературоведении» (Шкловский 1964, с. 375), — умица О. Брик в рецензии «Симуляция невменяемости» не только заклеил героя и автора именем «вредитель»: «Кавалеровы опасны совершенно реальной грозной опасностью, — пишет он, — и если хоть на минуту поддаться обману Олеши и ослабить бдительность, то эти господа Кавалеровы уже сделают свое шахматное дело» (Брик 1928б, с. 1), — но и не услышал «ритма и синтаксиса» метафорической речи романа Олеши. То есть отверг и «материал и оформление». Между тем даже небольшой фрагмент текста романа убеждает в его эстетическом качестве:

Вечер. Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видно мне) уничтожает верхнюю часть его лица, ее нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом она похожа на глиняную копилку.

В Бабицехе Кавалеров видит плотско-телесное, не зря, как он замечает, тот «заведует всем, что касается жранья». Разве изобразительная экспрессия этого текста не вызывает ассоциаций с блистательными, смелыми смыслообразующими ракурсами фоторабот А. Родченко? В каждом номере лефовского журнала печатались его фотографии. Очевидно, что они восхищали не только читателей, но и идеологов ЛЕФа — строителей социокультурной утопии авангарда, к коим всецело в эти годы относился О.М. Брик. Но Родченко — единомышленник, соратник по борьбе за новое искусство, а Олеша — левый попутчик, как аттестует его в рецензии Брик. Быть может, именно идеологические пристрастия, несовпадение политических позиций и определяют восприятие и оценку критика?

Или еще небольшой фрагмент:

Тотчас же в окне, опрокинув вазочку, бурно появляется девушка в чем-то розовом.

— Валя, — сказал он, — я за тобой пришел. Наступила тишина. Вода из вазочки бежала по карнизу.

Девушка лежала на подоконнике ничком, свесив растрепанную голову. Рядом качалась вазочка...

Девушка возвращалась. Я шагнул на встречу... Слеза, изгибаясь, текла у нее по щеке, как по вазочке.

Кинематографическая выразительность, сменяющиеся планы с вазочкой сродни открытию С. Эйзенштейном (художником лефовского круга) возможностей монтажа. Но Брик как будто не замечает очевидных типологических сходжений поэтики прозы Олеши с эстетикой авангарда 1920-х годов. Его интересует другое. А вот критик-перевалец Д. Горбов в рецензии «Оправдание зависти» рассматривает Олешу в одном ряду с лефовцем В. Маяковским, называя его «конструктивистом», и тут же разъясняет: «Называя Олешу конструктивистом, мы имеем в виду не формальную принадлежность его к той или иной группировке, а исключительно характер его работы как художника» (Горбов 1928, с. 221) (курсив мой — И. С.). Критик точно определяет своеобразие творческой манеры Олеши, в которой так значимы экспрессивные языковые приемы.

По всей видимости, без погружения в контекст молодой советской литературы и борьбы «разных группировок» парадокс бриковского «непрочтения» романа Олеши не разрешить.

Разносный, с оргвыводами, и весьма небезопасными для автора, отзыв Брика о романе «Зависть» на самом деле закономерен. Как мог Брик по-другому прореагировать на роман, опубликованный во вражеском стане, в журнале А.К. Воронского «Красная новь»? Борьба с Воронским была бескомпромиссной для ЛЕФа. Во втором номере «Нового ЛЕФа» за тот же 1928 год Осип Максимович в статье «Против «творческой» личности» страстно обличал концепцию творчества Воронского, указывая на ее абсолютную несовместимость с задачами советского искусства, и противопоставлял ей лефовское понимание творческой личности:

Мы, лефовцы продолжаем нашу борьбу против индивидуалистической литературы за литературную деловую, газетно-журналистскую. Поэтому мы берем под особый обстрел эти новые ВАППовские веяния, разоблачая их буржуазность, их индивидуалистичность, их повторение ошибок Воронских и Полонских (Брик 1928а, с. 14).

Стоит обратить внимание не только на безапелляционность суждений критика, но и на лексику статьи — *борьба, буржуазность, обстрел, уничижительное по отношению к редакторам двух значительных журналов того времени — «Красная новь» и «Печать и революция», рифмующее употребление их фамилий во множественном числе. Лефовец Брик, стоящий на громаде слова мы, «бьет наотмашь».*

Итак роман Олеши, прежде всего, читается Бриком через программное неприятие позиции журнала, его опубликовавшего. Но и сам Олеша, отнесенный к левым попутчикам, мировоззренчески чужд рецензенту. Писатель позволяет себе в эпоху революционного строительства новой жизни писать о драме отдельного человека, да еще и уклоняться от прямого приговора герою, прикрываясь, как полагает критик, «какой-то мудрой третьей точкой зрения». Для Брика эта точка зрения неприемлема, и он, иронизируя, замечает: «Пусть там, где-то в мире борются буржуазия и пролетариат. Мы не ввязываемся в эту борьбу, мы со своих художественных высот спокойно взираем на правых и левых, на белых и красных и всему видим цену и место» (Брик 1928б, с. 2).

Лефовец Брик, в отличие от Олеши, точно осознаёт необходимость выполнения автором социального заказа партии. В его рецензии на роман «Зависть» налицо агрессивная политизация искусства. Критик далеко уходит от проблем поэтики, именем пролетарской революции обвиняя автора, да и не только его одного (достается Гладкову, Багрицкому), в отступничестве от генеральной линии. Художественность для Брика перестает быть критерием оценки литературного произведения.

... Все те позиции, которые мы с трудом завоевываем на культурном фронте, все эти позиции мы с легкостью отдаем, стоит нас провести на дешевеньком художественном обмане. Те люди, которых мы клеймим в нашей культработе как вредителей, эти люди оказываются наипервейшими героями наших повестей и рассказов. А те, которых мы в жизни считаем нашими лучшими активными работниками, оказываются в повестях и романах какими-то тупыми и скучными делягами, о которых автор говорит с несколько презрительной иронической улыбкой (Брик 1928б, с. 2).

За бриковской рецензией стоит, конечно же, не только и не столько его личная точка зрения. Политизация была характерна для всей художественной жизни 1920-х годов. Творческая личность испытывала давление идеологии, которое пока что проявлялось в риторике литературных объединений, правда, не всегда безопасной по своим последствиям. ЛЕФ отличался особой активностью: «ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры» (Советское искусство за 15 лет, с. 291). Выделенные мною в цитате слова красноречиво говорят об агрессивности подобной риторики.

А.И. Морозов в серьезном исследовании изобразительного искусства этой эпохи «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» точно замечает: «В 20-е годы стержневым вектором насилия над художником выступает «горизонталь» его отношений с соперниками-коллегами, с партийными функционерами на местах» (Морозов 1995, с. 16). С этой точкой зрения нельзя не согласиться. Тотального воздействия государства и партии на искусство в 1920-е годы еще не было. Идеологическую миссию выполняли сами писательские объединения. В статье с пафосным названием «За политику!» О. Брик от лица ЛЕФА обрушивается на всех, кто отступает от политической злобы дня:

Среди именующихся пролетарскими поэтов и писателей замечается определенная тяга перейти на так называемые общечеловеческие темы. Выражается это в том, что они начинают писать о явлениях природы, о любви, о радостях и горестях жизни и тому подобных исконных поэтических темах, ни к чему не обязывающих и никакого, конечно, отношения к сегодняшнему политическому дню не имеющих... Всякий отход от революционности в быту непременно ведет к реакции, и пора фактически понять и принять, что аполитичного вообще нет и быть не может... Когда мы, лефовцы, отказались принять участие в Есенинских торжествах..., чтобы не поэтизировать враждебную идеологию, то нам это было засчитано в минус... с аполитичным Есениным нам не по дороге...

А сегодня Сосновскому пришлось написать статью в «Правде», в которой уже Есенин фигурирует как опаснейший и вреднейший поэт... (Брик 1927 с. 20).

Лексика и пафос этого критического высказывания уместны, скорее, в политических дискуссиях, нежели в размышлениях о задачах и свойствах искусства.

Вектор партийной политики в области художественной литературы чутко улавливается лефовской критикой (в случае с Есениным даже с опережением) и транслируется с революционным напором и бескомпромиссностью.

В конце рецензии на роман Олеши Брик предупреждает «пролетписателей» и «пролеткритиков», что уход от четкой политической позиции опасен и преступен:

«Нужно уметь видеть врага не только тогда, когда он идет на тебя с оружием в руках, но и тогда, когда он прикидывается юродивым, пьяненьким, невменяемым. Когда он хочет сначала тебя усыпить с тем, чтоб задушить во сне.

Жалеть рано. Надо сначала добить» (Брик 1928б, с. 3).

Даже несмотря на всю предыдущую артподготовку, такая концовка потрясает своим агрессивным побуждением к прямому действию и по существу ничего не говорит о сложном и противоречивом романе Ю. Олеши.

Итак, размышления на полях рецензии Осипа Брика позволяют сделать некоторые обобщения, безусловно, не окончательного характера:

– позиция ЛЕФА и в частности Брика в какой-то мере готовила советскую литературу к переходу в зону тоталитарной эстетики с господством единственного метода – социалистического реализма;

– давление на художника в 1920-е годы заключалось в самой социальной телеологии революции и воли советской власти, даже если она, власть, эту волю открыто не декларировала;

– лефовская критика, наследующая многие положения кубофутуризма, опиралась на агрессивную декларативность, нередко игнорируя собственно эстетическую природу литературного произведения. Достаточно сопоставить поэтику названий статей О. Брика «За политику!», «За новаторство!» с названиями сборников и листовок футуристов – «Пощечина общественному вкусу», «Идите к черту!!!» и др.;

– бриковская оценка романа «Зависть» в ряду других факторов, безусловно, повлияла на творческую и человеческую судьбу Ю. Олеши. Об этом убедительно говорит эволюция писателя. В 1929 году он опубликовал пьесу «Заговор чувств». Эта инсценировка романа была актом смирения художника с обстоятельствами. На этот раз он четко обозначил позиции героев и таким образом выразил свою «правильную» точку зрения. Грустное впечатление производит этот текст, где замечательная образная речь Кавалерова отдана его оппоненту Бабичеву.

Вторым актом отказа от собственной позиции и творческих устремлений была речь Олеши на Первом съезде писателей в 1934 году:

«Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежат мне... Как художник, проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу... И тут сказали, что Кавалеров – пошляк и ничтожество... Я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло...» (Олеши 1999 с. 495).

Когда поэтику вытесняет политика, более оптимистические обобщения сделать трудно. К сожалению, эта модель функционирования литературной критики существовала не только в 1920-е годы, а с завидной неизменностью повторяется и в другие времена.

Литература

- Брик 1927: Брик О. За политику! // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 1.
 Брик 1928а: Брик О. Против «творческой» личности // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 2.
 Брик 1928б: Брик О. Симуляция невменяемости // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 7.
 Горбов Д. Оправдание зависти // Новый мир. – 1928. – № 11.
 Морозов А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М., 1995.
 Олеши Ю. Заговор чувств. – СПб., 1999.
 Советское искусство за 15 лет. Материалы и документации / Под ред. И. Маца. – М.–Л., 1933.
 Шкловский В. Жили-были. – М., 1964.

С. И. Кормилов

(Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

**«РАЗГРОМ ФАДЕЕВА» О. БРИКА НА ФОНЕ ДРУГИХ ОТЗЫВОВ
1920-Х ГОДОВ О «РАЗГРОМЕ» ФАДЕЕВА**

«Разгром» А. Фадеева уже давно не воспринимается как произведение классического уровня. Но в 1920-е гг. советская критика ждала от пролетарской литературы художественных достижений *выше* классических, как вообще от социализма ждали достижений гораздо более высоких, чем достижения дореволюционного общества. Ждала этого не только рапповская критика. Почти десять лет пролетарская литература отнюдь не оправдывала таких ожиданий. Это грозило обернуться огромным разочарованием. Легче было обмануться, принять желаемое за действительное. В 1927 г. был окончательно разгромлен троцкизм, а Л. Троцкий считал невозможным создание пролетарской культуры, как и победу социализма в одной стране до свершения мировой революции, после чего должна была выработаться культура общечеловеческая, внеклассовая. И вот в том же году выходит произведение одного из лидеров РАППа, по своему художественному уровню явно превосходящее всё прежде созданное «пролетарскими» писателями. После долгих ожиданий побед на «литературном фронте» «Разгром» имел невероятный успех, который испортил Фадеева, рано уверовавшего в себя как советского классика.

Даже главный противник рапповцев А. Воронский, именно в 1927 г. обвиненный в троцкизме и снятый с поста редактора лучшего тогдашнего журнала «Красная новь», напечатал в журнале «Прожектор» (1927, № 7) рецензию «Старое и новое. (О «Разгроме» А.Фадеева)», где заявил, что тема разгрома белыми партизанского отряда уже набила оскомину, но в наскучивших произведениях белые – сплошь изверги и кретины, а красные сплошь добродетельны, «Разгром» же с такими сочинениями ничего общего не имеет, Фадеев даже «перегнул палку»: его партизаны вовсе не говорят о политике, потому что автор подошел к человеку не с показной стороны, а изнутри, психологически. Воронский констатировал влияние на Фадеева И. Бабеля и Вс. Иванова, но прежде всего то, что отмечали все включая самого автора «Разгрома», – влияние Л. Толстого в стиле, композиции, а главное, в подходе к человеку, даже в мироощущении.

Воронский отчасти перекликается с О. Бриком, чья статья с каламбурным названием «Разгром Фадеева» прозвучала резким диссонансом на фоне хвалебного хора, в резком противопоставлении на литературных примерах личных качеств человека и его дела: личные качества старшего Артамонова у Горького положительные, но направлены на угнетение человека человеком, а Павел Власов в «Матери», как считает критик, «анемичен, лишен буйных жизненных соков, но он делает огромное, прекрасное, человеческое революционное дело» (Воронский 1987, с. 324–325). Воронский указывает, что намерения автора «Разгрома» иногда слишком очевидны, что «Левинсон, по мысли Фадеева, долженствующий сочетать в себе наиболее гармонично инстинкт, волю и ум, наименее удачен, он бледнее остальных персонажей романа» (Воронский 1987, с. 325). Но, отметив в нем дань схематике, критик признал, что путь, избранный Фадеевым, – верный путь и что его перо окрепло по сравнению с ранними произведениями.

Рецензия сравнительно невелика и по тону не восторженна, но основная оценка «Разгрома», безусловно, положительная. Другие отклики были очень многочисленными и, как правило, более комплиментарными, чем отклик Воронского – самого талантливого и самого порядочного из советских критиков 20-х гг., который после 1927 г. был практически лишен возможности выступать с критическими работами, а в 1937-м расстрелян. Помещенные в периодике отзывы о «Разгроме» были собраны, когда три произведения Фадеева издали в одной книге, и в ней же перепечатаны. Эти отзывы цитирует Д. Горбов, критик группы «Перевал», которая после отставки Воронского фактически возглавляла антирапповское литературное движение, в статье «А. Фадеев», вошедшей в его программную книгу «Поиски Галатеи» (1929). Горбов не одобряет эту акцию издательства, называет ее рекламной, следствием отсутствия у нас общей культуры, но Фадеева признает безусловно талантливым. Имен авторов рецензий он не приводит, для него важнее позиции центральных и местных изданий. Первой приводится цитата из «Правды», где «Разгром» рецензировал «красный профессор» В.М. Фриче, вскоре избранный академиком, правда, тоже довольно скоро посмертно заклеенный как вульгарный социолог. Он писал:

Повесть о разгроме сибирского партизанского отряда, – это победа на фронте нашей пролетарской литературы. Ряды наших пролетарских писателей получили в лице автора солидное и многообещающее подкрепление ... Любовь писателя к человеку своего класса ... волшебный ключ, при помощи которого он отпирает сердца своих «героев» (Горбов 1929, с. 99).

Следующим Горбов приводит отзыв железнодорожной газеты «Гудок», в которой печатались совсем не официозные писатели, включая М. Булгакова:

«Разгром» Фадеева – не только новая межа в творчестве молодого Фадеева, этого, бесспорно, талантливого художника. Но это, как правильно утверждает критика, новая страница вообще в нашей современной прозе. Этим незаурядным романом Фадеев укрепляет себя, как крупного художника, в первых рядах литературной армии» (там же).

Булгаков при жизни даже более скромных похвал не удостоивался, его критика почти исключительно поносила.

Д. Горбов приводит еще ряд отзывов, в том числе из журнала «Красная новь» – де-тища Воронского. Теперь в этом издании можно было прочитать такое:

Фадеев ставит себе преднамеренную задачу: он пытается преодолеть внутреннюю сущность Толстого-художника посредством внешней манеры письма.

Дерзкий, интересный, стоящий замысел! (Горбов 1929, с. 100).

Это прямое предвосхищение позднейшего лозунга рапповцев «Догнать и перегнать классиков буржуазной литературы!» В 1927 г. они еще сохраняли лозунг учебы у классиков (не желая учиться у современников-«попутчиков»), хотя и раньше призывали к их «преодолению». Еще один из откликов, цитируемых Горбовым, – отклик газеты «Кочегарка»:

От классиков наши писатели взяли все, что было в них ценного, взяли весь их творческий замысел, всю их художественную «пыльцу» и оплодотворили ею свое творчество. «Разгром» поражает своим техническим совершенством. Наша литература страдает именно этим недостатком, – отсутствием формы, неумением владеть писательской техникой. Фадеев опрокидывает это положение, ставшее аксиомой: он показал, что пролетарский писатель, выросший и развившийся, может владеть классической формой письма (Горбов 1929, с. 100–101).

Рапповцы чрезвычайно гордились тем, что в их рядах – автор «Разгрома». Например, Н. Берковский, впоследствии яркий литературовед, а в то время – рапповский критик, писал в «Красной газете» (1928, 17 января, вечерний выпуск) в статье «Психологизм»:

<...> маршруты Пруста и толстовцев даже – не ее (советской литературы. – С. К.) маршруты. От Толстого можно взять метод, но не тему. Тогда метод осмыслится заново. Так поступает Фадеев. Темы его психологизма огромно актуальны: психология власти, массы и вождя, политического руководства движутся в «Разгrome» крупным планом. Разработка их – под Толстого – кропотливая, лабораторная. У Фадеева кропотливость, «копание» всячески оправданы; результат не тот, что обнаружен «новый оттенок чувства» и обывательское сластолюбие пускает от себя дополнительный отросток. Обнаружен бывает у Фадеева «Закон» общественного поведения, поставлены те точки, к которым можно приложить живую действенную силу. Всякую «мелочность» анализа поэтому приветствуем, перед нами подлинная лаборатория – детальное знание есть точное знание, знание «до последних доньев». Следует отметить, что именно пролетарская литература дает нам сейчас образцы психологизма «правильного» (Берковский 1989, с. 248).

Наиболее сдержанный, хотя тоже положительный, отзыв о «Разгrome» принадлежал «перевальцу» А. Лежневу («О “Разгrome” Фадеева» – Лежнев 1927). Но он был заметно более развернутым, чем рецензия А. Воронского и, конечно, газетные статьи и рецензии. И главное в концепции Лежнева противоположно тому, что было главным в бриковском «Разгrome Фадеева». О. Брик утверждал, что персонажи «Разгрома» вовсе не напоминают толстовских, что это слабые чеховские интеллигенты, которые занимают самокопанием, так как неспособны к действию. А. Лежнев Чехова не вспоминает, а сравнивает Фадеева с другим «пролетарским» писателем – Артемом Веселым. В отличие от других критиков, Лежнев не признает Фадеева лучшим из пролетарских писателей, отдает предпочтение А. Веселому, которого считает более оригинальным и темпераментным художником с более красочной речью, чем у Фадеева. У Веселого человек весь – в действии. У автора «Разгрома» не так: Лежнев отнюдь не «по Брику» признает, что и у него, хотя темп действия гораздо медленнее, люди действенны, но их действенность не исключает сложной внутренней работы, которую Фадеев в основном и показывает. Его психологизм, пишет Лежнев, столь явственно идет от Толстого, что отдает бесхитростным ученичеством. Но этот путь в **данный** момент, в **данных** условиях определяется как более целесообразный, чем богатая индивидуальная манера А. Веселого.

По Лежневу, Фадеев «провел в своем “Разгrome” “психологизм” на редкость последовательно и открыто. Вот в чем значение этой книги. Оно увеличивается еще тем, что подобная попытка вышла из среды пролетарской литературы, где бытовизм особенно силен» (Лежнев 1987, с. 245). Критик видит в героических характерах романа «очеловечивание героизма», отнюдь не банальное, осуществляемое всякий раз иными средствами. Признавая прямое подражание Фадеева Толстому, Лежнев оговаривает, что по отношению к раскрытию «механизма» героичности «слова о подражательности были бы неуместны, как неуместно было бы обвинять в подражании Павлову молодого ученого, работающего по павловским методам» (Лежнев 1987, с. 247). Этот героизм – иной, чем прежде, по социальной окраске и составным элементам. Здесь важнее не проблема выработки храбрости, а проблема руководства коллективом (в этом А. Лежнев совпадает с Н. Берковским). Образ Левинсона не снижается тем, что уходит от героического шаблона. Тут Лежнев расходится с Воронским, в принципе гораздо более близким ему, чем молодой Берковский; но и «перевалец» полагает, что физическая слабость, малый рост и т.д. подчеркиваются писателем в командире отряда недостаточно мотивированно;

непонятно и то, зачем он еврей: специфически еврейское в нем отсутствует; несомненно фальшив эпизод, когда Левинсон рассказывает похабные сказки (это потом исчезло: Фадеев чуть ли не при каждом переиздании «редактировал» «Разгром» в направлении его стерилизации в духе официального соцреализма; вероятно, в 20-е гг. он не произвел бы столь сильного впечатления, если бы напечатал его тогда в редакции 50-х).

У Фадеева в отношении психологизма было то, чего не было у великого Льва, наделявшего сложными психологическими движениями только положительных персонажей. В «Разгrome» наибольшее внимание уделяется мыслям и переживаниям Мечика, который стал предателем. А. Лежнев не вспоминает Достоевского, у которого и низменной психологии персонажей немало (хотя психологизм делает их, например Свидригайлова, по крайней мере не просто отрицательными персонажами); критик солидарен с классиком, не пытавшимся подойти «изнутри», положим, к Бергам в «Войне и мире»; Фадееву сделан упрек в том, что превращение идеалиста и романтика Мечика в труса и предателя показано автором недостаточно убедительно. Как и рапповцы, Лежнев считает необходимым «преодолеть» влияние Толстого после благотворной учебы у него. Только рапповцы полагали, что Фадеев Толстого уже «преододел», а Лежнев пишет:

Такой явственный отпечаток чужого влияния говорит о том, что Фадеев – писатель, еще не сложившийся. Как ни хороша толстовская школа, но и ее надо «преодолеть». А Фадеев ее пока не преодолел.

Но он показал, что у него есть талант, с силой пробивающийся сквозь подражательность, и умение работать над собой. Он создал ряд типов, в которых под оболочкой толстовской формы – новое содержание и немалая широта обобщения. Он с успехом применил толстовский аналитический психологизм к художественной переработке современности. В этом – значение «Разгрома» (Лежнев 1987, с. 253).

Таким образом, статья начинается скорее критически, а кончается скорее апологетически. Так же получилось у коллеги А. Лежнева по «Перевалу» Д. Горбова, который осудил рекламные высказывания о «Разгrome», но свои оценки дал ему даже значительно более высокие, чем Лежнев. Вероятно, это в немалой степени было обусловлено обстановкой 1929 г., когда вышли «Поиски Галатеи». В «год великого перелома» вся советская печать громила Е. Замятина и Б. Пильняка, опубликовавших за границей свои не пропущенные цензурой произведения, что раньше не считалось криминалом. Рапповцы резко усилили давление на «Перевал» и редактора «Нового мира» Вяч. Полонского, который по своим позициям был близок к Воронскому. И «перевальцы», и В. Полонский, люди менее стойкие, чем Воронский, пострадавший раньше их, уступали рапповскому давлению.

В «Поисках Галатеи» Горбова три раздела. Первый – теоретический. Второй открывается статьей «А.Фадеев», уже после нее идут статьи о Ю. Олеше, Л. Леонове, Вл. Лидине, Куприне, Л. Андрееве и Горьком (старшие писатели, считавшиеся, видимо, менее актуальными, вынесены в конец раздела, хотя М. Горький в 1928 г. впервые после 1921-го приезжал в советскую страну и был встречен с большой помпой, а «перевальцы», как и Воронский, в противоположность рапповцам относились к нему хорошо; сам Горбов успел в том же 1928 г. выпустить книгу «Путь Горького»). Последний раздел «Поисков Галатеи» называется «О злободневном» и содержит статьи-подразделы «Записки благонамеренного», «О Лефе», «Человек и его нутро», «От героики к повседневности» и «Пролетарская новь». В заключительном подразделе наиболее значительными произведениями новой пролетарской литературы названы «Разгром» и «Тихий Дон», две книги которого вышли в 1928 г., и предпочтение отдано «Разгromу»: в «Тихом Доне», по мнению Горбова, слишком много

самоценного, не работающего на художественное целое, слишком много областнического, а главное – замысел слишком широкий, с которым молодой писатель вряд ли справится. Вся книга Горбова, *знаковая* для «Перевала», кончается словами о «Тихом Доне», где многие из казаков «живут самостоятельной жизнью, показаны изнутри. И если мимо других фигур он (Шолохов. – С. К.) иной раз проходит стороной (особенно это относится к женским фигурам), то это объясняется его молодой жадностью к показу возможно большего, тогда как подлинное искусство стремится не в ширь, а в глубину, ставя себе задачей не показ безбрежного, но экономную обработку ограниченного материала, многое стремясь выразить в немногом» (Горбов 1929, с. 297). В качестве лаконичного образца имеется в виду, конечно, «Разгром».

На этом фоне статья во втором разделе «Поисков Галатеи», посвященная собственно Фадееву, выглядит гораздо более взвешенной. Но все же, хотя в начале ее говорится о безответственной шумихе, да еще прикрытой классовой и революционной терминологией, вокруг «Разгрома», далее Фадеев признается подлинным художником. Большая часть статьи, однако, содержит разбор двух первых его повестей – «Разлива» и «Против течения»; показаны прежде всего их недостатки. О «Разгrome» сказано, что критика едва ли не единогласно признала главным его достоинством сложный психологический анализ. Как и другие, Д. Горбов признает основной темой «Разгрома» тему человека, но не с психологической точки зрения («Психологический анализ в “Разгrome” очень мало оригинален» (Горбов 1929, с. 116)), а с эстетической. Впрочем, в отличие от других критиков Горбов *учителем* Фадеева-психолога наряду с Толстым называет Горького: «Образ Вари, мотивы размышления Левинсона («жажда нового, прекрасного, сильного и доброго человека», отказ от «красивой птички» [то есть веры в чудесное, как вера мальчика перед фотоаппаратом в то, что из него «вылетит птичка». – С. К.]), несомненно, наваяны им» (Горбов 1929, с. 117). Но Горбов и не считает возможным требовать от писателя творить из ничего, хотя видит, что, «как и всякий, даже самый талантливый ученик, Фадеев, повторяя приемы учителя, делает это с некоторым старательным напряжением. Он подчеркивает тщательность в проведении приема, он заранее рассчитал свой чертеж» (Горбов 1929, с. 118). По сути, это серьезный упрек в надуманности, неорганичности, чем грешили все сочинения рапповцев. Однако «методичность неопита» Горбов не рассматривает как слишком большой недостаток, потому что главную ценность фадеевского романа он видит в другом – в приобщении к иной, идеальной эстетической реальности, которую «перевальцы», как Лев Лунц среди «Серapiоновых братьев», считали не равной, но равноценной первичной действительности. Горбов выделяет в «Разгrome» принципиально важный для него эпизод: Левинсон ночью обходит караулы, видит размышлявшего (надо полагать, о светлом, прекрасном будущем) дневального и проходит мимо незаметно, чтобы не спугнуть его зачарованную улыбку. Эстетика, пишет Горбов, у нас не в чести, а Фадеев хотя бы неосознанно приблизился к пониманию ее значения.

Эстетика картины сводится к тому, что каждый элемент, ее составляющий (чувство или вещественный предмет), существует в ней во всей своей полноте и самостоятельности, но не только самостоятельно, а и как символ, обслуживающий другие детали картины, служащие выражением для них и, одновременно, для того целого, которому они все служат частями (Горбов 1929, с. 119–120).

В противоположность рапповцам, выступавшим за психологизм, хотя и понимаемый начётнически, большинство левовцев было против всего традиционного, в том числе и психологизма («психоложества»). Даже против своего лидера Маяковского они выступали – как автора психологически сложных поэм о любви. Но положение О. Брика в этом смысле было щекотливое. Для него выступление против «психоложества» Фадеева могло бы выглядеть как

солидарность с Н. Чужаком, главным оппонентом Маяковского среди левовцев. Поэтому его разгром Фадеева (кстати, более мягкий, чем ехидное заглавие статьи) формально основывался на критике не столько психологизма, сколько социологизма в «Разгrome».

Статья невелика, подобно всем статьям левовцев. Роман Фадеева образно характеризуется как написанный по самоучителю. Во всех статьях и рецензиях, посвященных «Разгrome», это не считалось большим недостатком, тем более что во второй половине 1920-х гг. к Л. Толстому относились все-таки в основном уважительно. Только Брик решительно осудил фадеевское ученичество. Он писал, что те, кто учит по самоучителю иностранный язык, знают лишь готовые фразы, и если спросить по-французски: «Когда отходит поезд на Париж?» – эта фраза на вокзале будет звучать хорошо, а на аэродроме – глупо, заменить же слово «поезд» словом «аэроплан» такой человек не сможет, потому что язык он знает только в виде готовых фраз. По Брику, Фадеев не поставил перед собой вопроса: не изменилась ли социальная обстановка с тех пор, когда его самоучитель создавался? Как сторонник «литературы факта» (в сборнике с этим названием статья была перепечатана в 1929 г. из «Нового Лефа») Брик заявляет: Фадеев не поставил перед собой вопроса, стоит ли вообще писать беллетристическое произведение о гражданской войне, о которой сохранилось столько ценных и увлекательных документов? Заодно брошен камешек в огород отставленного от литературы и исключенного из партии Воронского. Брик цитирует слова критика о том, что Фадеева «интересует внутренний мир его героев, а не их внешнее поведение», и достаточно некорректно комментирует: «Под внешним поведением следует, по-видимому, разуметь борьбу партизан за советскую власть. Фадеева эта сторона дела не интересует» (Брик 2000, с. 92). Брик прямо не присоединяет его к буржуазным, как он выражается, беллетристам, но обобщает широко: «Объясняется это тем, что буржуазные беллетристы интересовались исключительно внутренними переживаниями героев и совершенно не интересовались тем, что делают эти герои вовне» (Там же). В качестве такого «буржуазного» писателя называется Андрей Белый (в 20-е гг. он рассматривался прежде всего как индивидуалист и потому писатель, проявляющий максимальный интерес к психологии персонажей). По сути, осуждает Брик и бытовизм, характерный для пролетарских писателей. Вообще в 20-е гг. быт в литературе критиками осуждался часто, а для Маяковского был одним из главных предметов разоблачения вплоть до предсмертных стихов; Р. Якобсон в статье, написанной по поводу его самоубийства, отмечал как лингвист-полиглот национальную специфику слова «быт»:

Любопытно, что в русском языке и литературе это слово и производные от него играют значительную роль, из русского оно докатилось даже до зырянского, а в европейских языках нет соответствующего названия – должно быть, потому, что в европейском массовом сознании устойчивым формам и нормам жизни не противопоставлено ничего такого, чем бы эти стабильные формы исключались. Ведь бунт личности против косных устоев общежития предполагает их наличие. Подлинная антитеза быта – непосредственно ощутительный для его соучастников оползень норм (Якобсон 1990, с. 77).

Брик проявил интернационализм, сославшись на западный авторитет: «Мексиканский товарищ Ривера, побывав в наших театрах и кино и почитав нашу литературу, сказал: “Странно, в ваших театрах и романах не видно, чтобы революция была общественным фактом. Она дана как факт семейный: муж – за, жена – против или наоборот”» (Брик 2000: 92). Темпераментному мексиканцу это казалось недостаточно революционным. Рапповцы и в чем-то близкие к ним писатели рассуждали иначе. В драме К. Тренева «Любовь Яровая», в «Донских рассказах» юного М. Шолохова (числившегося в членах РАПП) как самые острые представляли столкновения ближайших родственников (традиция дожи-

ла до 1970-х гг. – до «Вечного зова» Ан. Иванова). Этим подчеркивалось, что идейные убеждения важнее родственных связей. А Брик солидарен с латиноамериканцем (сам он в «семейной» жизни проявлял величайшую терпимость): «Ривера был этим удивлен, но удивляться не приходится. Происходит это потому, что наши драматурги и писатели пишут по старому самоучителю, а там сказано, что “внешнее событие” интересно только постольку, поскольку оно вызывает в человеке те или иные переживания» (Брик 2000, с. 92–93). По мнению Брика, действие «Разгрома» могло бы быть легко перенесено в любую страну и любую эпоху, «например в средневековую Испанию. Вообразим только, что Левинсон – начальник отряда контрабандистов, удирающий с боем от правительственных войск» (Брик 2000, с. 93). Это критик объясняет тем, что человеческие чувства действительно в некоторой части неизменны: голод, любовь, презрение, уважение, храбрость, тупость и т.д. «Это то, что у нас принято называть общечеловеческими проблемами, и чем особенно интересуются молодые писатели, работающие на вечность» (там же).

Брик не оспаривает общее мнение, что Фадеев учился у Толстого, но единственный на фоне всех писавших о «Разгроме» до него или одновременно с ним решительно утверждает, что автор ниспровергаемого романа еще больше учился у Чехова:

Основная тема чеховских рассказов и повестей – это столкновение между двумя типами людей: люди грубые, сильные, готовые на все, смелые, но тупые, и люди безвольные, слабые, хотящие, но не могущие. <...> Смысл этой темы в том, что есть люди приспособленные к жизни и люди неприспособленные. Но приспособленность покупается ценою понижения интеллектуальности. Для того чтобы приспособиться к жизни, нужно быть грубее, тупее, прямолинейней. Обыкновенно Чехов не показывает нам внутреннюю сторону этих, приспособленных к жизни людей, давая их как внешнюю силу, зато людей неприспособленных, интеллектуальных он дает нам со всеми подробностями их внутренней жизни (Брик 2000, с. 93–94).

Схема, конечно, очень упрощенная, но для полемики с типичными приемами 20-х гг. она годилась.

В статье подчеркнуты средства выражения неопределенности, которыми пользуется Чехов: *казалось, припомнилось, почему-то, странным образом* и т.д. – все это нужно для раскрытия темы безвольного, слабого интеллигента, милого, но погибшего создания.

При такой концепции вся сумма приемов Чехова понятна и оправданна. Но когда Фадеев переносит весь этот художественный прием на живописание партизан – получается ерунда. <...> Описывать партизан методами чеховского изображения гибнущей интеллигенции по меньшей мере бессмысленно» (Брик 2000, с. 94).

Между тем у Фадеева, по Брику, использование чеховской формы доведено до полного гротеска. Прежде всего, Мечик целиком списан с чеховского интеллигента, а он играет чуть ли не центральную роль в романе, определяет собой его композицию и стиль. Целиком из Чехова взяты все эти *почему-то, где-то, когда-то*. Например, когда Левинсон после разговора с Мечиком видит спящего Бакланова, крепкого партизана: «“Ишь ты”, – любовно подумал Левинсон и улыбнулся; после разговора с Мечиком почему-то особенно приятно было смотреть на Бакланова». Тут Брик совершенно верно замечает, что ситуация слишком ясная, чтобы употреблять это *почему-то*.

Приписывание одного из лидеров РАПП к интеллигентской литературе было для него обиднее, чем причисление к литературе «буржуазной». Жизненную энергию буржуазии и ее прогрессивную общественную роль в XIX в. рапповцы и вульгарные социологи не отрицали. Под интеллигенцией же тогда обычно разумели не просто людей

умственного труда, а людей с определенными убеждениями: либеральных, находящихся в оппозиции к царскому режиму (но потом – к советскому), по-некрасовски сочувствующих угнетенному народу, однако сочувствующих свысока, как братьям меньшим. А революционные пролетарии и их вожди считали себя не «меньшими» братьями – наоборот, солью земли. Поэтому для Ленина или Троцкого слово «интеллигенция» было фактически бранным, они презирали «болтунов»-либералов, неспособных к радикальным действиям.

Брик пишет обо всей современной литературе, что, стремясь изображать «живого человека» (рапповский «термин»), она говорит о людях не ясным прямым языком, а туманно, выявляя главным образом бессознательные движения и переживания этих людей. Критик опять иронизирует: «Получаются „какие-то“ люди, „почему-то“ оказавшиеся крупными деятелями в деле, смысла которого они не знают и не понимают. Получается формула: „Хоть он и пьяница и вор, а все-таки строитель социализма“» (Брик 2000, с. 95). По словам автора статьи, с помощью противоречия между результатами дела, которое люди делают, и внутренним их содержанием, пролетписатели пытаются уйти от агитки. Но это не путь, а путаница, еще раз каламбурит Брик в футуристически-лефовском духе. И добавляет, что литература всё больше изображает «живых» людей, то есть пьяниц, взяточников, растратчиков. Для нас же, заявляет теоретик Лефа, интерес к делу – основной, а интерес к человеку – производный. И оспаривает формулу Горького «Человек – это звучит гордо»: она совершенно негодна, «потому что человек – это может звучать подло, гадко, в зависимости от того, какое дело он делает. <...> И тут, – завершает Брик статью, – не помогут никакие самоучители, потому что их составители нашего дела никогда не знали» (Брик 2000, с. 96).

Очевидно, что статья не лишена изрядной доли лефовского эпатажа, но все-таки она могла бы способствовать не слишком апологетическому отношению к роману Фадеева, если бы представители разных группировок 20-х гг. были склонны признавать хотя бы частичную правоту оппонентов. На стороне Брика выступил в сборнике «Литературный факт» один лишь В. Тренин с совсем короткой статьей-«комментарием», самим заглавием – «Интеллигентные партизаны» – акцентирующей, по сути, главное в бриковских претензиях. Тренин не только согласился с чеховской генеалогией «Разгрома», но и подтвердил ее многочисленными цитатами из произведений Чехова, расположив их столбиком напротив столбика цитат из фадеевского романа. Правда, по отношению к «Войне и миру» такой прием тоже применен, но с оговоркой, что учеба Фадеева у Толстого подтверждается единичными примерами, а параллелей с Чеховым молодой единомышленник Брика насчитал, по его словам, «до 200 случаев». Его выводы, в сущности, такие же, как у старшего товарища:

«Разгром» написан не Фадеевым, а его стилистической инерцией. Эта инерция определила собой изнутри и всю концепцию романа – тему разгрома и гибели. Ясно, что подобными приемами нельзя было изображать борьбу и победы партизан.

Но совершенно неясно, нужны ли такие разгромные произведения советской литературе и общественности (Тренин 2000, с. 101).

Рапповцы, естественно, этих выводов принять не могли. Так, Н. Берковский в статье «Борьба за прозу»¹ констатировал лефовское идеологическое костоедство.

¹ На литературном посту. – 1928. – № 23–24

Брик открывает в своем журнале воинское присутствие, осматривает Юрия Олешу и постановляет: «симуляция невменяемости».

На отдыхе Брик, очевидно, почитывал Чехова, и ему вдруг показалось, что на Чехова похож Фадеев, – поэтому Фадеев, по мнению Брика, подлежит ликвидации. На самом деле ни Фадеев не похож на Чехова, ни Олеша не занимается симулянтством. Просто Леф всякими неправдами разоряет нашу художественную культуру [Берковский 1989, с. 77–78].

Находившийся в оппозиции как к Лефу, так и к РАППу Вяч. Полонский, который в конце 20-х гг. стал рапповцам уступать, напечатал в 1929 г., после публикации первой книги романа А. Фадеева «Последний из удэге», достаточно большую статью «О Фадееве» (Новый мир, № 6), посвященную всему его творческому пути. Ранние повести и он оценивает невысоко, подобно другим критикам, но, склонный к некоторому схематизму, к тому, чтобы подчинять материал концепции, он выстраивает схему поступательного развития фадеевского таланта, явно идеализируя начатый тогда, да так никогда и не оконченный роман.

«Разгром» был, в сущности, психологически развернутым эпизодом. «Последний из удэге» является первым произведением Фадеева, в котором эпизодичность преодолена. При этом автор не подавлен материалом: уже и сейчас можно говорить, что ему не грозит опасность этнографизма и бытовизма [Полонский 1988, с. 181].

В. Полонский хвалит даже композицию «Разгрома», в котором на самом деле начало слишком затянато, а потом стремительно развивается действие: «<...> из повести, за малыми исключениями, нельзя ничего вынуть или передвинуть с одного места на другое» (Полонский 1988, с. 186). Уже в соответствии с рапповской теорией «живого человека» Полонский высоко оценивает умение Фадеева «показать внутреннюю противоречивость людей, душа которых вмещает борьбу старого и нового, общественного и личного, победу то одного, то другого начала» (Там же). Д. Горбов видел в образе Вари влияние Горького; В. Полонский склонен видеть в этом образе полную самостоятельность Фадеева. И как будто споря с О. Бриком, но пока не называя его фамилии, Полонский пишет, что героев современной литературы, таких как Левинсон, в отличие от литературы прошлого характеризует, «в первую очередь, величайшая активность. Деятельность, борьба, строительство – вот что привлекает внимание нашего писательства, близкого революции. Особенно ярко проявляется этот характер в произведениях Фадеева» (Полонский 1988, с. 189). Никаких противоречий, которые видел А. Лежнев, Полонский не усматривает в образе Мечика, выступая теперь (в «год великого перелома»!) с близких бриковским антиинтеллигентских позиций: «Измена Мечика закономерно вытекала из его классовой чуждости движению, в которое забросил его случай – книжное влияние, интеллигентская мечтательность, пустое воображение» (Там же). Заодно в «Разгроме» признается «некий перегиб, избыток психологизма» (Полонский 1988, с. 194). Тут, казалось бы, тоже можно было согласиться с Бриком, пусть отчасти. Однако В. Полонский теперь прямо с ним полемизирует, и пространнее, чем Н. Берковский. Вопрос о влиянии Чехова на Фадеева критик «Нового мира» опускает, говорит лишь о влиянии Толстого и оспаривает мнение Брика, «будто Фадеева «совершенно не интересует реальная обстановка», в которой происходит действие романа. Переживания героев «Разгрома» нельзя оторвать от «внешней обстановки» и «внешней деятельности».

Брик как будто не заметил, что содержанием переживаний героев «Разгрома» и являются также факты этой внешней обстановки, и прежде всего центральный факт – революционная борьба» (Полонский 1988, с. 196–197).

С явной натяжкой В. Полонский утверждает, что не личные проблемы, а именно эти «внешние обстоятельства» находятся в центре душевных переживаний героев. Возражает Полонский Брику и в связи с положением последнего, что дело важнее переживаний человека. «Деятельность может быть продиктована множеством скрытых мотивов: предатель, лазутчик, наемный убийца совершают ряд действий, внешне ничем не отличающихся от действий, совершаемых подлинным революционером» (Полонский 1988, с. 197). В. Полонский не понимает, что этим аргументом он фактически абсолютизирует «подлинного революционера». Но дальше дается более или менее основательное обобщение: «Только из раскрытия связи между этими „внешними“ действиями и внутренними переживаниями мы можем оценить по достоинству человека. Один показ „внешних действий“ без психологической мотивировки недостаточен или не всегда достаточно убедителен» (Там же). Полонский возражает Брику и относительно того, что действие и персонажей «Разгрома» якобы можно было перенести в средневековую Испанию и сделать Левинсона начальником отряда контрабандистов:

для этого надо забыть все то, что показано в Левинсоне как революционере, и прежде всего отсутствие личной, корыстной заинтересованности, без которой нет контрабандизма; надо забыть затем ощущение связи с коллективом, во имя которого ведется борьба; надо игнорировать, наконец, ту незримую, но присутствующую и ощущаемую всеми участниками «Разгрома» – а также читателем – далекую цель, толкающую на борьбу. Если все это игнорировать, вычеркнуть из романа, тогда действительно можно вообразить что угодно. Но какая цена такому воображению?

Это не критика, а придирчивость брюзги (Там же).

В. Полонский признаёт, что влияние Толстого на Фадеева было большое. «Но путь к творчеству новых форм проходит чаще всего сквозь усвоение опыта, опыта прошлого, и преодоление его. Первая часть этого пути, ученическая, Фадеевым пройдена блистательно» (Полонский 1988, с. 198). Таким образом, если оценка «Разгрома» О. Бриком – самая критическая, то оценка Вяч. Полонского – одна из самых положительных, да еще и с авансом на будущее, авансом, который не оправдался. Фадеев, захваленный абсолютно всей критикой, кроме О. Брика и присоединившегося к нему В. Тренина, лучше «Разгрома» уже никогда ничего не написал. Чисто отрицательная оценка этого произведения была несправедлива, хотя не случайна, продиктована лефовскими теориями, оказавшимися в конце концов неприемлемыми даже для лидера ЛЕФа Маяковского. Ясно, что в 1920-е гг. одинокий голос осуждения в хоре хваливших не мог быть воспринят сочувственно. Но теперь мы имеем право заключить, что в эпатажном выпаде одиночки было и рациональное зерно.

Литература

Берковский Н.. Мир, создаваемый литературой. – М. 1989.

Брик О. Разгром Фадеева // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М., 2000 – С. 91–96.

Воронский А.. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. – М. 1987.

Горбов Д. Поиски Галатеи. Статьи о литературе. – М. 1929.

Лежнев А. О литературе: Статьи. – М. 1987.

Лежнев А. О «Разгроме» Фадеева // Новый мир. – 1927. – № 8.

Полонский Вяч.. О литературе. Избранные работы. – М. 1988.

Тренин В. Интеллигентные партизаны (Формальный комментарий к статье О. Брика «Разгром Фадеева») // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М. – С. 97–101.

Якобсон Роман. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. – 1990. – № 11–12. – С. 77.

Т. Т. Давыдова

(Москва, МГУП)

ПАРОДИЙНАЯ НОВЕЛЛА 1920-Х ГОДОВ:**Е. ЗАМЯТИН, М. ЗОЩЕНКО, О. БРИК**

Е.И. Замятин в 1920-х годах, активно выступая как ведущий писатель-неореалист и одаренный критик, поддерживал многие авангардные тенденции в современной ему литературе, изобразительном и театральном искусстве.

Замятин был убежден, в частности, в том, что литература должна поднимать значительные философские проблемы, открывать «аэропланские» горизонты:

В новую прозу быт входит только в синтетических образах или только в виде экрана для какого-то философского синтеза. <...> Маятник явно в другую сторону: к более широкому формальным задачам – сюжетным, композиционным.

Сама жизнь – сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции (статья «Новая русская проза», 1923. — Замятин 1990, т. 2, с. 365).

Важную тенденцию «новой прозы» он видел в художественной условности и поэтому неизменно поддерживал русских авторов, пробовавших «пересечь в аэроплан фантастики» (имеются в виду Л.Н. Лунц, В.А. Каверин, М.Л. Слонимский; см.: Замятин 1990, т. 2, с. 362), использовать гротескную образность. Замятин приветствовал также стиливые и жанровые искания современных прозаиков – сказ, орнаментальность, пародирование литературных традиций и жанров, содержание которых не отвечало новым задачам, поиск новых жанровых форм.

Поэтому он откликнулся в «Новой русской прозе» на «Не попутчицу» О. Брика¹:

Рассказ – очень удачная пародия на салонную новеллу в современной обстановке, явно пародийны даже «элегантные» имена героев Стрепетов! Велярская! Автор сыграл хорошую шутку с редакцией «Лефа», но этой пародии, конечно, не по пути ни с каким новым искусством.

Замятинская оценка любовно-бытовой новеллы Брика довольно точная, что подтверждается яростными спорами, которые вели по поводу целесообразности ее публикации члены редколлегии журнала «Леф»:

Когда принималась «Не попутчица», я много воевал против ее принятия. Искерпав все меры убеждения, я договорился на том, что в предисловии к «Не попутчице» будет оговорен мой протест и фраза, что я «оставляю за собой свободу литературных действий». Редакция, не идя мне навстречу в требовании изъятия «Не попутчицы», недоуяснила всей остроты поставленного мною вопроса. В результате — краткий пересказ мой в «Известиях» того, что я говорил в редакции «Лефа» (Чужак 1923, № 2, с. 69).

Пародийный эффект у Брика создан комическими *quid pro quo* (для знакомства с женой нэпмана Велярской коммунист Сандаров выдает себя за несуществующего Тумина),

жанровый признак новеллы здесь – перипетии, в ходе которых меняются судьбы коммунистов Сандарова и Тарка, Сони Бауэр, а также нэпмана Велярского и его жены и осуществляется переход этих героев от благополучия к неблагополучию (Сандарова переводят на работу в Сибирь, Тарка – на Урал, Бауэр исключают из партии). Брик удалась также динамика страстей: гражданская жена Сандарова и его секретарь Бауэр из-за ревности участвует в интриге против мужа; «роман с коммунистом» Велярской, начавшийся как идейное перевоспитание буржуазной дамы, заканчивается демонстрацией ее циничной сути содержания. В то же время полностью согласиться с мнением Замятина, что «Не попутчице» «не по пути ни с каким новым искусством», нельзя. Преобладание в произведении диалогов, графически напоминающих стихотворные строки, минимум описаний, редуцированный явный психологизм, – очевидные новации в жанре новеллы.

Интересы Замятина-критика были близки той научной проблематике, которую разрабатывали члены ОПОЯЗа В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов: Замятин и Шкловский разрабатывали теории повествовательного сказа и новеллы (обе эти проблемы соединены в статье Шкловского 1928 г. «О Зощенко и большой литературе»), Эйхенбаум – новеллы, Эйхенбаум и Тынянов – теорию пародии. Все они основывали свои наблюдения и выводы на классическом и на современном литературном материале – прозе Гофмана, Уэллса, Лондона, О'Генри, Замятина, Булгакова, Пильняка, Бабеля, «Серапионовых братьев».

В предисловии к сборнику рассказов О'Генри³ Замятин обратил внимание на новаторство американского прозаика: «Художественная техника О'Генри – по крайней мере, в лучших его вещах – острее, смелее, современной, чем у многих уже ставших классиками новеллистов» (Замятин 2004, т. 3. Лица, с. 111). Среди новых художественных приемов новеллистики у О'Генри Замятин отметил «острый, сверкающий эксцентричной и неожиданной символикой язык», особые, интегрирующие образы («<...> в рассказе „Квадратура круга“ сквозь рассказ проходит интегрирующий образ: природа – круг, город – квадрат» – пояснялось в статье. (Замятин 2004, т. 3. Лица, с. 112). К чертам поэтики новой новеллы Замятин отнес и сказовую форму повествования: «Непринужденно диалогический язык, авторские отступления, чисто американские трамвайные, тротуарные словечки, каких не сыщешь ни в каком словаре. Впрочем, до конца проведенной формы сказа, когда автора – нет, автор – тот же актер, когда даже авторские ремарки даются языком, близким к языку изображаемой среды – у О'Генри нет» (Замятин 2004, т. 3. Лица, с. 112), – констатировал Замятин, проецируя эти наблюдения на особенности сказа в своих повестях 1910-х гг. «Уездное», «На куличках», «Алатырь» и рассказах «Кряжи», «Отец и благодетель» и других, а также на русский рассказ 1920-х гг. «У О'Генри блестящий язык обычно соединен с динамичным сюжетом» (Замятин 2004, т. 3. Лица, с. 112), – эти особенности формы рассказов О'Генри, как и их неожиданные развязки, Замятин оценил особенно высоко. В целом Замятин в статье об О'Генри нарисовал обобщенный портрет новеллы XX века.

Свою теорию новеллы создали также Шкловский (Шкловский 1921) и Эйхенбаум, который разработал концепцию новеллы, подобно Замятину, – на малой прозе О'Генри. В теоретико-литературном ракурсе разные пародийные формы рассмотрел Ю. Н. Тынянов в работах «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921) и «О пародии» (1929). Символично, что первая из данных работ, основанная на русском материале, написана в год основания группы «Серапионовы братья» в 1921 г.

Тынянов, разграничивая пародию и близкие ей формы с точки зрения направленности *против* и *на*, включил в состав пародии, существовавшей с античности («Батрахомио-

¹ Опубликовано в: Леф. – 1923. – № 1. – С. 109–142.

² О'Генри. Рассказы / Под ред. и с предисл. Евг. Замятина. – Пб.; М., 1923. – С. 7–12.

махия», приписываемая Пигрету, и «Гигантомахия» Гегемона), пограничные литературные формы – перепев, или вариацию и подражание, а также стилизацию. Он утверждал, что между подражанием и пародией нет четкой грани и что «пародийность вовсе не непременно связана с комизмом» (Тынянов 1977, с. 290, 294). Содержание близких пародии форм – стилизации, перепева и подражания – не противоположное по отношению к содержанию произведения исходного жанра, а принципиально иное (Тынянов 1977, с. 201).

Литературоведы ОПОЯЗа, создавшие теории новеллы, повествовательного сказа и пародии, исходили и из конкретных наблюдений над русской прозой 1920-х гг., в частности замятинского цикла «Нечестивых рассказов» или «Чудес» (1917–1924) и примыкающего к нему «Жития Блохи» (1926), написанных на религиозную тему.

В этих произведениях проявляется присущее писателю стремление расшатать веру в Бога и вытекающие из нее представления о грехе и чуде, которые здесь взаимосвязаны. Понятие греха в «Нечестивых рассказах» трактуется амбивалентно: иногда грех – результат «козней бесовских», иногда же Бог сам призывает человека совершить грех, что является ересью с христианской точки зрения. В отличие от трактовки чуда в древнерусской литературе, в «Нечестивых рассказах» чудеса посылаются Богом для того, чтобы ввести героев в новые грехи, а в «Житии Блохи» рождение Блохи подано как «чудо от дьявола» (Замятин 1929а, с. 19). «Грех от Бога» и «чудо от дьявола» – доказательство того, что в «Нечестивых рассказах» и «Житии Блохи» характерная для патериковой новеллы и жития картина мира онтологически и аксиологически перевернута.

Замятин в этих произведениях обращается к традициям русской средневековой культуры, одновременно новаторски их переосмысляя. В древнерусских житиях и патериковых новеллах типологическими были мотивы греха, искушения героя дьяволом и борьбы с ним, а также чуда. Эти мотивы в «Нечестивых рассказах» и «Житии Блохи», искривляясь любовью к чувственной стороне жизни, имеют изначально противоположный, по сравнению с памятниками древнерусской литературы, ценностный смысл и поэтому являются жанрообразующими, формируя содержание произведений, написанных в форме антижитий и антипатериковых новелл.

В рассказе «О святом грехе Зеницы-девы» иносказательно-символически изображена связь язычницы Зеницы с бесом, принявшим облик змеи, которую она испила с водой. Беса изгоняет глубоко верующий христианин, вследствие чего героиня приобщается к истинной вере. Физическое же соединение Зеницы-христианки с врагом ее родины, «злу изобретником» — готским царем Ерманом — интерпретировано как «грех милосердный». Оксюморонный образ «святого греха» и формирует жанровое содержание произведения, где переосмыслена похвала святому, обязательный структурный элемент житий, и одновременно пародируются библейские истории Юдифи и Эсфири. А неожиданная, как в новеллах О'Генри, развязка, «чудо милостивое», восстановление усеконовенных персей Зеницы, — дает ей возможность грешить и дальше (см. Замятин 1989, с. 530–531).

Включенные в рассказ «О том, как исцелен был инок Еразм» фрагменты произведений христианской литературы – библейская Песнь песней и история о Самсоне, а также житие преподобной Марии Египетской – под пером Замятина приобрели греховно-эротический смысл. Подчеркнем: Замятин художественно воссоздал именно греховный этап судьбы Марии Египетской.

В рассказе об иноке Еразме особенно показателна обладающая символикой кульминация той сюжетной линии, в которой скованный из-за его гиперболизированного, (по сравнению с библейским прототипом героя) женолюбия, Сампсон «порвал крепкие цепи и, прободав все на пути, явился перед братией, дерзновенно, на глас четвертый, исповедуя жажду

смешения» (Замятин 1929б, с. 240). Замятинский Сампсон испытывает здесь блаженный восторг, вихрь пламенной жизни. Именно после этого описан свальный грех, что автор новеллы в общем не осуждает, потому что испытывает симпатию к естественным порывам, пусть в глазах общества и греховным. В обоих эпизодах в человеке побеждает естественно-природное начало, не поддающееся каким бы то ни было нравственным канонам и нормам. Для блудницы Марии Египетской не санкционированное обществом поведение – средство самовыражения.

В сюжетной линии Еразма, пишущего житийную икону Марии Египетской, кульминационным является эпизод физического соединения иконописца с его материализовавшимся творением. Грех здесь совершают оба – и напоминающий Пигмалиона послушник-иконописец, и оказавшаяся в роли Галатеи святая монахиня. Этот сюжетный оксюморон тем более запоминается, что грех и чудо в нем тесно соединены. Описание чуда в рассказе связано одновременно с эстетикой символизма (зыбкость и иллюзорность призрака) и реализма (радостное ощущение чувственной полноты человеческой жизни). Но видение исчезает, а исцеление Еразма от «огня страстного» воспринимается автором и читателем как ложный happy end (здесь встречается такой же тип мнимой развязки, как и замеченный Замятым в новеллах О'Генри): «Когда писал он лики святых – то писал, как все, во славу Божию, а не дьявольскую» (Замятин 1929б, с. 242). Эта развязка – важный элемент содержания антипатериковой новеллы.

Последний из «Нечестивых рассказов» – «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду» (1924). Эта история, повествующая о беременности и родах каноника Симплиция, как и «Житие Блохи», пародирует библейские сюжетные мотивы чудесного зачатия Саррой и девою Марией, а также жизнеописания святых. В результате жанровой метаморфозы пародия превращается в рассказ о мнимом грехе, о «самом главном». Перефразируем одно из положений статьи Эйхенбаума «О'Генри и теория новеллы»: в рассказе «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду» Замятин стоит на границе пародирования самой пародийной антипатериковой новеллы, так как выражает в произведении главную из своих нравственных ценностей – необходимость продолжения жизни, возведенную в своего рода религию.

Замятин в первой половине 1920-х гг. уже чувствовал исчерпанность сказовой формы и поэтому написал в статьях «О сегодняшнем и современном» и «О литературе, революции и энтропии» о «заколдованном круге сказа», в который попали многие современные прозаики, об угрожавшем им соблазне «сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме» (Замятин 1990, т. 2, с. 375, 393) сказа. Вот отчего повествование в «Нечестивых рассказах» представляет собой виртуозно-эстетскую стилизацию, ориентированную, в отличие от сказа замятинской прозы 1910-х гг., не на устно-разговорную, а на письменно-книжную речь старинных церковных книг с ее многочисленными эпитетами, сравнениями и метафорами (примечательно сравнение юной Зеницы с цветами, основанное на концепции человека как существа природного). Таким образом, хотя форма «Нечестивых рассказов» соответствует произведениям древнерусских жанров жития и патериковой новеллы, идейная направленность содержания замятинских произведений вовсе не благочестивая: писатель отвергает аскетизм и утверждает полноту человеческих чувств. Замятин осуществляет в произведениях на тему религии жанровое экспериментаторство и игру, а также, воплощая в литературной практике свою идею «синтетизма» в искусстве, прибегает к синтезу противоположных модификаций разных жанров – жития и патериковой новеллы. В результате очевидно: у писателя в 1920-е гг. стало формироваться пристрастие к динамической нравоописательной новелле, в основе которой – анекдот, необычное событие или судьба героя.

М.М. Зощенко, скорее всего, учился у своего мэтра Замятина пародированию обветшалых литературных традиций и не отвечавших задачам строительства новой культуры жанров, искусству создания гротескных ситуаций и образов, лаконичности, сюжетной динамике, приемам сказового повествования. Это и привело Зощенко к созданию оригинальной пародийной и пародической сказовой новеллы.

Как и автор «Нечестивых рассказов», Зощенко пародировал традиционные жанры с религиозным содержанием: таковы «Последнее Рождество» (1923), «Святочные рассказы» (1924), «Пасхальный случай» (1925) и «Святочная история» (1925). Их автор стремится, поколебать в этих новеллах, подобно Замятину, христианскую веру в рождественское чудо, показывая, как из душ большинства русских людей в процессе строительства социализма исчезает благочестие.

В «Святочных рассказах» Зощенко следует особо выделить заключительное произведение цикла – «1923 год». Его главный герой – корыстолюбивый нэпман Егор Ньюшкин, пытавшийся спрятаться от фининспектора на увешанной червонцами елке, – падает с нее и погибает. Рождественское чудо, обязательная для святочного рассказа развязка, у Зощенко отсутствует, оно заменено торжеством социальной справедливости, важным для советского, атеистического общества. Открыто сформулированная мораль этой новеллы: «Так наказываются жадность и религиозные предрассудки» и следующий за моралью призыв: «Вносите же подходящий налог!» – отвергают религиозную веру и в то же время показывают бесперспективность концепции утилитарного искусства, выдвинутой участниками Лефа. Таким образом создается *двойная пародия* – и на жанр святочного рассказа и на опусы лефовцев и идейно близких им левых литераторов.

Итак, открытия Замятина, Зощенко, О. Брика в жанре пародийной (и пародической) сказовой новеллы способствовали обновлению малого эпоса с определенной, чаще всего антирелигиозной идейной направленностью. Примечательно, что наблюдения над данными художественными экспериментами позволили формалистам создать новаторские теории новеллы, сказового повествования, пародии.

Литература

- Галушкин А.Ю. У «Зеленой стены»: Евгений Замятин в «задержанной» эмиграции // Русская мысль. – Париж, 1997. – 16/22 окт. – № 4193. – С. 10.
- Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И.Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). – М., 2006.
- Замятин 1929а: Замятин Е. И. Житие Блохи. – Л., 1929.
- Замятин 1929б: Замятин Е. И. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1929. – Т. 4.
- Замятин 1989: Замятин Е. И. Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. – М.: Советский писатель, 1989: С.530–531.
- Замятин 1990: Замятин Е. И. Избранные произведения: в 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
- Замятин 2004: Замятин Е. И. Собр. соч.: в 5 т. – М., 2004. – Т. 3. Лица.
- Замятин Е.И. Письмо [М. Горькому] // ИМЛИ. Архив А. М. Горького. КГ-П-28-28-6.
- Зощенко М.М. Сочинения: 1920-е годы: Рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. М.П. Синягин. – Ранняя проза. СПб., 2000.
- Серапионовы братья. – М., 1998.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
- Чужак Н. Вокруг «Не полутчицы» // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С. 69.
- Чуковский К.И. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1965. – Т. 2.
- Шкловский В.Б. Стреление рассказа и романа // Шкловский В.Б. Развертывание сюжета. Пг., 1921.
- Эйхенбаум Б.М. О.Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л., 1927. – С. 166–209.
- Shane, A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. – Berkely, Los Angeles, 1968.

А. В. Валюженич

(Астана)

РАБОТА БРИКОВ НАД «СЛОВАРЕМ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО»

Сегодня трудно сказать, что побудило Бриков, находившихся в эвакуации в уральском городе Молотове, осенью 1941 года заняться составлением словаря раннего Маяковского.

Я могу изложить здесь лишь свою версию, построенную на реальных фактах.

Вопрос этот имел свою предысторию.

Ещё в январе 1941 года «Литературная газета» писала:

Новое в изучении словаря поэзии Маяковского вносит доклад проф. Г. Винокура о языковом новаторстве поэта, прочитанный им на днях в Институте мировой литературы. Он дал наиболее полную и систематизированную классификацию особенности его языка. Самые смелые словесные эксперименты были связаны с самой природой русского языка.

В этом принципиальное отличие словотворчества Маяковского от «заумного языка» футуристов. Футуристы верили, что слово может быть внеисторичным. В итоге – единственным содержанием поэзии становится само слово. Маяковский же стремился найти средства выражения, соответствующие тому новому содержанию, которое он принес в поэзию...

Маяковский сознательно прибегал к таким формообразованиям, которые приближали его поэзию к звучащей речи. Он разрушал обычный синтаксический строй фразы для того, чтобы добиться максимальной смысловой нагрузки каждого слова.

Доклад проф. Г. Винокура вызвал большой интерес и единодушное одобрение группы Института по изучению жизни и творчества Маяковского (С.И. 1941).

Разумеется, Брики знали об этом выступлении. Хорошо знали они и Григория Осиповича Винокура, еще со времен его сотрудничества в «ЛЕФе». Знали, что он участвовал в составлении «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова: вместе с С.И. Ожеговым обрабатывал материалы для первых трех томов и составил четвертый том словаря. Много работал в пушкинистике, в том числе более 10 лет – по составлению полного словаря языка Пушкина. Поэтому не обратили внимание на выступление Винокура, приняв его за случайное по знакомому кругу вопросов.

В июне началась война, а в конце июля Брики эвакуировались из Москвы в Молотов (ныне – Пермь). И здесь они от кого-то узнают, что Винокур усиленно занимается языком Маяковского. Это представляется им несправедливым. При чем здесь Винокур? Это у них на глазах Маяковский писал свои стихи, им объяснял значение некоторых примененных им терминов. Это они должны взяться за эту работу!

Своей московской знакомой – Наталье Федоровне Рябовой – Лиля Юрьевна пишет:

Очень увлечены «Словарем языка Маяковского». Пока делаем только 1-ый том. Но и это уже около двадцати тысяч карточек! Получается изумительно интересно (10.12.1941).

Работаем над словарем. Какое счастье, что мы этим занялись! Это очень интересно для всех, кто это любит, когда работа будет закончена. Интересно вникать в каждое слово. Много неожиданного (29.12.1941).

Ося помешался на словаре. Ему удалось купить здесь 4-ый том словаря Ушакова, и он чуть ли не спит с ним. Завтра перевожу Крученыху 100 р. на первые три тома. Крученых очень часто пишет нам. (07.02.1942).

Словарь очень подвинулся, но сейчас временно замер, – Ося кончает (завтра отошлет) сценарий по заказу Детфильма – о подростках, героях труда. Получилось очень здорово... (09.02.1942).

А. Крученых докладывает из Москвы:

Я получил Ваш перевод, очень жаль, что не раньше – я встречал словарь Ушакова, сейчас найти его все труднее и труднее, с ним сложности, как со всякими справочниками. Но найду, рано или поздно! Вышло! (17.02.1942).

Вчера писал Вам о получении перевода, книгу ищу (18.02.1942).

Ежедневно хожу, как на службу, по многим магазинам и спрашиваю словарь Ушакова, но его нет, «бывает теперь очень редко», отвечают. Думаю, что скорей всего найду его у кого-нибудь на квартире, если тот человек будет ликвидировать свою библиотеку. Спрашиваю у писателей. В книжных магазинах, в остальном, все по-прежнему – хорошие книги нарасхват! (10.03.1942).

Ушаков (словарь) все ближе, надеюсь через неделю (?) сообщить определенное (22.04.1942).

Самое трудное было – найти 1-ый том словаря Ушакова, – но это нам удалось, я его отправил заказной бандеролью третьего дня. 2-й том достать будет легче – и тогда у Вас будет комплект – это великое достижение – и овцы сыты, и крупа цела! (09.05.1942).

Наконец все тома словаря Ушакова собрались в руках Осипа Максимовича, но накал его работы над словарем спал: надвинулись другие дела и заботы, а главное, Брики засобирались обратно в Москву, что было нелегко организовать и реализовать в разгар войны. Но в январе 1943-го Брики уже вернулись домой в Москву.

Московские дела закрутили. К тому же стало известно, что рукопись книги Г. Винокура о языке Маяковского уже находится в издательстве «Советский писатель»...

Значит, опередил, и гонка в борьбе за приоритет закончилась.

Но саму книгу Г. Винокура «Маяковский – новатор языка» они увидели только в 1944. И что же? Она оказалась совсем не такой, какой они её себе представляли. Это был не словарь языка Маяковского, какой готовили они, а филологическое исследование особенностей и новаторства языка поэта. А значит, их работа по-прежнему имела совершенно самостоятельное значение.

И Лиля Юрьевна пишет письмо в Ленинград заведующему отделом русской литературы XX века в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский дом) Сергею Дмитриевичу Балухатому:

Уважаемый Сергей Дмитриевич!

О.М. Брик, В.А. Катанян и я в течение нескольких последних лет работали над составлением Словаря раннего Маяковского. Материал – стихи первого тома Полного собрания сочинений.

Эти стихи – наиболее необычная по языку часть литературного наследия Маяковского. Многое недоступно даже квалифицированному читателю. Польза словаря, дающего одновременно и научную систематику поэтического языка раннего Маяковского, и толковый комментарий к его труднейшим стихотворениям, – очевидна.

В Словарь войдут все слова стихов первого тома. Каждому слову будет дана его грамматическая и смысловая характеристика. Все отклонения от «нормативного» словоупотребления будут отмечены и подробно прокомментированы. «Норма» – словарь Ушакова.

Уже предварительная, подготовительная работа над Словарем обнаружила огромное количество таких «отклонений», чрезвычайно интересных и в языковом, и в поэтическом отношении.

Каждое слово будет дано в контексте, то есть будут приведены все словосочетания, в которых это слово встречается.

В ходе работы уже выяснилось, что речетворчество Маяковского проявляется не в «выдумывании» новых слов, а в своеобразных неожиданных словоупотреблениях, требующих сложной смысловой расшифровки.

Нам проделать эту работу легче, так как почти весь первый том был написан Маяковским на глазах Осипа Максимовича и моих, и каждая трудная строка была выслушана нами с авторскими пояснениями.

В настоящее время вся огромная подготовительная работа над Словарем закончена, – разнесены на карточки все слова и выписаны все контексты. Мы уже приступили к обработке отдельных букв.

Обращаемся к Вам, Сергей Дмитриевич, с предложением: не поможет ли нам Институт литературы закончить этот труд. Не заключит ли он с нами Договор и тем даст нам возможность больше времени и сил уделить этой трудоемкой и сложной работе.

Объем Словаря – примерно 50 авторских листов.

Срок окончания – один год.

Если Договор в принципе возможен, то нам следовало бы с Вами встретиться, подробно поговорить и договориться.

Не собираетесь ли Вы в ближайшее время приехать в Москву? Если нет, то мы могли бы приехать в Ленинград по вызову Института.

Очень просим Вас, Сергей Дмитриевич, ответить нам возможно быстрее ввиду наступающей даты – 15-летия со дня смерти Маяковского.

От Вашего ответа зависит наш дальнейший рабочий план.

Сердечно Вас приветствуем.

Уважающие Вас

Л. Брик

9 февраля 1945 г. Москва, Арбат, Спасопесковский пер., 3/1, кв.55. Тел.: Центр 5-80-72 (РГАЛИ, ф.2577 оп.1, дело № 554).

Но, увы! Письмо в Ленинград уходит слишком поздно.

22 февраля скоростно умирает Осип Максимович, главный составитель Словаря Маяковского.

А 2 апреля уходит из жизни и Сергей Дмитриевич Балухатый.

Лиля Юрьевна не предпринимает никаких дальнейших мер по продолжению переговоров об окончании работы над словарем и его публикации. Все подготовленные ими материалы по «Словарю раннего Маяковского» хранятся в РГАЛИ и ждут своего исследователя и публикатора...*

* Словарь языка В. Маяковского – проект, который в отечественной и зарубежной авторской лексикографии до сей поры в полной мере никому реализовать не удалось. Приводим перечень словарных изданий, которые вносят наиболее весомый вклад в авторскую лексикографию В. Маяковского.

Словари, специально посвященные его творчеству: Колесников Н.П. Словарь неологизмов Маяковского. – Тбилиси, 1991; Ничик Н.Н., Ронгинский В.М. Словарь фразо-употреблений в поэтической речи В.В. Маяковского. – Симферополь, 1991; Туралина Н.А. Метафора В. Маяковского: Словарь. Таблицы. Комментарий: Учебное пособие. – Белгород, 1997; Бабакин А.Л. Словарь рифм Владимира Маяковского. – Тюмень, 2003; Валавин В.Н. Словотворчество Маяковского: Опыт словаря окказионализмов. Около 3500 слов. – М., 2010. Маяковский входит в состав 10 поэтов, язык произведений которых описывается в многотомном издании: Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–IV. / Сост.: В.П. Григорьев (отв. ред.), Л.Л. Шестакова (отв. ред.), Л.И. Колодяжная, А.В. Кулева и др. – М., 2001–2010. Образный строй поэзии Маяковского фрагментарно описан в двух выпусках издания: Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. – М., 2000, 2010.

Благодарим за предоставление этих сведений Л.Л. Шестакову (Примеч. ред.)

...23 февраля 1945 года «Вечерняя Москва» помещает траурное сообщение о смерти О.М. Брика, а через день Лилия Юрьевна получает неожиданное письмо:

Уважаемая Лилия Юрьевна!

Хотя мы с вами никогда не были знакомы, но в этот день мне хочется написать именно вам.

Моё знакомство с Осипом Максимовичем отделено почти четвертью века от наших дней.

И с 1925 г. я ни разу не встречался с ним. Но то, что я получил от Брика в начале 20-х годов, оказывается сильнее, чем перерыв в 20 лет.

В первый раз я узнал О.М. в «1-й государственной театральной школе» в 1920 году (он читал нам «Поэтику», а я был студентом).

Потом, будучи студентом университета, я пришел в кружок, организованный О.М., – «Московский ОПОЯЗ» – и три года моей лучшей жизни – студенческой молодости – прошли в постоянном общении с О.М.

Мы ходили в Водопопный, как в Мекку, – спорили, учились, вооружались для попадания на кислый университетский академизм (я помню, как мне удалось устроить «боевое» выступление О.М. в университетском литературном кружке у «Пашки Сакулина»).

Осипу Максимовичу я обязан выходом первых моих печатных трудов в 1922–23 гг. – он мой «папа крёстный» на этом поприще.

Умный он был человек. Сколько бы можно было написать на темы: «Брик и театр», «Брик и живопись», «Брик и кино», наверное, даже «Брик и цирк» (помню, что об этом говорил Форрегер), но, главное, даже не «Брик и литература» (хотя это, может быть, самое большее), а «Брик и новая культура». Брик был именно той вехой, где прежняя культура кончилась, а новая не началась. Он знал эту прежнюю культуру как никто, а новую, может быть, и не знал (а кто ее знает?), но у него был замечательный пафос «не-старой культуры», который он умел передать и своим сверстникам (Маяковскому, Шкловскому), и нам – людям на 8–12 лет его моложе, и еще более молодым (Грицу, Харджиеву, Тренину). Для нас он показал ещё одну связь: искусство – наука – жизнь. Через него заводской кружок, сборище поэтов и заседание лингвистического кружка пересекались.

О чём бы ни говорил О.М.: о ритме и синтаксисе стиха, об американских синкопированных танцах, о новых моделях самолётов и чемоданов, о последних строчках Маяковского, о народной этимологии в русских просторечных анекдотах <нрзб.>, о новелле, о текущих событиях – мысль его всегда была лаконична и умна; это имело геометрические контуры, поддавалось формуле (как в «Звуковых повторах»).

Брик вошёл во многие биографии – от Маяковского до случайных молодых людей. В мою биографию О.М. вошёл не только хронологически, но как рычаг, как импульс, хотя моя работа лингвиста, может быть, и далеко ушла от того, что я слышал от О.М.

Со смертью Осипа Максимовича ушёл какой-то очень важный кусок моей жизни. И в этот день я хочу, обращаясь к вам, вспомнить этого умного человека.

А.А. Реформатский

24 февр. 1945 г.

(РГАЛИ, ф.2577, оп.1, дело № 554)

Автор письма – Александр Александрович Реформатский, выдающийся языковед и педагог, многие годы преподававший в московских вузах (в 1930–1932 гг. ассистент, а затем доцент Московского полиграфического института), позднее профессор, директор Института языкознания АН СССР. В студенческие годы увлекался поэтикой, участвовал в деятельности московского ОПОЯЗа; учась на драматических

курсах «Театра РСФСР-I», посещал лекции О.М. Брика, благодаря которому увидела свет первая печатная работа Реформатского «Опыт анализа новеллистической композиции» (см. Виноградов 1987, с. 7–8).

Это письмо – прекрасный отклик крупного филолога на смерть своего учителя, последней большой работой которого было составление словаря поэтического языка

Все письма, набранные с отступом, публикуются здесь впервые.

Литература

С.И. «Словарь Маяковского» // Литературная газета. 19.01.1941

Виноградов В.А. Александр Александрович Реформатский. (1900–1978) // Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г.В. Степанов – М., 1987. – С. 5–19.

Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка. – М., 1943.

Е. А. Иванова

(Москва, РГГУ)

**О.М. БРИК И А.А. РЕФОРМАТСКИЙ: ШТРИХИ
К ИСТОРИИ НАУЧНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

Судьба научного наследия А.А. Реформатского довольно противоречива. С одной стороны, авторитет его работ по фонетике, орфографии, теории терминологии неоспорим, ссылки на них постоянно встречаются в лингвистических исследованиях; учебник «Введение в языковедение» по-прежнему является базовым для лингвистического образования; редкие воспоминания об отечественной лингвистике 30–70-х годов XX века обходятся без его колоритной фигуры. С другой – до сих пор не до конца разобран и описан архив, не изданы некоторые существенные работы, как раннего периода, так и самые поздние, подводившие итог его деятельности. Вследствие такого положения дел и в изучении творчества самого Реформатского, и в общей истории отечественной лингвистики до сих пор остаются лакуны.

Вместе с тем из анализа архивных материалов А.А. Реформатского (См. Иванова 2009) становится очевидным, что А.А. Реформатский был одной из тех фигур, в чьей деятельности объединилась в той или иной степени вся основная проблематика языкового строительства 1930-х гг.: разработка алфавитов, нормализация орфографии, создание терминологии, унификация транскрипции, создание научных основ издательского дела, стандартизация школьных учебников и некоторое другое. И издательско-полиграфическая тематика в его деятельности была в это время едва ли не важнейшей частью, методологически объединяющей весь круг прикладных лингвистических исследований (там же).

Историко-научный анализ становления лингво-семиотических взглядов А. А. Реформатского, т.е. периода, относящегося к 1910–1920-м гг., позволяет выявить теоретические предпосылки и истоки методологической специфики его подхода к прикладным задачам, сделавшие возможным формирование оригинальной лингво-семиотической теории печатного текста.

Важно, что становление А.А. Реформатского как ученого происходило в период бурного и очень плодотворного развития российского гуманитарного знания. И в лингвистике, и в литературоведении, и в других гуманитарных науках в 1910–1920-е годы активно работали многие выдающиеся ученые. Чтение их трудов, личные контакты с ними не могли не сказаться на формировании научных взглядов и творческой личности А.А. Реформатского.

В предлагаемой статье анализируется влияние, оказанное на А.А. Реформатского О.М. Бриком. Именно О.М. Брик способствовал вхождению молодого Реформатского в общий круг таких идей ОПОЯЗа, как формальный метод изучения литературных произведений и зарождающийся функциональный подход к языку.

В первой большой работе Реформатского «Техническая редакция книги» (далее — ТРК) и других работах издательского цикла (см. Иванова 2009) эти уроки скажутся в функциональном подходе к типологии изданий и особенно в утвержденной Реформатским идее функционального равноправия собственно пунктуационных знаков и пространственно-графических способов передачи соответствующих значений.

Становление научных интересов Реформатского в значительной степени связано с его участием в двух научных объединениях, сыгравших ключевые роли в развитии отечественной науки, ОПОЯЗе и МЛК.

Парадоксальным образом именно знакомство с ведущими деятелями этих совсем не академических объединений сохранило Реформатского для Университета и для лингвистической науки. В 1920 г. Реформатский, уже ушедший из Университета, поступил в «театральную школу при театре Мейерхольда (Театре РСФСР-I)». Но там преподавали Р.О. Якобсон, В.Б. Шкловский и О.М. Брик – и молодой театрал «так увлекся лекциями», что вернулся в Университет (Реформатская 1996, с. 24; ср. также Реформатский 1970, с. 15).

Р.О. Якобсон в том же году уехал работать в Прагу, а «личное общение с О.М. Бриком и В.Б. Шкловским» А.А. Реформатский на склоне лет отметит (Реформатский 1970, с. 15) как важный момент своего научного развития. В.Б. Шкловский жил в основном в Петрограде, а вот контакты с О.М. Бриком на несколько лет стали постоянными и очень тесными.

В начале «Опыта анализа новеллистической композиции» сразу за благодарностью университетскому учителю А.А. Реформатского М.А. Петровскому следовала благодарность О.М. Брику за «ценные замечания, которыми я и воспользовался в настоящей редакции... работы» (Реформатский 1922, с. 3).

О.М. Брик являлся издателем знаменитых «Сборников по теории поэтического языка» (1916–1917), и именно на его петроградской квартире на масленицу 1917 г. было организационно оформлено создание Общества изучения поэтического языка – знаменитого ОПОЯЗа (Валуженич 1993, с. 12). Переехав в 1919 г. в Москву, Брик сначала активно включился в работу МЛК (см. аннотации протоколов заседаний в: Баранкова 1999), а затем стал организатором и создателем московского отделения ОПОЯЗа.

Показательно, что «Опыт анализа новеллистической композиции» (Реформатский 1922; переиздания: 1972, 1983), был издан при поддержке О.М. Брика и стал первой публикацией Московского ОПОЯЗа.

В 1923 году тот же О.М. Брик напечатал в «ЛЕФе» рецензию Реформатского на работу В.В. Виноградова о «Двойнике» Достоевского (Реформатский 1923).

Часто бывая в 1921–1922 годах у Бриков в Водопьяном переулке, Реформатский оказался в самой гуще Московского ОПОЯЗа.

Реформатский вспоминал об общении и занятиях с Бриком так: «Это было очень интересно. Мы главным образом занимались анализом разных новелл. Начиная с пушкинских “Повестей Белкина”» (Беседа).

При всей высоте этой позднейшей оценки, думается, что спектр воздействия Брика на юного собеседника далеко выходил за рамки проблемы анализа новелл. У автора знаменитой работы «Звуковые повторы» (Брик 1917; 1919) можно было учиться выявлять мельчайшие текстовые переклички и умению строить классификации. Наверняка возникала в их беседах и проблематика прочитанного Бриком еще в Петрограде доклада «Ритм и синтаксис» (позднейшая частичная публикация – Брик 1927). Оказавший глубочайшее воздействие на стиховедческие труды Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского (см. об этом Якобсон 1993) этот доклад Брика совсем с другой стороны, но столь же несомненно, сказался в ТРК в новаторском разделе о пределах графического расчленения заголовков (см. об этом: Реформатский 1933, с. 139–144). Связанным с уроками Брика, по-видимому, был и упоминаемый в указателе Равич 1971 доклад Реформатского (совместно с С.М. Бонди) «Стих и синтагма» (1928).

Брик несомненно способствовал вхождению молодого Реформатского в общий круг идей ОПОЯЗа. Деятельность этого объединения, начиная с первых работ В.Б. Шкловского – «Воскрешение слова» и «Искусство как прием» (Шкловский 1914, Шкловский

1917) – привычно связывают, прежде всего, с провозглашением и разработкой формального метода. И сам Реформатский подчеркивал позднее, что идеи МЛК и общение с Бриком и Шкловским «толкнули» его именно к «формальному методу в поэтике и к внедрению этого метода в лингвистику» (Реформатский 1970, с. 15).

Но столь же важно в работе ОПОЯЗа и зарождение функционального подхода к языку. А.А. Леонтьев справедливо указывал, что выдвинутое в книжке В.Б. Шкловского (Шкловский 1914) разграничение практического и поэтического языка уже в 1916 г. было переосмыслено Л.П. Якубинским как «частный случай функционального многообразия речи, никак не сводимого к чисто языковым дифференциальным характеристикам и даже – к различному отношению говорящего к своему языку» (Леонтьев 1986, с. 5). Действительно, в статье Л.П. Якубинского «О звуках стихотворного языка» (Якубинский 1919) соотношение поэтического и практического языка было описано через понятие «цель общения»:

Явления языка должны быть классифицированы с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своими языковыми представлениями в каждом данном случае. Если говорящий пользуется ими с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка (языкового мышления), в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают самоценность

(цит. по: Якубинский 1986, с. 163). Эта функциональность (телеологичность) квалификации и анализа лингвистических явлений была, как представляется, усвоена молодым Реформатским.

Ср. в связи с этим, например, такое замечание в начале второй главы «Опыта...»: «Вся установленная структура может квалифицироваться телеологически, тогда компоненты расцениваются по их функциональной значимости, относительно некоего ядра, развернутого в данное построение» (Реформатский 1983, с. 562). В работе Иванова 2010 (с. 180–184), показано, что именно на функциональной основе в ТРК будет строиться типология многообразия книжных изданий. А полиграфическая продукция молодежи начала 1930-х годов в восьмой главе ТРК будет подвергнута критике именно за отказ от принципа «целесообразного выражения» (разрядка моя – Е. И.)

Посещая квартиру Бриков, Реформатский не мог не познакомиться с В.В. Маяковским. В связи с издательско-полиграфической тематикой надо особо отметить следующее мемуарное свидетельство:

Раз как-то пришлось мне помогать Маяковскому читать корректуру перед его отъездом за границу. Это были сборники стихов, каких – я сейчас не помню. Но меня сразу поразило, когда я читал корректуру, то, что у него нет ни запятых, ни точек, ничего такого. Я спросил: «В чем же дело, Владимир Владимирович?» А он говорит: «А Вы знаете, моя пунктуация – это вот то, что называют “лесенки”». А остальное – дело редактора и корректора. Как надо, пускай они ставят». Я запомнил это выражение. Расставлял ему, где надо, точки, точки с запятой и запятые. А позднее в одной работе уже шестидесятых годов этот наш разговор я опубликовал. Он существует в сборнике Института славяноведения. Потому что, как мне кажется, тут есть интерес и некоторый теоретический, начало которому положил Роман Якобсон, который когда-то писал о стихе Маяковского и синтагмах. Это была одна из его идей (Беседа).

Этот рассказ, чаще приводимый только как свидетельство близости Реформатского к великому поэту, позволяет увидеть истоки одного из важных научных открытий молодого ученого. В ТРК и других работах издательского цикла Реформатским будут развиты идеи функционального равноправия между собственно пунктуационными знаками и пространственно-графическими способами передачи соответствующих значений (в частности, оформления заголовочных элементов, графической акцентуации восклицаний, оформления отдельной строкой синтагм и некоторых других). Позднее это открытие будет подхвачено в исследованиях пунктуации в расширительном значении (см. Реформатский 1963; Карапетян, Шварцкопф 1998; Шварцкопф 1988).

Приведенный эпизод из редакторской работы над стихами Маяковского позволяет предположить, что внимательное чтение авангардной поэзии и прозы тех лет было одним из источников повышенного внимания молодого Реформатского к проблеме полиграфической репрезентации текста и ее значимости для обеспечения полноценного понимания его содержания. В «Опыте...» 1922 г. находим следующий тезис и пример исторического развития средств печатного языка:

... важно обращать внимание на типографские членения: части, главы, абзацы. Исторически это членение дифференцируется и из типографского приема становится композиционным (сравнить тексты XVIII в., когда все писалось слитно, и напр. «Преступление Николая Летаева» А. Белого) (Реформатский 1983, с. 559).

Начиная с 1923 года, Реформатский практически перестает видаться с О.М. Бриком. Резко меняется и его отношение к ОПОЯЗу. Его начинает привлекать «более глубокая наука, чем та игра в науку, которая была в ОПОЯЗе» (Беседа).

Любопытным образом охлаждение Реформатского к Брику и ОПОЯЗу совпало по времени с началом издания журнала «ЛЕФ», вокруг которого консолидировались футуристы и опоязовцы (подробную хронологию организационного периода журнала см.: Валюженич 1993, с. 21–23). Главной организующей фигурой и одним из основных теоретиков в новом журнале стал именно Брик. Возможно, Реформатскому с его традиционными культурными корнями оказались чужды и сектантство, и культурный нигилизм, заметно ощущавшийся в «ЛЕФе». Во всяком случае, отрицательное отношение он сохранял довольно долго.

В восьмой главе ТРК «Титульные данные и титульные элементы книги», в параграфе, посвященном оформлению обложки, и в некоторых других работах полиграфического цикла, в которых речь шла об оформлении титульных элементов книжных изданий, очень ощутим этот протест против формализма и футуризма вообще. А Шкловскому и Крученых даны очень резкие характеристики. Даже если вычесть неизбежные для 1930-х гг. идеологические напластования, приходится признать, что с теоретиками «приема как такового» и графического своеволия Реформатского разделяли именно принципиальные соображения семиотического характера (см. о его «правилах графического выражения» и понятии «защиты» содержания текста в работе: Иванова 2010, с. 200–231).

Таковы некоторые контуры научного контекста, в котором складывалась лингво-семиотическая теория печатного текста А.А. Реформатского. Исчерпывающее историографическое описание, устанавливающее степень и характер воздействия ОПОЯЗа, МЛК и других влиятельных школ 1910–1920-х гг. на развитие научных взглядов А.А. Реформатского, еще предстоит сделать.

Литература

- Баранкова Г.С.** Материалы к истории Московского лингвистического кружка // Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О. Винокура и современность / Отв. ред. С.И. Гиндин, Н.Н. Розанова. – М., 1999.
- Беседа:** Беседа В. Д. Дувакина с А.А. Реформатским 24 ноября 1973 / Расшифровка Т.В. Жуковой // Научная библиотека МГУ. Отдел фотодокументов. Копия из архива М.А. Реформатской.
- Брик 1917:** Брик О.М. Звуковые повторы // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. – Пг., 1917. – С. 24–62.
- Брик 1919:** Брик О.М. Звуковые повторы (Изд. 2-е) // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. III. – Пг., 1919. – С. 58–98.
- Брик О.М.** Ритм и синтаксис // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 3. – С. 15–20; № 4. – С. 23–29; № 5. – С. 32–37; № 6. – С. 33–39.
- Валюженич А.В.** Осип Максимович Брик: Материалы к биографии. – Акмола, 1993.
- Иванова Е.А.** Лингво-семиотическая теория печатного текста А.А. Реформатского (по материалам работ издательско-полиграфического цикла 1930-х годов): Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2009.
- Иванова Е.А.** Лингво-семиотическая теория печатного текста А.А. Реформатского (по материалам работ издательско-полиграфического цикла 1930-х годов): Диссертация ... канд. филолог. наук. – М., 2010.
- Карапетян Г.К., Шварцкопф Б.С.** Пунктуация // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – Изд. 2-е. – М., 1998. – С. 406–407. (1-е изд. – 1990.)
- Леонтьев А.А.** (Предисловие) // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986.
- Маяковский В.В.** 13 лет работы. В 2-х томах. – М., 1922.
- Равич Р.Д.** Список научных трудов Александра Александровича Реформатского // Фонетика. Фонология. Грамматика. К семидесятилетию А.А. Реформатского. – М., 1971. – С. 18–25.
- Реформатская М.А.** Из переписки Р.О. Якобсона с Н.В. и А.А. Реформатскими // Материалы международного конгресса «100 лет Р.О. Якобсону». – М., 1996. – С. 23–30.
- Реформатский А.А.** Опыт анализа новеллистической композиции. – М., 1922.
- Реформатский А.А.** (Рец. на:) Виноградов В.В. Стиль петербургской поэмы «Двойник» // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С. 153–154.
- Реформатский А.А.** (При участии **Каушанского М.М.**) Техническая редакция книги. Теория и методика работы / Под ред. Д.Л. Вейса. – М., 1933.
- Реформатский А.А.** О перекодировании и трансформации коммуникативных систем // Исследования по структурной типологии. – М., 1963. – С. 208–215.
- Реформатский А.А.** Из истории отечественной фонологии (очерк) // Реформатский А.А. Из истории отечественной фонологии. – М., 1970. – С. 7–120.
- Реформатский 1972:** Reformatssky A.A. An essay on the analysis of the composition of the novel // 20th century studies: Russian formalism. – Canterbury. – 1972. – Dec. 7/8. – P. 85–101.
- Реформатский А.А.** Опыт анализа новеллистической композиции. (Изд. 2) // Семиотика. – М., 1983.
- Шварцкопф Б.С.** Современная русская пунктуация: Система и ее функционирование. – М., 1988.
- Шкловский В.Б.** Воскрешение слова. 1914
- Шкловский В.Б.** Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. – Вып. II. – Пг., 1917.
- Якобсон Р.О.** Осип Максимович Брик // Валюженич А.В. Осип Максимович Брик: Материалы к биографии. – Акмола, 1993. – С. 182–183.
- Якубинский Л.П.** О звуках стихотворного языка // Поэтика, Сборники по теории поэтического языка. – Пг., 1919. – С. 37–49.
- Якубинский Л.П.** Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986.

Н. В. Королева

(Москва, ИМЛИ РАН)

О.М. БРИК – РУКОВОДИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО КРУЖКА МОСКОВСКОГО ЮРИДИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА

Судьба Осипа Максимовича Брика в конце 1930-х годов была достаточно сложной. С одной стороны, он был в глазах литературной молодежи одним из последних представителей замечательного, могущественного направления – футуризма, образованнейшим человеком ушедшего в прошлое революционного поколения героев. С другой стороны — лучшие представители этого поколения уже ушли из жизни, а их творческие достижения во многом пересматривались и переоценивались не только «снизу» — молодыми, дерзкими начинающими, но и «сверху» — партийным чиновничеством от литературы и живописи: самым распространенным было обвинение в формализме и протаскивании буржуазных вкусов и враждебной идеологии... После сталинской резолюции о «лучшем и талантливейшем» дела с подготовкой изданий Маяковского и воспоминаний о нем пошли успешно, а имя Лили Брик Сталин, по легенде, вычеркивал из черных списков, веля не трогать вдову поэта. Но «охранная грамота», выданная на имя Маяковского и его «жены», на Осипа Брика почти не распространялась. Во второй половине 1930-х годов он писал статьи о поэзии и живописи, защищал от разгромной критики замечательных современных художников, на сценах шли оперы по его сценариям. Но все это почти не давало денег. Из переписки Осипа Максимовича с Лилей Юрьевной мы знаем, как ждал он этих скудных гонораров от театров за свои сценарии...

В это время О.М. Брик согласился вести кружок начинающих молодых авторов в Московском юридическом институте, и можно предположить, что именно по материальным соображениям. Однако вскоре работа увлекла, и материальные соображения отступили на второй план: в лице «кружковцев» Брик обрел восторженных почитателей футуризма вообще и Маяковского в частности, молодых поэтов, которые увидели в своем руководителе не проповедника соцреалистических догм, а образованнейшего представителя искусства авангарда.

Свои взгляды на свободное творческое общение литераторов, на необходимость поиска литературного единомыслия, а не подчинения директивам о единомыслии, О. Брик выразил в 1934 году в споре с А. Фадеевым в журнале «Литературный критик» (№ 4): «Люди... начинают встречаться, делятся своими соображениями, работают вместе, помогают друг другу в работе, и совершенно естественно возникает творческое объединение на почве общих творческих установок и общих принципов литературных оценок. Как же поступать с такими творческими объединениями? Поощрять или преследовать как вредную “групповщину”, как недопустимое “течение” в общем потоке нашей социалистической литературы? <...> Нельзя преследовать людей за то, что они делятся мыслями по поводу тех или иных явлений нашей литературной жизни и приходят к каким-то общим выводам, и выводы эти дружно защищают в творческих дискуссиях. И вредит ли такое действие скопом развитию нашей советской литературы? <...> творческая замкнутость кладет резкую грань между мастерами и начинающими. Человек принципиальный ищет не только соратников, но и последователей. Он заинтересован во влиянии своих принципов на молодежь. Он ищет эту молодежь» (Брик 1934; см. с. 555 наст. изд.).

Такая молодежь нашлась в Московском юридическом институте: в кружке Брика оказались большей частью начинающие стихотворцы, которые в будущем не стали писателями. Среди них, однако, в 1937–1939 годах были создатель радиопередачи «С добрым утром!» Виталий Аленин, дочь революционеров, в будущем приемная дочь пушкинистов Цявловских и младший друг Анны Ахматовой в ташкентские годы Ася Заславская, будущие юристы — юрисконсульт Козушин, стихи которого многие годы помнил и цитировал в своих воспоминаниях Слуцкий, заместитель председателя Инюрколлегии Андрей Коробов, адвокат, специалист по авторскому праву Симес, еще один адвокат Евгений Прянишников, будущий военный следователь полковник Леонид Лаврентьев.... Одним из самых ярких был Борис Слуцкий.

По воспоминаниям Слуцкого, встречи литературной студии проходили так: поэты читали стихи, слушатели о них высказывались, потом резюмировал Брик — «вежливо, серьезно, но окончательно». «Он не выделял среди нас никого. Ни на кого из нас не возлагал надежд, со всеми был ровен и внимателен» (Слуцкий 2005, с. 168).

Оценка зрелым Слуцким стихов студийцев, в том числе и собственных, была беспощадной:

После двух десятилетий работы с большими умами и большими безумиями Осип Максимович возился с посредственностями... Зачем он ходил на кружок, почему не бросил его? Не знаю. Может быть, нужны были деньги, небольшое почасовое вознаграждение. Впрочем, Лиля Юрьевна напомнила мне записанный когда-то Бриком афоризм: «Всю жизнь я делал то, что мне хотелось. Когда за это платили, я говорил «спасибо». Стало быть, хотелось Брику возиться с нами, грешными... (там же).

Свои стихи Слуцкий показал Брику лишь на третий год хождения в его кружок, в 1939 году, а писал он в эти годы много, и показывал стихи на каникулах в Харькове своему другу поэту Кульчицкому, но в кружке сочиненного не читал...

Брику я стихов не показывал — стыдился. Тогда я уже хорошо знал, кто такой Брик! Его статьи я прочел много позже. Его «Болотников» мне не нравился. И тем не менее я хорошо понимал, кто такой Брик.

В стене литературы книги — кирпичи. Но стена не встанет без цемента, скрепляющего кирпичи, и без архитектора, придумавшего стену.

Брик был цементом и был архитектором. Я это хорошо знал. И все, знавшие Брика (точнее, все, кто поумнее) знали, что он цемент и архитектор (там же, с. 169).

Наконец в 1939 году Слуцкий решился показать Брику двадцать с небольшим стихотворений, аккуратно переписанных в небольшую книжку в черном кожаном переплете. В сентябре 1939 года кружок МЮИ заслушал и обсудил стихи Слуцкого, ставшего к тому времени студентом и Литературного института. Рекомендацию ему и приехавшему из Харькова Кульчицкому дал П.Г. Антокольский. Стихи Слуцкого Брика не заинтересовали, он честно и во всеуслышанье признал Кульчицкого более талантливым, чем Слуцкий.

Брик очень ценил Кульчицкого, выделял его из нашей компании. На семинаре, который он вел, Кульчицкому было устроено особое чтение и обсуждение. Брик особенно хвалил строку из стихотворения о Пастернаке: «Стыд рожденья звезд» — и высказывался в таком духе, что Кульчицкий гораздо лучше Слуцкого (там же).

В Литинституте оба молодых поэта записались в семинар к И. Сельвинскому, бывшему отчасти антиподом Брика. Впрочем, в воспоминаниях Б. Слуцкого «Знакомство с Осипом Максимовичем Бриком» приведены несколько разговоров с Бриком, которые свидетельствовали о глубоком взаимопонимании между этими двумя мэтрами молодежи. Разговоры эти точно воспроизводят и логику мысли, и стиль Брика-учителя. Один из них — по поводу идеи Шкловского, что новый поэт обязательно оспаривает и разрушает формы старого поэта. Эта идея огорчила молодых:

Значит, нам с товарищами придется разрушать форму Маяковского. Это умозаключение я решил проверить у Брика. Он ответил, что литературные революции бывают редко и моим товарищам предстоит осваивать завоеванные футуристами территории, а не захватывать новые. Это нам не понравилось. Мы хотели захватывать (там же, с. 170–171).

Постоянно в разговорах присутствовал образ Маяковского, любимого поэта еще с харьковских времен. Образ Маяковского войдет в стихи Слуцкого, а позже — в стихи молодых поэтов-«шестидесятников» Ленинграда, руководимых Глебом Семеновым, для которых уже Слуцкий стал наставником — «комиссаром Глеб-гвардии Семеновского полка». Этот образ будет присутствовать в творчестве Слуцкого и в ранние, и в зрелые, послевоенные годы. Молодые «шестидесятники» помнили наизусть строки Слуцкого: *Я был учеником у Маяковского / Не потому, что краски растирал, / А потому, что среди ржанья конского / Я человеческим голосом орал. // Не потому, что сживал на парте я, / Копируя манеры, рост и пыл, / А потому, что в сорок третьем в партию, / И в сорок первом в армию вступил.*

Мы знаем не много текстов молодых авторов, которые обсуждались на занятиях руководимого О.М. Бриком литературного кружка МЮИ. Но все же сохранились довоенные стихи Кульчицкого, ранние лирические строки Аси Заславской, и, наконец, одна из бывших студенток МЮИ, Виктория Борисовна Левитина дважды, в 1993 и 2010 гг., опубликовала свои воспоминания об этом времени и стихи Слуцкого с датами 1937—начала 1940-х годов. Именно из них мы узнаем о том, что ученик Осипа Брика по литкружку МЮИ исповедовал странный для современного читателя принцип: «Современный поэт не должен писать о любви. Точка. Слишком многое обрушилось на человека и человечество в XX веке, чтобы поэт позволял себе отвлекаться на личные любви, ревности, расставания, очарования и разочарования» (Горелик, Елисеев 2010, с. 204).

В своих ранних стихах Слуцкий писал «не о любви, но о судебных процессах, о войнах — прошлой, настоящей и будущей» (там же).

И еще он писал о славе — той, которой жаждут честолюбцы и которой не ищут и поэты не получают истинные творцы. Уж не облик ли Осипа Брика стоит за этим изображением 1940-го года? Или за изображением судьбы командарма — *Не верьте командарму в сорок лет, / Когда он командарм второго ранга! Этот командарм знал славу, но это была слава не настоящая, а ...суета сует, / Та счастья узаконенная форма, / Которую мы презирать должны! / Которой бредим тайно и упорно! // Он на чужих триумфах молча чах, - / Чужая слава мимо просквозила, / И только запах женский свой забыла, / Как забывают песню на губах!..*

Это наброски «Из поэмы» весны 1941 года. Слуцкий не решался показывать их учителю Брику. Но молодой поэт размышлял над судьбами современников, пытаясь рассказать о них стихом.

Среди стихотворений студента-юриста Слуцкого – «Последний из энкаведе», о той юридической специальности, которая нравилась ему все меньше и меньше: *О горечь профессии, где тишина / условьем задачи дана, / Где дают ордена, и можешь быть рад, – / Но забудь, за что, – говорят!*. Самый талантливый из учеников Брика участвовал в Великой Отечественной войне в качестве следователя-дознателя, о чем не раз позже напишет в самых горьких своих зрелых стихах: *Я судил людей, и знаю точно, / Что судить людей совсем не сложно. / Только погода бывает тошно, / Если вспомнишь как-нибудь оплошно...*

В конце войны, в 1945 году, Борис Слуцкий получил письмо от Лили Юрьевны, в котором она сообщала, что Брик умер. «К тому времени, — записал Слуцкий, — у меня уже выработалась привычка к смертям, ежедневным и массовым. Однако очень жалко мне стало Осипа Максимовича – что-то отломилось от меня самого» (Слуцкий 2005, с. 172).

Литература

Брик 1934: Брик О.М. О пользе творческих объединений // Литературный критик. – 1934. – № 4. – С. 106–116.

См. также с. 555–559 наст. изд.

Горелик П., Елисеев Н.. Предисловие к воспоминаниям В.Левитиной «Так начинал» // Дружба народов, 2010. № 5. — С. 203–217.

Слуцкий Б.А. Знакомство с Осипом Максимовичем Бриком // Слуцкий Б.А. О других и о себе. - М., 2005. – С. 165–172.

публикации и воспоминания

О.М. Брик

ИСКУССТВО ОБЪЯВЛЯТЬ
(НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ)*

Рекламировать – значит всучивать гнилое, заговаривать зубы, втирать очки; только хлам нуждается в рекламе, а хорошая вещь и без рекламы найдет себе сбыт. Такое мнение установилось у обывателя в дореволюционное время, так как рекламы частных спекулянтов, торгашей и подозрительных коммерческих фирм такие цели действительно преследовали. Еще и сейчас кое у кого сильна эта психология. Люди сразу теряют всякое доверие к фирме, если увидят широковещательную рекламу ее товаров.

Мы вступили на путь оживленной торговли. С каждым днем расширяется наш внутренний рынок; мы всемерно стремимся развить и внешнюю торговлю. А торговать – значит и рекламировать товары. Не потому, что «не обманешь – не продашь», а потому, что реклама такое же необходимое условие для торговой деятельности, как биржа, как институт посредничества, как и все прочие атрибуты товарного хозяйства.

Реклама – могучее средство сбыта или, как раньше говорили, – «двигатель промышленности и торговли».

Но нужно не забывать и другого: реклама не только движет коммерцию, она движет еще и культуру; она имеет громадное агитационное и культурное значение, особенно у нас в крестьянской России.

Пример. Фирма торгует огнетушителями. Широко рекламирует. Конечно, цель этой рекламы – продать как можно больше. Но, преследуя свою коммерческую цель, фирма непременно должна выявить, объяснить культурное значение огнетушителя; должна втолковать необходимость этот огнетушитель приобрести, расписать все преимущества огнетушителя в сравнении с примитивными способами противопожарной борьбы. Только при этом условии удастся фирме расширить круг своих покупателей и тем самым увеличить сбыт товара. Здесь только полное совпадение коммерческих и культурных задач.

Такое совпадение, разумеется, не всегда налицо. Реклама спиртных напитков, дорогих духов и пудры имеет чрезвычайно малое культурное значение. Но там, где это значение бесспорно, – а таких случаев огромное большинство, – реклама становится серьезным культурным фактором.

Рекламировать – значит вербовать. Цель рекламы – довести до сведения и пропагандировать. Отсюда ее близость ко всякой агитации и пропаганде.

Форма этого искусства – рекламировать – многообразна. Одна из самых доступных и распространенных форм – газетное объявление. Но именно благодаря своей доступности и распространенности газетное объявление требует особого искусства, чтобы выделить данное объявление из всей массы смежных. При всей своей кажущейся простоте газетное объявление – одна из самых сложных форм рекламы.

* Брик О.М. Искусство объявлять (Несколько общих замечаний) // Журналист. № 5, 1923. – С. 26 – 28. В примечании к заголовку статьи было обещано: «В следующих номерах будет дана серия статей тов. Брика, более обстоятельно освещающих вопрос об «искусстве объявлять» [с. 28]. Однако следующий материал О.М.Брика о рекламе появился только спустя полтора года («Журналист», № 10 за 1924 год), и можно предполагать, что задуманное Бриком систематическое изложение теории рекламы не было реализовано (Примеч. ред.).

Где объявлять?

В какой газете? в каком журнале? Обычный ответ: – где тираж больше. Это неверно. Большой тираж указывает, что данное периодическое издание обслуживает широкие круги недифференцированного читателя, интересующегося всем понемногу, но ничем специально. В такого рода изданиях уместно рекламировать предметы так называемого широкого потребления, но бесполезно объявлять о тех, которые требуют не широкого, а специального интереса.

Далее. Не безразлично, чем достигается большой тираж: подписной или розничной продажей. Установлено, что объявление, прочитанное подписчиком, лучше «доходит», чем прочитанное случайным читателем «на ходу». Поэтому предпочтительнее бывает выбрать для рекламы менее распространенное издание, но имеющее более твердый кадр постоянных подписчиков.

Не меньшее значение имеет район распространения изданий: местный или иногородний, городской или провинциальный. Есть издания с большим местным тиражом при ничтожном иногороднем, и наоборот. Ясно, что данное обстоятельство не может не быть учтено при сдаче объявления, рассчитанного на определенный круг потребителей.

Ни одна заграничная фирма не сдаст объявления в газету или журнал, не получив исчерпывающего ответа на все выше поставленные вопросы. Тираж только одно из данных, а отнюдь не главное, как принято думать у нас в России.

О чем объявлять?

Неопытный объявитель всегда норовит «высказать» в объявлении как можно больше. Стараясь наговорить кучу заманчивых подробностей, он забывает, что не все, что кажется интересным и привлекательным ему, объявителю, интересно и привлекательно для читателя. Получается объявление с лишней нагрузкой, что ведет, во-первых, к удорожанию объявления, во-вторых – парализует действие основной части рекламы.

Чтобы составить удачный по содержанию текст объявления, надо точно учесть, какое из качеств и свойств рекламируемого предмета представляет главный интерес потребителя, что способно привлечь его внимание и побудить сделать из прочитанного объявления практический вывод.

Пример. Фирма объявляет о продаже дров. В городе дровяной кризис. Дрова нарасхват, всякие, по какой угодно цене. Ясно, что в объявлении достаточно дать одно слово – «дрова» и адрес. Остальное будет лишним.

Обстановка меняется. Слово «дрова» никого не взволнует. Но дрова дороги, или дорог транспорт, или качество дров плохое (сырые). Тут нельзя дать объявления без соответствующего добавления: «сухие», или: «столько-то за сажень», или: «с доставкой на дом», в зависимости от того, чем данная фирма имеет возможность щегольнуть.

Другой пример. Фирма дает объявления об огнетушителях. Если объявление пойдет в специальные издания с индустриальным, городским кругом читателя, достаточно указать на преимущества данной системы огнетушителей, на цену, на условия закупки. И ни к чему расписывать значение огнетушителя как антипожарного средства. Совершенно иначе должен быть составлен текст для издания, предназначенного к распространению в деревне. Там нужно еще «уговорить» купить огнетушитель. Там рано еще говорить о преимуществах системы и пр. деталях. Там потребны еще лозунги вроде: «нет больше пожаров» или «смерть красному петуху».

Содержание объявления определяется кругом интересов читательской массы. Эта элементарнейшая истина систематически игнорируется весьма многими объявителями и конторами редакций, по поручению объявителей составляющими объявления.

Как объявлять?

Объявление не прочитывается, а просматривается. Поэтому надо так смонтировать текст, чтобы сразу зацепить внимание читателя и успеть ввести в его сознание необходимые сведения.

Успех рекламы на 50% зависит от внешнего вида объявления.

Нет и не может быть общих правил «хорошо смонтированного объявления». Хорошо смонтировано то объявление, которое выделяется из массы смежных. В зависимости от характера смежных должно сделать данное объявление, в расчете на его дифференциальные качества.

Таков общий принцип. Практически объявление может быть дано или в чисто буквенном монтаже, или в буквенном плюс декоративная рамка, или же с рисунком; причем рисунок может изображать либо самый рекламируемый предмет, либо сценку, имеющую к этому предмету какое-либо отношение. Наконец, возможна трюковая обработка объявления, специально рассчитанная на фиксацию читательского внимания.

Обыкновенно думают, что выбор того или другого внешнего вида объявления зависит от свойства рекламируемого предмета; что есть предметы, о которых нелепо объявлять в юмористическом тоне; что слишком мощное объявление может не гармонировать с деловым назначением такого-то товара и т. п.

Это верно только отчасти. Характер объявления определяется не предметом рекламы, а опять-таки свойствами потребителя. Нельзя игриво объявлять о продаже гробов не потому, что гроб вещь серьезная, а потому, что покупающий гроб находится далеко не в игривом настроении духа. Искусственная нога — вещь не менее серьезная, однако вполне уместно дать объявление о продаже протезов, снабдив его рисунком, изображающим людей с искусственными ногами, танцующими самые замечательные танцы.

Искусство рекламы, целиком базирующееся на учете психологии широких масс, имеет огромное практическое значение не только в коммерческой области, но и во всякой, где требуется агитация и пропаганда. Наши агитпропы могли бы извлечь из практики опытных коммерсантов немало полезных указаний.

О. М. Брик

КАКАЯ НАМ НУЖНА РЕКЛАМА*

Принято думать, что основная задача рекламы – «бить конкурента»; что реклама широко развивается там, где сильна конкуренция, где нужно во что бы то ни стало оттянуть покупателя от чужой лавочки и перетянуть в свою. Что поэтому у нас, где огромное большинство коммерческих предприятий принадлежит в конечном счете одному хозяину – государству, реклама не нужна.

В самом деле, какая разница, где купит потребитель нужную ему вещь: в розничном ли отделении треста, в кооперативе или в ГУМе? В результате уплаченная им сумма денег попадает тем или иным путем в один карман. И не бессмысленна ли конкурентская борьба между этими местными отделениями одного и того же хозяина?

Такого рода соображения справедливы только отчасти.

Действительно, «боевая» реклама в недрах одного и того же хозяйственного аппарата бессмысленна. Но, во-первых, как бы мал и слаб ни был у нас частный коммерческий аппарат, все же он существует. А в торговле является даже серьезным конкурентом нашему торговому аппарату. Сейчас, особенно в связи с вопросом об устранении посредничества и о приближении потребителя к производственным центрам, в целях удешевления товаров, борьба с частной торговлей делается весьма актуальной задачей. И здесь «боевая» реклама не только уместна, но и необходима, потому что основная цель этой борьбы – оттянуть покупателя от частной лавочки и перетянуть в свою, государственную.

Реклама типа «покупайте только у нас», совершенно неуместная в недрах единого госхозяйства, – обязательна по отношению к частной торговле.

* * *

Приведу случай, хотя и не имеющий никакого отношения к рекламе, но ярко демонстрирующий то огромное значение, которое имеет овладение покупательской волей в коммерческом деле.

Это было еще в довоенное время. В Москве проживал молодой американец из русских, именовавший себя «врачом коммерческих предприятий». Он за небольшое вознаграждение «лечил» плохо идущие торговые дела. К нему обратился некий владелец игрушечного магазина с просьбой вылечить его торговлю, которая не шла никак. Американец задал ему несколько предварительных вопросов. «Где помещается ваша лавка?» Торговец называет одну из бойких московских улиц. «Покупатели к вам заходят?» – Заходят, но не покупают. – «Что же они говорят?» – Говорят, дорого. – «Что же, у вас цены дороже, чем в других игрушечных магазинах?» – Нет, цены такие же. – «Товар хуже?» – Нет, такой же.

Американец зафиксировал ответы и заявил, что ему необходимо в течение одного дня побывать в лавке и понаблюдать за ходом торговли. Так и сделали. Пробыв целый день в лавке, американец на следующий день явился к торговцу с точным диагнозом болезни и способами ее лечения.

* Брик О.М. Какая нам нужна реклама // Журналист.—1924. — № 10. — С. 61 — 62.

* * *

Суть дела была такова. Редкий покупатель заходит в магазин игрушек с твердым намерением купить определенную игрушку. Обыкновенно покупатель имеет в виду купить «что-нибудь для мальчика или для девочки такого-то возраста», причем игрушка должна стоить около столько-то и столько-то рублей. Входя в магазин, покупатель нерешительно направляется к расположенным на прилавках игрушкам и окидывает их ищущим взглядом. Естественно, что ему прежде всего бросятся в глаза самые громоздкие, эффектные игрушки: паровозы, большие куклы, лошадки и пр. Покупатель обращается к продавцу: «сколько это стоит?» Цены оказываются очень высокие – значительно выше той, которую покупатель собирался истратить. Тогда покупатель переходит к другим, менее эффективным игрушкам, которые оказываются несколько дешевле, но все еще слишком дороги. Убедившись, что за свою цену здесь ничего хорошего не достать, покупатель извиняется и уходит, замечая: «у вас очень дорого».

* * *

Совсем другая картина получится, если продавец не будет пребывать в пассивном состоянии, не будет только отвечать на задаваемые вопросы, а проявит максимальную активность.

А именно: увидев входящего покупателя, продавец направляется к нему и, не дав ему времени оглядеться, спрашивает: «Вам что угодно?» – Игрушку. – «Для мальчика или для девочки? Какого возраста? В какую примерно цену?» Получив нужные ему сведения, продавец выбирает какую-нибудь игрушку подешевле, ниже цены покупателя, и демонстрирует ее с лучшей стороны. Покупатель вертит ее в руках, спрашивает о цене и просит показать ему другую, получше. Другая оказывается лучше, несколько дороже, но все еще ниже предположенной цены. Покупатель просит – еще получше. Таким путем продавец подводит покупателя к игрушкам, соответствующим по цене его желаниям. И эти игрушки, по сравнению с показанными вначале, кажутся ему прекрасными. Он удовлетворен, вещь кажется ему вполне соответствующей цене, и он ее покупает.

* * *

Задача ориентировочной рекламы – указать специфические свойства данного сорта и определить, при каких условиях именно этот сорт, этот вид товара самый подходящий. Здесь приходится принять во внимание не только неосведомленность публики о существующих сортах товара и их свойствах, но и косность потребительских навыков. Нелегко уговорить человека, уже привыкшего покупать определенный сорт товара, купить другой сорт, даже если этот сорт для него гораздо более подходящ. Ориентировочная реклама, таким образом, имеет дело с человеком, уже решившим купить необходимую вещь. Наряду с ней необходима другая реклама – побудительная, ставящая себе целью еще только уговорить публику покупать такой-то товар. Если ориентировочную рекламу можно охватить формулой: «если... то», «если гильзы, то Катыка» – то побудительная характеризуется лозунгами: «не забудьте купить», «непременно купите», «неужели вы еще не купили?» и т. п.

* * *

Побудительная реклама хороша тогда, когда ей удастся убедительно доказать необходимость покупки такого-то предмета, с перечислением всех выгод этой покупки и невыгод в случае отказа от нее.

Таковыми могли бы быть рекламы Резинотреста, побуждающие публику покупать галоши. Не купивший вовремя галоши ходит с кашлем, насморком, болеет всеми простудными болезнями; купивший — здоров и весел. Этот прием использован Гумом для рекламы обуви. В витрине стоит кровать, в ней больной. Под кроватью рваные башмаки. Над кроватью надпись: «покупай обувь вовремя».

Побудительная реклама исходит из положения, что в каждый данный момент среди населения имеется известный контингент лиц, которым необходимо купить данный предмет, но которые в силу тех или иных причин никак не соберутся его купить. Их-то и надо уговорить купить сейчас же, не откладывая дела в долгий ящик, т. е. иначе могут наступить такие-то нежелательные последствия. В примере с галошами этот контингент составляют люди, у которых нет галош и которым приходится много ходить по грязи в тонких башмаках.

Этим, однако, не исчерпывается роль побудительной рекламы. Бывают случаи, когда приходится создавать контингент покупателей, т. е. приходится уговаривать купить таких людей, которые и не думали эту вещь покупать, которым казалось, что к ним предложение этого товара никак относиться не могло.

Такая реклама — ее можно назвать просветительной — реклама, создающая новые потребности, новых потребителей, ближе всего подходит ко всякой другой культурно-просветительной деятельности и часто с ней сливается. Санитарное просвещение немыслимо без рекламирования необходимых аптекарских и гигиенических товаров. И обратно, реклама этих товаров без предварительного санитарного просвещения будет впустую.

* * *

Какая же реклама нужна нам в Советской России?

Нам нужна реклама, не одуряющая публику, а напротив, проясняющая ее сознание; не дергающая покупателя от одной лавочки к другой, а направляющая его туда, где он может с наибольшим успехом приобрести нужную ему вещь. Нам нужна реклама просвещающая, побуждающая и ориентирующая. А в той части, где нам приходится конкурировать с частным предпринимательством — и «боевая».

Такая реклама всегда окупится. Мало того, она может сыграть громадную культурно-просветительную роль. Разумеется, при условии планомерного ее проведения: при серьезном знании экономики страны, соответствующей отрасли хозяйства и психологии покупательских масс; при серьезном отношении к рекламному делу.

1924

О.М. Брик

РЕКЛАМА СТИХОМ*

Среди поэтов и «любителей поэзии» существует предубеждение против агит- и реклам-стихов. Им кажется, что стих должен быть из «глубин взволнованной души», что унижительно профанировать «чистую поэзию на агит- и реклам-тенденциях». — Поэты, пишущие по заданиям Главполитпросвета и ВСНХ, презираются.

Глупейшая идеалистика! Каждый поэт пишет по чьим-либо заданиям; и ничуть не почетней писать по заданиям эстетствующих девиц, чем по заданиям наших госорганов. Скорее — наоборот.

Некоторые поэты — Маяковский, Асеев, Третьяков и др. — давно это поняли и с успехом работают стихом на советского гос-заказчика. Их опыты весьма показательны, и весьма могут побудить как поэтов, так и заказчиков, понять всю значительность этой работы для нашего культ- и хоз-строительства.

Стих — это такое словосочетание, в котором использована не только смысловая, но и ритмо-фонетическая (звуковая) сторона слова. В стихе слова сцеплены необычайно крепко — обстоятельство, чрезвычайно выгодное для прочного их запоминания. Запомнить стихи легче, чем прозу. Причина — тройная связь слов (по смыслу, по ритму, по звуку).

Сцепка слов стихом широко использована в быту. Стихом писались законы, изречения, пословицы, поговорки. Стихотворные эпиграфы и цитаты — неотъемлемая часть всяческих лит-работ. Разговор наш пересыпан «подходящими к случаю» стишками. — Немудрено, что стих стал одним из излюбленных приемов агитации и рекламы.

Стих ударен и хорошо запоминается. Качества для агитации и рекламы незаменимые.

Формы реклам-стиха многообразны: от кратких двустиший до объемистых поэм. Удобней короткие стихотворения. Их легче использовать в объявлениях, проспектах, плакатах, прейскурантах. Они становятся лозунгами, ударными реклам-формулами.

Образцом может служить немецкая реклама огнетушителей «Минимакс»:

Feuer breitet sich nicht aus?
Hast du Minimax im Haus.

В русском переводе это звучало бы так:

Не страшен пожар никакой
Коль Минимакс под рукой.

Не менее образцова знаменитая реклама-формула (не рифмованная):

Если гильзы, то Катыха.

* Брик О.М. Реклама стихом // Журналист.— 1924. — №11.

Тематически реклам-стихи настолько же разнообразны, насколько вообще разнообразны рекламные задания. Любую мысль, любые фактические данные, любые коммерческие соображения можно уложить в стих. И чем дельней будут эти стихи, тем ударней будет их действие. Реклам-стихи не должны быть лирической болтовней «по поводу», поэтическим комментарием. Они должны говорить о деле не хуже прозаических объявлений, только крепче, заметней.

Вот примеры из практики В.В. Маяковского.

Реклама фирмы, ее наименования:

Нигде кроме
Как в Моссельпроме.

Все, что требует сердце, тело и ум,
Все человеку предоставляет ГУМ.

Реклама марки; например, папирос:

Все курильщики всегда и везде
Отдают предпочтение «Красной Звезде».

Нами оставляются от старого мира
Только — папиросы «Ира».

Реклама определенного товара:

Не уговариваем, а предупреждаем Вас, —
Голландское масло — лучшее из масл.
Для салатов, соусов и прочих ед
Лучшего масла не было и нет.

Реклама магазина, как торгового пункта для определенного товара:

Где и как
Достать английский трубочный табак?
Сообщаем, чтобы вас не мучила дума:
Только в ГУМе и отделениях ГУМа.

Самый деловой — аккуратный самый
Обзаводись в ГУМе мозеровскими часами.

Тому не страшен мороз зловеющий,
Кто в ГУМе купит теплые вещи.

То же в соединении с рисунками; например, электрическая лампочка:

Дайте солнце ночью! — Где найдешь его?

Купи в Гуме! — Ослепительно и дешево.

Или к изделиям Резинотреста:

Лучших сосок не было и нет.
Готов сосать до старых лет.

Товарищи девочки! Товарищи мальчики!
Требуйте у мамы эти мячики.

Реклама фирмы с обращением к определенному кругу читателей:

Приезжай с дач, из городов и сел!
Нечего в поисках трепать подошвы.
Сразу в ГУМе найдешь все
Аккуратно, быстро и дешево.

Нет места сомнению и думе:
Все для женщины только в ГУМе.

Реклам-стихи должны быть остроумны и впечатлять неожиданными словосочетаниями. Эти словосочетания могут быть построены на различной игре словами: образами, значениями, синонимами, рифмами и пр.

Приведу примеры — у того же В.В. Маяковского:

Игра словами; например — папиросы «Червонец» и червонец (дензнак):

Папиросы «Червонец» хороши на вкус.
Крепки, как крепок червонный вкус.

Или:

«Леда» — табак вкусный и легкий.
Даже бабочке не испортит легких.

Игра значениями слов:

Папиросы «Шутка» не в шутку, а всерьез
Вкусней апельсина, душистей роз.

Игра рифмами:

- Найдешь его — дешево
- Подошвы — дешево
- Мальчики — мячики.

Действие хорошего реклам-стиха огромно. Он навязчив и прилипчив. Его трудно забыть, даже если он надоел, — но при условии, если он хорош, технически хорош.

— Плохие реклам-стихи просто не запоминаются, не останавливают внимания, не рекламируют. Вот почему написать хороший реклам-стих трудней, чем лирическое стихотворение на тему «о розах и грезах». Вот почему многие прославленные лиропозы не справляются с самым простым агит- или реклам-заданием.

Техника агит- и реклам-стиха одна и та же. Те же требования, тот же эффект. Те же достоинства и недостатки. Поэтому чрезвычайно любопытен отзыв Ленина об агит-стихе Маяковского. В нем дана оценка его стихотворной техники в целом; и отмечено задание агит- и реклам-стиха, как средства воздействия.

На Всероссийском съезде металлистов 6 марта 1922 года Ленин, говоря о нашем пристрастии бесконечно заседать, замечает:

«Вчера я случайно прочитал в «Известиях» стихотворенье Маяковского на политическую тему. Я не принадлежу к поклонникам этого поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно».

Существенно в этом отзыве то, что тема о бесконечных заседаниях тысячу раз подымалась в газетах и в речах и что для Ленина она была отнюдь не нова. — И все-таки, несмотря на это, он, прочитав стихотворение Маяковского на эту избитую тему, говорит: «Давно я не испытывал такого удовольствия». — Значит, здесь дело не в теме, а в технической обработке, — от нее и удовольствие. Ленин не берется судить, хороши ли эти стихи поэтически. Но если бы они были плохи, он бы их просто не заметил, — и, конечно, никакого удовольствия бы не испытывал.

Отзыв Ленина блестяще подтверждает мысль, что хорошие агит- и реклам-стихи могут впечатлять и действовать даже в том случае, если они написаны на хорошо известную, избитую тему. Мало того, — они могут в силу произведенного впечатления обновить и освежить тему, сделать ее снова актуальной и ударной. Не дать ей заштамповаться. А в этом смысл всяческой агитации и пропаганды — как политической, так и хозяйственной.

1924

*Подготовка текстов цикла статей О.М. Брика о рекламе —
Д.В. Кувшиновой, А.К. Одрова, Е.В. Хомяковой.*

Ю.К. Пирогова

(Москва, ГУ-ВШЭ)

РЕКЛАМНЫЙ КОНСТРУКТОР ОСИПА БРИКА (ПОСЛЕСЛОВИЕ К ЦИКЛУ СТАТЕЙ О РЕКЛАМЕ 1923-24 ГОДОВ)

Говоря о концептуальных истоках современной рекламной деятельности, мы традиционно обращаем свои взоры на Запад, признавая именно за США и Западной Европой первенство в развитии теории и методологии рекламы. Действительно, России в конце XX века пришлось заново осваивать рекламное дело и создавать рекламный бизнес практически «с нуля», при этом на вооружение были взяты зарубежные деловые кейсы, концепции и методические пособия. Тем не менее неверно было бы полагать, что рекламная индустрия в России возникла только с перестройкой.

Появление первой «рекламной конторы» в России практически совпадает по времени с появлением первых американских рекламных агентств — 70-е годы XIX века. В 1878 году обрусевший чех Людвиг Морицевич Метцль вместе со своим братом открыл сначала в Санкт-Петербурге, а затем и в Москве «Центральную контору объявлений», которая принимала коммерческую рекламу и частные объявления и размещала их в российских газетах и журналах. Постепенно Метцль стал монополистом газетно-журнального рекламного рынка Российской Империи, а его предприятие оказалось настолько успешным, что в начале XX века фактически превратилось в транснациональное акционерное общество с отделениями и представителями во многих крупных городах Российской империи, Европы и Америки, имея эксклюзивное право размещения российской рекламы во всех ведущих мировых СМИ. Вначале сферой деятельности конторы Метцля было размещение в СМИ коммерческих объявлений, подготовленных фирмами и частными лицами, а также консультации по выбору СМИ, а позднее в спектр услуг конторы вошли разработка планов и сметы рекламных кампаний, написание объявлений и их перевод на другие языки по заказу фирм и даже проведение подписных кампаний для газет и журналов. И хотя контора Метцля прекратила свою работу в октябре 1917 года (сразу после революции вышел указ «О введении государственной монополии на объявления»), за почти сорокалетнюю историю ее успешной работы компанией были заложены системные основы и принципы ведения рекламной деятельности в России, а российским фирмам и российским печатным СМИ был продемонстрирован коммерческий потенциал рекламы. В основе известной формулы: «Реклама — двигатель торговли» — лежит лозунг, придуманный именно Людвигом Метцлем: «Объявление есть двигатель торговли».

Но каким должно быть объявление, что составляет «искусство объявлять»?

После революции, конечно, изменились и роль рекламы в России, и отношение к ней; традиция рекламного бизнеса, заложенная Метцлем, была прервана. Зато к жизни было вызвано искусство социального и идеологического заказа, а товар (как и само его наличие) стал поводом для пропаганды успехов новой политической и экономической системы. Идеологами новой рекламы и разработчиками программных принципов советского копирайтинга выступили модернисты-прагматики 20-х годов — конструктивисты, лефовцы, теоретики и практики «производственного искусства». Как идеолог новой рекламной индустрии, О.М.Брик занимает среди них особое место.

К 1923 году Бриком была задумана целая серия статей, преследовавшая цель составить свод теоретических принципов и инструкций по составлению рекламного текста и проведению советских рекламных кампаний. Три статьи О.М. Брика о рекламе, написан-

ные и опубликованные им в 20-е годы: «Какая нам нужна реклама», «Искусство объявлять» и «Реклама стихом» – вполне могут рассматриваться как изложение программы становления рекламы в Советской России. Эти статьи написаны как краткое методическое пособие по конструированию рекламы и могли успешно использоваться в качестве руководства по созданию советской рекламы. Но удивительно то, что некоторые советы О. Брика могли бы очень пригодиться и современным рекламистам.

Прежде всего, в статьях Брика привлекает внимание то, с какой энергией их автор борется с устойчивым стереотипом советского сознания: «реклама не нужна». Он активно выступает за «серьезное отношение к рекламному делу». Примечательно, что в число своих аргументов в защиту рекламы он включил и ссылку на упомянутый выше лозунг Людвиг Метцля, умело перефразировав его: «Реклама – могучее средство сбыта или, как раньше говорили, — “двигатель промышленности и торговли”». Не нужно забывать и другого: реклама не только движет коммерцию, она движет еще и культуру; она имеет громадное агитационное и культурное значение, особенно у нас в крестьянской России» («Искусство объявлять»). С учетом особенностей советского дискурса в статьях Брика дан более широкий взгляд на рекламу, по-новому акцентированы связи: реклама движет не только торговлю, но и промышленность, не только коммерцию, но и культуру, реклама близка агитации и пропаганде.

В статьях О. Брика не просто представлен функционально ориентированный подход к анализу рекламной деятельности, но реклама осмыслена как многофункциональный феномен, призванный решать разнообразные задачи – собственно коммерческие, агитационные, пропагандистские, просветительские, притом что агитационно-просветительские задачи Брик выдвигает на первое место. Заметим, что в современных условиях функционально ориентированный подход к анализу рекламы стал доминирующим, однако указанные О. Бриком рекламные задачи теперь более четко распределены между рекламой, связями с общественностью и другими видами маркетинговых коммуникаций, о которых в те годы еще не размышляли.

Интересно, что в основу своей концепции О. Брик ставит человека и особенности его потребительского поведения. О. Брик выделяет четыре функциональных разновидности рекламы, четко связывая каждый вид с моделями принятия решений потенциальными потребителями и, соответственно, с коммуникативными задачами рекламы. «Просвещающая», или «просветительская», реклама, по О. Брику, необходима в тех ситуациях, когда потенциальные покупатели еще не осознают потребности в товаре. Он подчеркивает, что «просвещающая» реклама формирует новые потребности людей и тем самым создает новых потребителей. «Побуждающая» реклама направлена на людей, которые осознают необходимость покупки данного товара, но откладывают ее по каким-то причинам. «Ориентирующая» реклама помогает потребителю, уже принявшему решение о покупке, сделать правильный выбор. И, наконец, «боевая» реклама, согласно классификации О. Брика, направлена на поддержку конкурентной борьбы государственных предприятий торговли с частными предпринимателями и агитацию потребителей в пользу государственных магазинов.

Стоит отметить, что глубокое понимание потребителя, его социологических и психологических характеристик, его моделей принятия решения, особенностей поведения является одним из основополагающих принципов разработки современных рекламных кампаний. Конечно, современные рекламные технологии базируются на значительно более детальных и полных сведениях о мотивации, стиле жизни, системе ценностей и стереотипах потребителей, но в целом подход, изложенный в статьях

О. Брика, трудно назвать устаревшим. Приведем здесь лишь одну цитату из статьи «Искусство объявлять»: «Характер объявления определяется не предметом рекламы, а опять-таки свойствами потребителя» (с. 543 наст. изд.).

Сохраняют свою актуальность и другие высказывания О. Брика, к примеру его совет разработчикам рекламы выявлять и акцентировать главное конкурентное преимущество, основную выгоду для потребителя товара, а также учитывать при создании рекламы значимость «внешнего вида объявления», характер его восприятия, поскольку рекламное объявление «не прочитывается, а просматривается» (там же). Заметим, что многие из намеченных в этих статьях методологических принципов разработки эффективных рекламных объявлений доказали ныне свою состоятельность: в других формулировках и с большей детализацией рекомендаций они появлялись в работах известных американских рекламистов в 30-е – 60-е годы (Клода Гопкинса, Россера Ривса, Дэвида Огилви и других).

Несколько особняком среди очерков О. Брика о рекламе стоит статья «Реклама стихом». Оставим без комментариев сомнительные рассуждения автора о заказном характере любого акта творчества («каждый поэт пишет по чьим-либо заданиям») и сосредоточимся на его концепции рекламного воздействия. В этой статье изложение рекламной концепции доведено до тактического уровня разработки рекламного креатива. О. Брик анализирует лингвистические приемы воздействия стихотворной рекламы, использующей ритмику, разнообразные фонетические повторы, языковую игру, парадоксальное сочетание смыслов слов; автор объясняет особенности воздействия этих приемов на читателей и слушателей. И эта часть статьи, посвященная сочетанию поэтики и прагматики рекламного стиха, а точнее подчинению поэтики прагматике, без сомнения, интересна. «Реклам-стихи не должны быть лирической болтовней “по поводу”, поэтическим комментарием. Они должны говорить о деле не хуже прозаических объявлений, только крепче, заметней» (с. 548 наст. изд.). Замечу, что позднейший взгляд на рекламный текст как объект поэтики, четко обозначенный в «Лингвистике и поэтике» Р.О. Якобсона, был, несомненно, подготовлен идеями русских конструктивистов, и в первую очередь – идеями О.М. Брика и В.В. Маяковского, ближайших коллег и единомышленников Р.О. Якобсона в 20-е годы. Тогда же впервые был осознан и семиотический смысл рекламы и нейминга, выраженный формулой В. Маяковского с двусмысленным наполнением слова *имя* (1923 год): «Реклама — это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь». Рекламный текст эффективно работает тогда, когда он не только призыв, но развернутое «имя вещи», и принципы этого развертывания требуют специального обсуждения, в частности в свете представлений о поэтической речевой технике и законах словесного искусства.

Между тем «искусство в рекламе» не то же, что «искусство рекламы». Современный рекламист, читая статью Брика о рекламе стихом, улыбнется при мысли о том, как вольно мог развиваться рекламный креатив в начале XX века. Ведь в наши дни деятельность рекламного бизнеса ограничена законами и этическими кодексами, которые, например, не позволяют необоснованно использовать утверждения абсолютного превосходства о продвигаемых товарах (ср: *Все курильщики всегда и везде / Отдают предпочтение «Красной Звезде»*. В. Маяковский), не дают возможности нивелировать риск табакокурения («*Леда*» – *табак вкусный и легкий*. / *Даже бабочке не испортит легких*. В. Маяковский), не разрешают рекламистам призывать детей агитировать родителей приобретать те или иные товары (*Товарищи девочки!*

Товарищи мальчики! / Требуйте у мамы эти мячики. В. Маяковский). Современная практика рекламы, кажется, в этом смысле несколько больше печется о покупателе, ограничивая права художника слова и права самого искусства слова в пользу прав потребителя и обязанностей рекламодателя. И это происходит не только потому, что реклама старается не навредить, но и потому, что не все позволенное художнику слова заведомо позволено и полезно «мастеру объявлять».

В заключение подчеркну, что заново публикуемые материалы могут быть интересны не только тем, кто интересуется или профессионально занимается рекламой, но и филологам, историкам, психологам, социологам, политологам. Эти статьи позволяют совершить маленькую экскурсию в мир российской рекламы и «производственного» креатива революционных 20-х годов прошлого века.

О.М. Брик

О ПОЛЬЗЕ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ*

Тов. Фадеев говорит: «Никогда не было, нет и не может быть такого положения, чтобы люди одинаково писали и чтобы в оценках художественных произведений люди были бы всегда одинакового мнения. Да этого и не нужно, это свидетельствовало бы о застое». А поэтому, по Фадееву, дискуссии по творческим вопросам не только желательны, но прямо-таки необходимы.

Но, предупреждает тов. Фадеев, недопустимы никакие творческие группы, никакие творческие течения.

И вообще у нас в стране существуют только два течения: одно – за социализм, другое – против него. С этим, другим, надо не дискутировать, а драться.

Что же получается?

Дискуссии по творческим вопросам необходимы, но творческие группировки, течения, объединения не нужны.

Другими словами, один человек может выступить со своей точкой зрения, с защитой своего творческого метода, со своей оценкой художественных произведений, а два, три или четыре человека выступить с защитой своей общей точки зрения уже не могут. Это уже – группировка, течение. А течение может быть или нашим, и тогда оно ничем не отличается от общего потока, или враждебным, и тогда его нужно бить.

А между тем всегда так бывает в литературной жизни: выскажет человек правильную или хотя бы отчасти верную мысль, сразу же к нему присоединяются еще несколько человек и поддерживают его точку зрения. Потом люди эти начинают встречаться, делятся своими соображениями, работают вместе, помогают друг другу в работе и совершенно естественно возникает творческое объединение на почве общих творческих установок и общих принципов литературных оценок.

Как же поступать с такими творческими объединениями? Поощрять или преследовать как вредную «групповщину», как недопустимое «течение» в общем потоке нашей социалистической литературы?

Но если преследовать, то как? Нельзя же запретить людям иметь общие точки зрения по вопросам художественной литературы. Нельзя преследовать людей за то, что они делятся мыслями по поводу тех или иных явлений нашей литературной жизни и приходят к каким-то общим выводам, и выводы эти дружно защищают в творческих дискуссиях. И вредит ли такое действие скопом развитию нашей советской литературы?

Фадеев полагает, что вредит.

Фадеев утверждает, что за каждой литературной группировкой всегда должен стоять какой-то социальный знак. И приводит в пример существовавшие в советской литературе группы: РАПП, ЛЕФ, Перевал, ВССП, ВОКП, артель писателей «Круг» и т. п.

«Они, – говорит Фадеев, – являлись литературным выражением различных социальных слоев или социальных оттенков».

Конечно, каждая литературная организация является выражением какого-либо социального слоя или оттенка, но не каждое литературное разногласие знаменует со-

* Брик О. О пользе творческих объединений // Литературный критик. – 1934. – №4. – С. 106–116.

циальное противоречие. Иначе, например, из дискуссии Фадеева с Панферовым пришлось бы сделать вывод, что один из них не коммунист.

Конечно, каждое общественное явление имеет свой социальный знак, но нельзя на этом основании валить в кучу различные по значимости и по характеру социальные факты.

Все перечисленные тов. Фадеевым группы были литературными организациями. Но не всякая литературная организация – творческое объединение.

РАПП, ВССП, ВОКП – были массовыми литературными организациями, в которые входили писатели самых различных творческих установок и литературных вкусов. РАПП, ВССП, ВОКП сыграли свою историческую роль, как первые попытки классово дифференцировать писательскую среду. Они были ликвидированы, когда эта первоначальная организационная форма оказалась слишком грубой, слишком схематичной для социально и политически выросшей советской литературы.

Фадеев полагает, что «партия подошла к ликвидации литературных групп и созданию единого союза советских писателей только потому, что исторически эти группы уже потеряли свое содержание».

Но как же увязать это утверждение с положением, что каждая литературная группа является выражением определенного класса или социального слоя? Ведь если РАПП была литературным выражением идеологии пролетариата, то как же могла она потерять свое содержание?

Фадеев добавляет: классовая борьба не прекратилась, но позиции пролетариата стали неизмеримо сильней, а поэтому... РАПП была ликвидирована.

Здесь неувязка. Получилась она потому, что Фадеев неправильно отождествил одну из организационных форм пролетарского литературного движения с идеологией пролетариата в литературе.

Борьба в литературе продолжается и после роспуска РАППа, несмотря на объединение всех советских писателей в один союз. Самый факт объединения еще не доказывает, что все советские писатели целиком и полностью освоили позиции пролетариата на литературном фронте. Борьба за это освоение продолжается и должна будет продолжаться в недрах единого союза. Изменились организационные формы.

Конечно, каждое изменение организационных форм вызывается потребностями новой стадии борьбы. И в этом отношении постановление ЦК от 23 апреля 1932 г. знаменательная дата. Однако было бы ошибочно отождествлять ликвидацию РАПП с полным прекращением всякой борьбы на литературном фронте.

В чем конкретно выражается эта борьба?

Среди советских писателей нет и немыслимы прямые апологеты ликвидированных классов. Ни один советский писатель не выступит с защитой антисоветских идеологий. И не только потому, что он не найдет себе трибуны, но и потому, что не найдутся среди советских писателей стопроцентные защитники этих идеологий.

Однако это отнюдь не означает, что в сознании советских писателей полностью и до конца ликвидированы все пережитки и предрассудки антисоветских, антипролетарских идеологий. Все советские писатели стремятся к одному: полностью овладеть позициями пролетариата на литературном фронте, но каждый на этом пути вынужден преодолевать в своем сознании доставшиеся ему от прошлого навики и ошибки.

Не у всех эти навики и ошибки одни и те же, но у всех они имеются, и никто этой внутренней борьбы и работы над собой избежать не может.

В этой борьбе с прошлым, в этой работе над самим собой, в этих совместных поисках творческого пути к позициям пролетариата – смысл подлинно творческих литературных объединений.

Попытки создать такие творческие объединения выразились в организации литературных групп типа ЛЕФ, конструктивисты, «Кузница» и др.

Природа этих группировок резко отличалась от природы таких организаций как РАПП, ВССП и ВОКП. И распад этих творческих объединений был вызван совершенно другими причинами, чем ликвидация РАПП, ВССП и ВОКП.

ЛЕФ, конструктивисты, «Перевал» распались не потому, что самая идея творческих объединений отжила, а потому, что базы, на которых строились эти объединения, распались, отжили, потеряли свой смысл, и потребовалась новая перегруппировка, поиски иных творческих путей.

Конечно, было много и непринципиального в этих творческих объединениях. Было и кумовство, и групповщина, и реакционное упрямство в отстаивании уже изжитых принципов. Были среди членов объединения и замаскированные враги, и случайные люди. А поэтому роспуск этих групп сыграл огромную оздоравливающую роль, поставив перед всеми писателями вопрос о пересмотре своих творческих принципов, о переоценке своих друзей и соратников.

Но принцип творческого объединения этим отнюдь не опорочен. Потребность в творческом объединении жива, и нет разумных оснований ее подавлять.

Больше того. Трудно представить себе, как будет конкретно протекать идеологическая борьба, борьба с пережитками капитализма в сознании советских писателей без творческих объединений.

Каждое принципиальное выступление непременно группирует около себя людей, разделяющих те же принципы. Люди, борющиеся за конкретные творческие принципы, кровно заинтересованы в соратниках. И только халтурщики, т. е. люди глубоко беспринципные, предпочитают обделывать свои дела в одиночку.

Есть опасность, что скептическое отношение к творческим объединениям может понизить принципиальность творческих выступлений. Есть опасность, что лозунг «каждый за себя, а Оргкомитет за всех» может расплодить если и не прямых халтурщиков, то во всяком случае людей, предпочитающих работать в одиночку, творчески никак не соприкасаясь со всей остальной писательской массой.

Последствия такой творческой изолированности могут быть весьма плачевны.

Во-первых, каждый писатель нуждается в людях, близких ему по творческим установкам. Без их помощи не обходился ни один крупный писатель. Это естественная и здоровая потребность. Пропаганда распыленности дезориентирует писателей, приучает их видеть в другом писателе не товарища, а чужого, чуть ли не конкурента.

Во-вторых, творческая замкнутость кладет резкую грань меду мастерами и начинающими. Человек принципиальный ищет не только соратников, но и последователей. Он заинтересован во влиянии своих принципов на молодежь. Он ищет эту молодежь. Он готовит из них новые кадры для борьбы за свои принципы.

Хорошо ли это или плохо? Будет ли от этого польза советской литературе или вред? Это, разумеется, всецело зависит от самих принципов. Если верны принципы, то такая вербовка полезна, если принципы ошибочны, то вредна. Но нельзя из боязни возможного вреда ликвидировать самую форму этой связи между мастерами и начинающими.

Тем более, что такая связь фактически существует. Каждый начинающий, если он действительно хочет стать писателем, а не просто литературным ремесленником, находит себе старшего товарища, с которым советуется, у которого учится.

Лозунг «каждый за себя» может вселить в начинающих писателей недоверие к такого рода учебе, к такого рода творческой связи со старшим поколением. Этим в значительной степени затормозится передача творческого опыта.

И наконец, в-третьих, отсутствие творческих объединений может создать убеждение, что все творческие вопросы или уже разрешены или разрешаются в каких-то авторитетных комиссиях. Создается убеждение, что самому писателю ни к чему ломать себе голову над творческими проблемами, что кто-то за него все эти проблемы уже решил или не сегодня-завтра решит. А его, писателя, дело маленькое: писать в соответствии с этими решениями.

Творческие объединения необходимы. Без них наше писательство никогда не поднимется на надлежащую принципиальную высоту.

А это отсутствие творческой принципиальности является, несомненно, одним из факторов отставания нашей литературы от стоящих перед нею задач.

Большинство наших творческих дискуссий кончаются ничем именно потому, что мы разучились ставить вопросы принципиально. Обычно все дискуссии сводятся к разрозненным выступлениям, чаще всего по личному вопросу, когда каждый «о том, что у него болит, о том и говорит».

Можно ли, например, признать принципиальным утверждение тов. Фадеева, что перед ним стоит сейчас задача перейти «от прозы толстовского типа к прозе пушкинского типа»? Если это частный лабораторный случай в творческой практике Фадеева, то остается принять его к сведению и подождать, что из этого выйдет. Если же это творческий принцип, рекомендуемый Фадеевым целой группе писателей, то с ним можно спорить, противопоставляя этому творческому пути другой путь: перейти от прозы толстовского типа к прозе фадеевского типа.

Но едва ли сам Фадеев считает свое утверждение принципиальным. А попросту дает справку о своих сегодняшних творческих путях и перепутьях.

Но советской литературе нужны принципиальные дискуссии. Никто, никакая самая авторитетная комиссия не может продискуссировать за писателей. Писатели сами должны принять в ней самое активное участие. А это никак невозможно без творческих объединений, в которых эти принципы зарождаются и оформляются.

Не надо по старой привычке представлять себе эти творческие объединения в виде бюрократических организаций с уставами, с секретариатами и канцеляриями. Чем свободней форма творческих объединений, чем меньше внешних выгод связано с состоянием в объединении, тем меньше опасности загнивания, кумовства и групповщины.

Точно так же нелепо предполагать, что все писатели будут в организационном порядке разбиты на творческие объединения. Речь идет не об искусственном насаждении литературных групп, а о стимулировании органически возникающих в писательской среде творческих содружеств.

В чем может выразиться это стимулирование?

Самой простейшей и конкретной формой такого стимулирования могло бы быть предоставление группе творчески объединенных писателей права издать свой литературный сборник.

Разумеется, далеко не всякая «компания» писателей может претендовать на роль творческого объединения и на издание своего собственного сборника. Дело

литературного руководства разобраться в природе каждого такого литературного объединения и признать или не признать за ним право самостоятельного выступления перед литературной и читательской общественностью.

Есть ли опасность, что творческие литературные объединения могут сбиться с пути, могут вместо борьбы с остатками капитализма в сознании писателей превратиться в свою противоположность, в закрепителей этих пережитков?

Безусловно, такая опасность имеется. Ее нужно учесть. Ее нужно суметь вовремя предупредить.

Но является ли сегодняшняя творческая распыленность писателей достаточной гарантией, что борьба с пережитками капитализма в сознании и поиски новых творческих путей будут протекать нормально? Уменьшается ли опасность закрепления навыков прошлого в писательской среде оттого, что писатели борются с ними в одиночку, вне всяких творческих объединений?

Задача всех советских писателей одна и та же – быть активными участниками социалистического строительства. Но конкретные творческие методы этой активности различны у разных писателей. Чем полней, чем принципиальней будет борьба вокруг этих творческих методов, тем это будет полезней для развития всей советской литературы в целом. Творческие методы проверяются на практике и в литературных боях.

Дело литературного руководства проследить, чтобы литературные бои, необходимые нашей растущей литературе, не превратились во вредную склоку и групповую драку.

Подготовка текста И.С. Карпова и Е.В. Хомяковой

С.И. Кормилов

(Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)

КОММЕНТАРИИ К СТАТЬЕ О.М. БРИКА

«О ПОЛЬЗЕ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ»

Тов. Фадеев говорит... О. Брик оперативно откликнулся на выступление А.Фадеева «За хорошее качество, за мастерство!», прозвучавшее на III пленуме Оргкомитета Союза советских писателей в марте 1934 года и опубликованное под тем же заглавием в 4 книге журнала «Литературный критик» за 1934 год (с. 39 — 47) в виде статьи-стенограммы, с предложением редакции журнала начать дискуссию по ее поводу.

«Литературный критик» — журнал не только критики, но и теории, истории литературы, эстетики, безусловно лучший советский журнал 1930-х годов, объединявший самые значительные силы тогдашней творческой интеллигенции. Выходил с 1933 года ежемесячно (но появлялись и спаренные номера, например книга 10 — 11 за 1937 год, где к юбилею Октябрьской революции были проанализированы произведения советской литературы, считавшиеся наиболее важными и талантливыми). Авторское ядро составляли И. Беспалов, Е. Усиевич, В. Александров, А. Гурвич, Ю. Юзовский, Ф. Левин, В. Гоффеншефер, Н. Харджиев, В. Тренин, В. Гриб и др. Журнал пытался совместить утверждение принципов классической эстетики и поиски эстетики новой, социалистической, выступал против вульгарного социологизма и рапповской подмены художественного творчества идеологизированным, схоластическим конструированием надуманных образов. «Литературный критик» в нарушение своего профиля напечатал рассказы опального А. Платонова и с 1937 года активно использовал его собственно в качестве критика. Теоретики-марксисты Г. Лукач и М. Лифшиц справедливо объявили официозную литературу иллюстративной и потому упадочной. Они лично и журнал в целом были обвинены в групповщине и в отходе от марксизма. Первым заявил о нецелесообразности существования критического журнала А. Фадеев в конце апреля 1939 года на заседании президиума Правления Союза писателей. В декабре 1940 года «Литературный критик» был закрыт постановлением ЦК ВКП(б) «О литературной критике и библиографии».

Но, предупреждает тов. Фадеев, недопустимы никакие творческие группы, никакие творческие течения. А. Фадеев, бывший активнейший член Российской ассоциации пролетарских писателей, после ее ликвидации апрельским постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) стал сторонником максимального сближения писателей на основе единого коммунистического мировоззрения. Поддерживая Ф. Панфёрова, только что раскритикованного М. Горьким в ходе дискуссии о языке, Фадеев заявил, что им с Панфёровым как двум коммунистам незачем быть в разных течениях (Горький же в партии давно не состоял). Быстрее всех, в том же марте 1934 г., на эту речь отреагировала «Литературная газета», напечатав отклики «на безусловно неправильную мысль т. Фадеева» и карикатуру Кукрыниксов «Всяк молодец на мой образец», на которой были изображены А. Толстой, Вс. Вишневский, А. Серафимович, В. Киршон и Ф. Панфёров — все с лицом Фадеева. А. Луначарский (еще в 1929 году снятый с поста наркома просвещения) в докладе «Социалистический реализм» на II пленуме Оргкомитета Союза писателей 12 февраля 1933 года говорил: «Социалистический реализм есть широкая программа, она включает много различных методов, которые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретаем...». Но Фадеев уже лучше чувствовал, куда дует политический ветер.

РАПП — самая массовая организация «пролетарских писателей». Создана в 1925 году и возглавила ВАПП — Всесоюзную ассоциацию пролетарских писателей (существовала как Всероссийская с 1920 года), насчитывавшую тогда 2898 членов, значительно больше, чем весь Союз советских писателей СССР, сформировавшийся к 1934 году (несколько более 1500 членов и около 1000 кандидатов). Чисто количественно ВАПП подавила все остальные литературные группировки.

«Перевал» — группировка, наиболее последовательно отстаивавшая эстетические начала литературы и искренность художника. Полемизировала в основном с РАППом и ЛЕФом. В начале 30-х годов была заклеена как утверждающая «буржуазный либерализм». В 1925 году насчитывала 28 членов, позднее, в лучшую свою пору, — около 60-ти.

ВССП — «Всероссийский союз советских писателей», в основном «попутническое» объединение, довольно аморфное. В него входили 360 писателей, в самостоятельное Ленинградское отделение — от 250 до 300. В 1929 году из него вышли А. Ахматова и Б. Пастернак в знак протеста против массового шельмования Е. Замiatина и Б. Пильняка, напечатавших свои запрещенные произведения за рубежом, что раньше не возбранялось. Печатно за них заступился только Горький.

ВОКП — «Всероссийское общество крестьянских писателей», в 1925 году — 709 членов. На Первом съезде советских писателей (1934 г.) крестьян по происхождению было еще 42,6%, рабочих — 27,3%, «трудинтеллигентов» — 12,9.

Артель писателей «Круг» — группа литераторов, близких к «Перевалу» и его вдохновителю критику А. Воронскому, основавшему издательство «Круг».

Конструктивисты в литературе — движение гораздо менее значительное, чем в архитектуре, хотя тоже проповедовало рационализм, техницизм, современные формы искусства. Группа образовалась в 1922 году. Состав ее менялся. Наиболее видные представители — поэты И. Сельвинский и В. Инбер, критик К. Зелинский. Издали сборники «Госплан литературы» (1925) и «Бизнес» (1929), фактически сближая социализм и капитализм на базе современного производства. Говорили о смысловой «грузификации слова», главным в литературе считали сюжет. В конце 20-х годов конструктивисты и Маяковский резко враждовали, хотя и они, и он причисляли себя к «левым» художникам. В 1930 году конструктивизм был разгромлен РАППом как «буржуазная» группа.

«Кузница» — группа пролетарских писателей (Ф. Гладков с его романом «Цемент», Н. Ляшко с его «Доменной печью» и др.), с 1920 по 1923 год возглавлявшая ВАПП. Поддерживалась «Перевалом» (поначалу тоже группой пролетарских писателей) как противостоящая РАППу. В середине 20-х годов насчитывала, вместе с близкой группой «Твори!», 100 человек.

...перейти от прозы толстовского типа к прозе фадеевского типа. В принципе левовцы, и Брик в частности, выступали против творческой индивидуальности, но и против подражательства тоже. Все критики высоко оценили роман А. Фадеева «Разгром» (1927), в том числе за возрождение толстовской традиции, и только Брик напечатал в журнале «Новый ЛЕФ» (и потом в сборнике «Литература факта») фельетонный «Разгром Фадеева», где упрекал рапповского писателя в подражании не Л. Толстому, а Чехову (см. статью на стр. 510 — 519 наст. сборника).

Роман Якобсон

ПОСЛЕСЛОВИЕ

<К ПЕРЕИЗДАНИЮ ДВУХ СТАТЕЙ О.М. БРИКА О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ>*

Осип Максимович Брик (1888 — 1945) занимает одно из главных мест среди тех молодых российских исследователей, которые в 1910-х — 1920-х годах XX века значительно ускорили развитие научной поэтики в мире.

Его первый очерк <в альманахе> «Взял» (1915) был написан в защиту и в похвалу русской авангардной поэзии, особенно футуристических стихов Маяковского. Затем он выступил редактором двух «Сборников по теории поэтического языка» (1916, 1917), в которых были собраны новаторские статьи молодого поколения ученых, исследовавших структуру языка и текста в художественной литературе. В сборнике 1917 года напечатана статья самого Брика «Звуковые повторы», где ясно и четко сформулирована программа исследования звуковой организации стиха. Он придумал термины, определил и классифицировал повторы консонантных групп в стихе. Брик отказался от наивного объяснения таких явлений, как звукоподражания, но при этом очень ясно показал, как фонетический и семантический уровни языка пересекаются друг с другом в подобных приемах.

В 1916 — 1917 годах творческая энергия Брика помогла при создании ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), а в 1919 — 1920 годах во многом благодаря Брику достиг своего расцвета МЛК (Московский лингвистический кружок). Лекции Брика об эпитете в стихотворных текстах, о стихотворном ритме, его прекрасный по аккуратности анализ гоголевского «Носа», его острые выступления в дискуссиях МЛК принадлежат к наиболее ярким вехам в истории этой научной лаборатории, ставшей катализатором для формирования нового поколения исследователей.

Когда в 1919 году очень образованный медиевист Б.И. Ярхо из Московского университета был приглашен в МЛК и сделал доклад «О так называемых трохаических тетраметрах в каролингских ритмах», он позвонил мне на следующий день после доклада и сказал, как поразила его необычная живость дискуссии и особенно пронизательные суждения Брика: «Как вышло, что я никогда не встречал его на факультете? Он преподает у нас или служит научным сотрудником?» Профессор Ярхо не мог поверить, что Брик закончил юридический факультет и никогда не учился филологии, но при этом настолько быстро схватывал проблему и делал такие меткие замечания не только о средневековом латинском стихосложении, но и, к изумлению филолога-классика Румера, по весьма запутанным вопросам древнегреческой просодии.

Устные высказывания Брика — как публичные выступления, так и в частных беседах — имели значительное влияние на аудиторию и собеседников. Об этом упоминают, например, В. Жирмунский в «Композиции лирических стихотворений» и Б. Эйхенбаум в «Мелодике русского лирического стиха» (1922) и «Литературе» (1927).

Работы Б. Томашевского и мои московские статьи по русскому стиху также несут отпечаток стимулирующей мысль критики О. Брика.

Он любил справиться со сложной проблемой, подробно рассказать о результатах и затем был вполне счастлив, если его слушатели развивали его мысли и использовали его результаты, а сам он мог перейти к новой, еще не изученной проблеме. Перефразируя

слова Льва Толстого о своем брате, единственное, что помешало Брику стать известным профессиональным ученым, было полное отсутствие честолюбия.

Необходимость в работах, которыми можно было бы заполнить журнал «Новый ЛЕФ», издававшийся им вместе с Маяковским, и настойчивые уговоры друзей заставили Брика напечатать хотя бы краткий конспект его всестороннего и долгого исследования, посвященного наиболее важным вопросам взаимодействия ритма и синтаксиса (1927). Однако много работ, потребовавших значительных усилий и наполненных новыми идеями и прозорливыми замечаниями, остались незавершенными и неопубликованными, как, например, его работа об эпитетах у Пушкина, о русском четырехстопном ямбе с дактилическими окончаниями, о поэтическом мастерстве Бенедиктова, его успехе и падении, и даже о двух редакциях романа Тургенева «Отцы и дети».

Способность к строгому, последовательному анализу, отчетливым определениям, постоянное пристрастие к жесткой, смелой, иногда парадоксальной структуризации — наиболее яркие черты его способа мышления.

Исследования Брика никогда не ограничивались только к поэтикой и языком художественной литературы. У него сохранялся постоянный интерес к социологии, возникший еще в студенческие годы. Лето 1919 года Брик провел в Пушкино, и там начал работать над анализом социологического аспекта изобразительного искусства. Больше всего его интересовали два одновременно развивавшихся течения в живописи — французский импрессионизм и русские передвижники. Предложенная Бриком интерпретация «Творчества» Золя, текстов и биографий Перова и Крамского, критических обзоров русской живописи, опубликованных в последней трети XIX века действительно многое объясняет. Брик предлагает оригинальный взгляд на производство и потребление, спрос и предложение в области живописи, рынок произведений искусства и конкуренцию художников. Эти взгляды были немедленно подхвачены и использованы В. Шкловским, и именно на них основывались некоторые более поздние суждения Шкловского о литературе, искусстве и их социальных предпосылках после того, как Шкловский громко отрекся от своего так называемого «формалистического» кредо.

В начале 1930-го года Маяковский заметил, что именно «выдающийся теоретик искусства» О.М. Брик — «основатель теории социального заказа». Идеи Брика, выросшие из его интереса к социологии искусства, стали частью идеологического инструментария литературных групп ЛЕФ и РАПП и сыграли очень важную роль в дискуссиях 1920-х годов.

С первых революционных лет Брик был ключевой фигурой в кампании за конструктивизм в искусстве, а особенно в архитектуре. По мере распространения этого русского течения за рубежом удачные лозунги, придуманные Бриком, были подхвачены во многих странах.

Расцвет русского кинематографического искусства в двадцатых годах подтолкнул Брика не только к участию в теоретических дискуссиях, но и к созданию мастерски написанного сценария к одному из лучших немых фильмов — фильму «Потомок Чингис-хана» Пудовкина.

1910-е и 1920-е годы были эпохой великого новаторства в русском искусстве и одновременно эпохой попыток подвергнуть искусство строгому научному анализу. Это была эпоха, когда русское искусство и научная жизнь оказали огромное влияние на искусство и науку по всему миру, эпоха, воздействие которой еще продолжается. Часть этой великой эпохи — стимулирующие мысль работы Осипа Брика, «исследователя теории поэтического языка», если еще раз воспользоваться краткой формулировкой Маяковского.

Перевод с английского Т.В. Скулачевой

* In: Two Essays on Poetic Language. By Osip Maksimovi Brik // Michigan Slavic Materials. - Ann Arbor, 1964 - No. 5, February 1964 (Department of Slavic Languages and Literatures). - Pp. 77-81.

Бенгт Янгфельдт

(Стокгольм)

О РОМАНЕ ЯКОБСОНЕ И ЕГО ОЦЕНКЕ О.М. БРИКА

В начале 70-х годов Василий Абгарович Катанян подарил мне машинопись своей книги «Не только воспоминания», которая могла выйти только после падения советской власти. Название – парафраза на название статьи Маяковского, написанной для номера «Лефа», посвященного десятилетию Октябрьской революции. Вторая часть книги Катаняна начинается словами: «Он рассказывает о том, что было, без всякого усилия воспоминания. “О, погреб памяти! Давно я не был в нем”, – пишет Хлебников. Никаких погребов! Всё тут же под рукой. Не составляет никакого труда снять с полки памяти любой эпизод, о котором зашла речь». Он – это Роман Якобсон. Катанян продолжает: «Когда я впервые слышал Р.О. Якобсона, меня поразила легкость обращения со своей памятью как с суммой точных знаний, которые без всяких расходов на художественность, образность сравнений и прочая излагались слушателям».

В начале семидесятых годов я стал собирать материалы о Маяковском. Тогда еще были живы многие друзья и знакомые поэта, и так как я собирался писать о нем диссертацию, то, естественно, старался встретиться с ними. Тут были Лили Юрьевна Брик и Василий Абгарович Катанян, но и Лев Гринкрug, Луэлла Краснощекова, Татьяна Гомолицкая (приемная дочь Сергея Третьякова), Галина Катанян, Вероника Полонская, Рита Райт и другие. Со всеми у меня сложились хорошие отношения, с некоторыми из них даже близкие. Эти знакомства позволили мне составить представление о взглядах и настроениях в кругу Маяковского – не «объективную» картину, разумеется, а именно представление о том, какими мыслями и идеалами жил этот круг.

Одного человека из ближайшего окружения Маяковского я не застал: Осипа Брика. О нем вспоминала Лили Юрьевна, и не только она, с неизменной теплотой, восхищаясь его добротой и умом. Об интеллектуальных способностях Брика высказывался и Роман Якобсон, со-основатель ОПОЯЗа вместе с Бриком и другими. В послесловии к переизданию статей Брика «Звуковые повторы» и «Ритм и синтаксис» в Америке в 1964 году он охарактеризовал его следующим образом: «Самыми поразительными чертами его мысли являются способность строгого, последовательного анализа с точными определениями в сочетании с неизменной склонностью к непоколебимой, смелой схематизации»¹. А в частном разговоре со мной, записанном мною сразу, он заметил: «Я бы даже сказал, что в нем были черты гениальности»^{2*}.

Однако о Бrike, и особенно о его биографии, в те годы было мало известно. О его жизни мы узнали подробней только много лет спустя, благодаря усилиям Анатолия Васильевича Валюженича и его книге о Бrike³ – кстати, имя Валюженича упоминалось довольно часто в разговорах с Лили Юрьевной и Василием Абгаровичем: «Вот есть в Казахстане такой инженер, который собирает все про Осипа Максимовича».

¹ Jakobson, Roman. Postscript // Brik, O.M. Two Essays on Poetic Language. – Ann Arbor, 1964. – P. 79 (Michigan Slavic Materials, No. 5, 1964). См. также перевод в наст. издании, с. 562–563.

² Запись 8–9 сент. 1975 г. Архив автора.

³ Валюженич А.В. О.М. Брик. Материалы к биографии. – Акмола, 1993.

* Ср. в воспоминаниях Вяч. Вс. Иванова: «Якобсон... о Бrike отзывался не иначе как о гении» (Иванов Вяч. Вс. О Романа Якобсоне [Глава из воспоминаний] // Звезда, № 7, 1999). (Примеч. ред.)

В июле 1973 года я прилетел в Москву на открытие юбилейной выставки Маяковского «20 лет работы». Выставка получилась хорошая, несмотря на сильное сопротивление со стороны антибриковского фланга в ЦК КПСС и Министерстве культуры РСФСР. К выставке была выпущена книжка «Маяковский делает выставку», которую Лили Юрьевна хотела переправить Якобсону в Америку. По почте это сделать было нельзя – она вряд ли дошла бы. Поэтому она попросила меня отправить книжку из Стокгольма, что я и сделал. Как мне кажется, не лишено интереса следующее описание обстановки тех лет из моего письма к Якобсону, приложенного тогда к посылке:

Работал над выставкой и книгой Константин Симонов⁵. Он делал всё, что мог, но ему мешали в работе; за день до открытия выставки какие-то бандиты хотели отстранить все экспонаты, связанные с Лили Юрьевной – книгу «Про это», афишу «Закованная фильмой» и т. д. Но мало того, ему, говорят, пришлось своими деньгами платить рабочим, чтобы выставка была готова вовремя! Он сам работал как собака, хотя был болен, и за два часа до открытия он сам поехал за стёклами, чтобы прикрыть стенды!!!⁶

На фоне тогдашней ситуации в официальном «маяковедении», где главной задачей было устранение Брик из биографии Маяковского, мне показалось жизненно важным сохранить для потомства воспоминания Якобсона. Тем более что я знал, какая у него феноменальная память. Завел я разговор с ним на эту тему в сентябре 1975 года, когда он был в Стокгольме. Относился он, надо сказать, к этой мысли без особого энтузиазма. Причина была простая. Ему было под восемьдесят и он предпочитал уделить оставшееся у него время, как он выразился, «будущему, а не прошлому». Именно в это время он был занят работой над лингвистической книгой, которая вышла несколько лет спустя⁷. Но отношение изменилось после того, как через несколько месяцев, поздней осенью 1975 года, он познакомился со стокгольмским сборником, посвященным Маяковскому⁸. Среди прочих материалов, в сборнике была напечатана статья В.А. Катаняна об игре в буриме в 1919 году, в которой участвовал, помимо Маяковского, Хлебникова и других, и Якобсон. «Ваш том о Маяковском замечательно интересен и побудил меня снова взяться за свои воспоминания и размышления о Маяковском», – писал он мне в январе 1976 года и предложил написать для спланированного второго сборника комментариев к этой статье⁹. Этот сборник, однако, не вышел.

Отношение Якобсона к идее записи его воспоминаний о футуризме еще более изменилось после того, как он прочел мою диссертацию о Маяковском и футуризме в 1917–1921 гг., в которой подчеркивается значение лозунга «Революции Духа» для Маяковского¹⁰. Книга вышла в апреле 1976 года, и я сразу послал ее Якобсону.

⁴ См. статью Л. Алексеевой «Маяковский в культурном социуме 1950–1970-х годов: интерпретация источников средствами музейной экспозиции», в сб. «Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века», М., 2008, с. 627–630.

⁵ О значении К. Симонова для успеха выставки см. там же.

⁶ Письмо автора к Р.О. Якобсону от 25.07.73. Цитируется по черновику в архиве автора.

⁷ Jakobson, Roman and Linda R. Waugh. The Sound Shape of Language. – Bloomington, Ind: Indiana University Press and London: Harvester – London, 1979.

⁸ Bengt Jangfeldt, Nils Ake Nilsson. Vladimir Majakovskij: Memoirs and Essays. Stockholm Studies in Russian Literature, 2. Stockholm, 1975.

⁹ Письмо Р.О. Якобсона ко мне от 15.01.76. Архив автора.

¹⁰ Majakovskij and Futurism 1917–1921. In: Stockholm Studies in Russian Literature, 5. Stockholm, 1976.

В ответ он написал мне восторженное письмо – которое я так и не получил: только что приватизированная американская почта в те годы работала очень плохо. Но об этом письме и он, и его жена Кристина Поморска рассказали мне, когда мы снова увиделись в Стокгольме, в сентябре 1976 года. В этот раз, когда я поднял вопрос об интервью с ним, он отнесся к этой мысли весьма положительно, хотя просил «очень помнить, что я буду страшно занят фонологической книгой, которую обязался кончить за этот учебный год. Придется на беседы урывать время»¹¹. А перед моим приездом в Кембридж в феврале 1977 года он писал: «Радуюсь предстоящим встречам и беседам»¹².

Беседы были записаны в Кембридже и дополнены летом 1977 года на острове Готланд, где Якобсоны отдыхали. Записи не были рассчитаны на публикацию, речь шла именно о сохранении для потомства уникальных воспоминаний о футуризме и футуристах. Но после смерти Якобсона Кристина Поморска завела со мной разговор на эту тему, и после того, как она умерла в 1986 году, Фонд Якобсона в лице Стивена Руди обратился ко мне с официальной просьбой отредактировать беседы и издать их вместе с другими материалами: статьями, письмами, стихами. Вышли они по-русски в Стокгольме в 1992 году, а потом и по-английски и по-немецки¹³.

В предварительных разговорах Якобсон выразил желание, чтобы беседы были «нецензурными», т. е., чтобы мы не избежали трудных вопросов. Посылая ему до своего приезда в Кембридж «Общий план» бесед, я писал: «Исходя из того, что Вы сказали в Стокгольме о желательной “нецензурности” таких бесед, план включает и разговор о “любви лодке”. Но вопрос о степени “цензурности” деликатный, и решение его останется, конечно, за Вами»¹⁴.

Как Якобсон хотел, беседы получились «нецензурными». То есть Якобсон позволял себе говорить о вещах, о которых раньше не говорил. Это касалось не только «любви лодки», т. е. личной жизни Маяковского, но и работы Брика в ЧК (см. выдержки из этих бесед на с. 567–568 наст. издания).

Память Якобсона была действительно исключительна. Как радио, на котором крутишь кнопку и вдруг ловишь какую-нибудь дальнюю станцию с предельно четким голосом. Так было с ним: ловишь станцию, скажем «Петербург, январь, 13-й год», и слышишь: «Да, это должно было быть в пятницу, потому что в субботу я был уже в Москве». Другой пример. Во время моего пребывания в Кембридже Якобсон несколько раз ходил в Гарвардскую библиотеку, чтобы проверить цитаты для книги, над которой он работал. Обычно он полагался на свою феноменальную память, но в этот раз решил проверить ее, тем более что книга эта, «The Sound Shape of Language», была, по его же определению, его «лингвистическим завещанием». И проверял он не зря. Он рассказал мне, что после посещения Трубецкого в Вене в 1929 году осталось несколько свободных часов до трамвая, который должен был везти его обратно в Братиславу. Он зашел в библиотеку посмотреть одну латинскую рукопись, которую с тех пор всегда цитировал по памяти. «И Вы можете себе представить: неправильно!» – сообщил он мне с искренним удивлением, обнаружив спустя пятьдесят лет свою ошибку.

¹¹ Письмо Р.О. Якобсона ко мне от 03.10.76. Архив автора.

¹² Открытка Р.О. Якобсона ко мне от 13.01.77. Архив автора.

¹³ Бенгт Янгфельдт. Якобсон-будетлянин. Stockholm Studies in Russian Literature, 26. Stockholm, 1992. My Futurist Years, New York, 1997. Meine futuristischen Jahre, Berlin, 1999.

¹⁴ Письмо автора к Р.О. Якобсону от 14.12.76. Цитируется по черновику в архиве автора.

Р. О. ЯКОБСОН

ОБ О.М. БРИКЕ

Брик был [...] своеобразен. Для докторской – или кандидатской – работы он хотел писать о социологии и юридическом положении проституток, и он ходил на бульвар. Там его знали все проститутки, и он всегда защищал их, бесплатно [...] Они его даже называли «б-ским папашей» или что-то в этом роде. [...] Ося как-то умел сесть и работать, и никто ему не мешал. Когда я впервые туда попал, он [...] фанатически занимался метрикой и поэтикой. Он приходил к изумительным идеям – о Бенедиктове, о «Носе» Гоголя. Потом, когда он стал отходить от поэтики и скорее занимался социологией искусства, у него была, например, замечательная интерпретация романа Золя «L'Œuvre», показания художника, которые он сопоставлял со всякими дневниками и письмами русских передвижников. [...]

Способность у него была исключительная. Он чуточку знал древнегреческий. Вдруг он пришел к каким-то выводам относительно греческого стиха и позвал [филолога Осипа] Румера. Тот его выслушал и сказал: «Поразительно, это новейшее открытие, только что недавно было сделано». Для Брика это было как крестословец.

Он был страшно ироничен, но ироничен не злобно, а так – курил и говорил. Помню, как сидели у меня, в моей довольно тесной комнате – он, Лиля и Володя и я – в восемнадцатом году. И Володя читал еще не окончательно доработанную «Мистерию-буфф». После чтения он стал говорить, что он не знает, поймут ли, что это настоящее революционное искусство вообще. А Ося говорит: «Ты думаешь, что это коммунистическая революция, да? “Ты первый вхож в царство мое небесное...” Ты думаешь, что это – тема?» Во второй версии этого уже нет.

Брик был одним из самых остроумных людей, кого я только знал – и остроумен тем, что никто никогда не видал, чтобы он смеялся. Он всегда говорил совершенно серьезно. [Однажды в Берлине] мы разговаривали с Бриком по поводу только что вышедшей книги Шкловского «Zoo». Брик сказал: «Витя странный человек. Он не научился грамматике – он не знает, что есть слова неодушевленного рода и что ВЦИК имя неодушевленное. У неодушевленных предметов чувства юмора нет, так что со ВЦИКом шутить нельзя».

Брик не делал многого, что мог бы делать. Поразительное дело – но у него не было амбиций. Его даже не интересовало довести какую-нибудь свою работу до конца¹⁵. Зато он щедро раздавал свои мысли. И он очень ценил работоспособность в человеке, талантливость; так он относился к членам Московского Лингвистического Клуба. Ему нравились те, кто приходил с неожиданными вещами.

Это – о положительной стороне личности Брика. А в нем были и другие качества – или каких-то качеств не хватало. В частной беседе, записанной мной не на пленке, а на бумаге, Якобсон говорил, что Брик «был лишен категории этики».¹⁶ А в беседах, вошедших позднее в книгу, он говорил следующее:

Меня он вообще любил, но когда я пришел к нему и сказал, что мне грозит попасть в дезертиры, он ответил: «Не вы первый, не вы последний». И ничего не сделал. [...] В Чека Брик поступил вскоре после моего отъезда. Богатырев, который ко мне

¹⁵ Ср. слова Шкловского о том, что у Брика «нет воли к совершению» (Шкловский В.Б. Третья фабрика. — М., 1926. — С. 62).

¹⁶ Запись 8–9 сент. 1975 г. Архив автора. Ср. определение Шкловского рациональности Брика: «Если отрезать Брику ноги, то он станет доказывать, что так удобней» (Третья фабрика. Там же).

приехал в Прагу в декабре 1921 года, рассказывал, что тот в Чека – от него я узнал. И он рассказывал, что Пастернак, который к ним часто ходил, говорит: «Все-таки страшно становится. Вот придешь, а Лиля скажет: “Подождите, скоро будем ужинать, как только Ося [придет] из Чека”»¹⁷. В конце двадцать второго года я встретил Бриков в Берлине. Ося мне говорит: «Вот учреждение, где человек теряет сентиментальность», – и начал рассказывать несколько довольно кровавых эпизодов. И тут-то он в первый раз произвел на меня такое, как Вам сказать, отталкивающее впечатление. Работа в Чека его очень испортила¹⁸.

Запись и публикация Бенгта Янгфельдта

А.В. Валюженич

(Астана)

О ПРОЕКТЕ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ О.М. БРИКА

Работы Осипа Брика в основном труднодоступны, а в некоторых случаях и недоступны сегодня. Их тексты разбросаны в основном в газетах и журналах 1915–1945 гг., давно уже ставших раритетными.

Сегодня издателю могли бы быть предложены три книги, включающие все ранее опубликованные и некоторые впервые публикуемые работы Осипа Брика:

1. Работы по теории и истории литературы и искусства. Критика и публицистика. 1915–1930 гг.
2. Работы по теории и истории литературы и искусства. Критика и публицистика. 1930–1945 гг.
3. Художественные произведения.

Подготовка текстов для этих изданий ведется мною и в значительной части завершена.

Ниже, в соответствии с замыслом трехтомника, приведены перечни работ Осипа Брика по годам их первого (а в большинстве случаев – и последнего) появления в печатных изданиях, которые названы здесь же в скобках. Это не библиографические описания первоизданий (они появятся позднее в Примечаниях к томам), а всего лишь сведения-ориентиры для оценки потенциальным издателем редкости первоизданий и примерного состава предлагаемого собрания сочинений.

[Книга 1.] Осип Брик. Работы по теории и истории литературы и искусства. Критика и публицистика. 1915 – 1930 гг.

Среди изданий, в которых публиковались работы О.М.Брика, – и горьковские журнал «Летопись» и газета «Новая жизнь» (долгие годы запертая в спецхранах из-за публикации в ней «несвоевременных мыслей» «буревестника революции»), и издававшиеся В. Маяковским и О. Бриком газета «Искусство коммуны» и журналы «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и т. д., и т. п.

1915

- 1.1. Хлеба! (альм. «Взял»).

1916

- 1.2. [Без названия] Рецензия на сценарий комедии... («Летопись»).
- 1.3. [Без названия] Рецензия на книгу С. Ауслендера... («Летопись»).
- 1.4. Демократизация искусства («Летопись»).

1917

- 1.5. [Без названия] Рец. на еженедельник «Русская свобода» («Новая жизнь»).
- 1.6. В комитете по нар. образованию («Новая жизнь»).
- 1.7. Купля-продажа и худ. сокровища («Новая жизнь»).
- 1.8. [Без названия] Рецензия на книгу А. Гирса... («Новая жизнь»).
- 1.9. Моя позиция («Новая жизнь»).
- 1.10. Большевики и авторское право («Новая жизнь»).
- 1.11. «Народное просвещение» («Новая жизнь»).
- 1.12. «На революцию» («Русская воля»).

¹⁷ Брик служил в Чрезвычайной Комиссии с июня 1920 года по 1923 год. Однако о характере его деятельности в этой организации мало известно. См., например, мою книгу «Ставка — жизнь. Владимир Маяковский и его круг» (М., 2009. – С. 168, 488–493).

¹⁸ Цитаты приводятся по кн.: Бенгт Янгфельдт. Якобсон-будетлянин, с. 35–37.

- 1.13. Звуковые повторы («Поэтика». Сб. по теории поэтического языка).

1918

- 1.14. Обращение к актерам по постановке пьесы Маяковского «Мистерия-буфф» (колл.) (в ряде газет).
- 1.15. Автономное искусство («Вечерняя звезда»).
- 1.16. Утро о России: искусство и жизнь («Вечерняя звезда»).
- 1.17. Мат. нужда худ. молодежи (О.Б.) («Вечерняя звезда»).
- 1.18. Пролетарская поэзия (О.Б.) («Вечерняя звезда»).
- 1.19. Улица («Вечерняя звезда»).
- 1.20. [Без названия] Рецензия на альм. «Стремнины» («Вечерняя звезда»).
- 1.21. Заявление по поводу «Мистерии-Буфф» (колл.) («Жизнь искусства»).
- 1.22. Дренаж искусству («Искусство коммуны»).
- 1.23. Художник-пролетарий («Искусство коммуны»).
- 1.24. Вы правы, товарищ Муштак («Искусство коммуны»).
- 1.25. «Летучий театр» (с Маяковским) («Искусство коммуны»).
- 1.26. Уцелевший бог («Искусство коммуны»).
- 1.27. Художники 3-й категории (О.Б.) («Искусство коммуны»).
- 1.28. Неуместное политиканство («Книжный угол»).

1919

- 1.29. Художник и коммуна («Изобразительное искусство»).
- 1.30. Легкость мысли («Искусство»).
- 1.31. Не терпит отлагательства («Искусство»).
- 1.32. Без руля («Искусство коммуны»).
- 1.33. Довольно соглашательства («Искусство коммуны»).
- 1.34. Есть над чем подумать («Искусство коммуны»).
- 1.35. Налет на футуризм («Искусство коммуны»).
- 1.36. Как это случилось... («Искусство коммуны»).
- 1.37. Тезисы по докладу... («Искусство коммуны»).
- 1.38. Наш долг («Худ. жизнь»).

1920

- 1.39. Рецензия на кн. В. Брюсова «Наука о стихе» («Пролет. культура»).

1921

- 1.40. Дело всех («Агит-Роста»).
- 1.41. 80% кислого («Агит-Роста»).
- 1.42. В порядке дня (сб. «Искусство в производство»).
- 1.43. Москва голодающим детям (Л.Б.) («Новый путь»).
- 1.44. Трудное начало (Л.Б.) («Новый путь»).
- 1.45. Текст к «Окну РОСТА».

1922

- 1.46. В чем кризис («Еженедельник Центр. дома работников просвещения и искусств»).
- 1.47. «ИЗМы и культ-работа» («Еженедельник Центр. дома работников просвещения и искусств»).
- 1.48. О неприличном («Зрелища»).
- 1.49. В защиту НЭПа («Театр и студия»).
- 1.50. «Железная пята» (О.Б.) («Театральная Москва»).
- 1.51. Агит-холл («Эрмитаж»).
- 1.52. Мой глоссарий («Эрмитаж»).

1923

- 1.53. Эстетическая уголовщина («Эрмитаж»).
- 1.54. Искусство объявлять («Журналист»).
- 1.55. Балет «Скетинг-ринг Леже» («Зрелища»).
- 1.56. Германские художники и театр («Зрелища»).
- 1.57. Не так просто! («Зрелища»).
- 1.58. К всенародному театру (Искусство Запада) («Зрелища»).
- 1.59. «А ля рюс» (Искусство Запада) («Зрелища»).
- 1.60. Судьба танца (Искусство Запада) («Зрелища»).
- 1.61. Это не юбилей («Зрелища»).
- 1.62. Механический балет (Искусство Запада) («Зрелища»).
- 1.63. АПС! («Зрелища»); («Зрелища»).
- 1.64. Художник-коммунист Жорж Гросс («Красная нива»).
- 1.65. За что борется ЛЕФ? (колл., с Маяк-им) («ЛЕФ»).
- 1.66. Наша словесная работа. (с Маяк-им) («ЛЕФ»).
- 1.67. В производство! («ЛЕФ»).
- 1.68. Т.н. «Формальный метод» («ЛЕФ»).
- 1.69. Услужливый эстет («ЛЕФ»).
- 1.70. Сосновскому («ЛЕФ»).
- 1.71. Уважаемый тов. редактор (колл.) («ЛЕФ»).
- 1.72. Соглашение МАПП и группы ЛЕФ (колл., с Маяк-им) («ЛЕФ»).

1924

- 1.73. Развал ВХУТЕМАСа (колл.) («ЛЕФ»).
- 1.74. Проз-работа (Б.) («ЛЕФ»).
- 1.75. Се человек («Огонек»).
- 1.76. Школа конструктивизма («Огонек»).
- 1.77. Коллективное письмо в Моссовет («Вечерняя Москва»).
- 1.78. Какая нам нужна реклама («Журналист»).
- 1.79. Реклама стихом («Журналист»).
- 1.80. Фотомонтаж («Заря Востока»).
- 1.81. Любовь Попова («Зрелища»).
- 1.82. «Не в театре, а в клубе!» («ЛЕФ»).
- 1.83. От картины к ситцу («ЛЕФ»).
- 1.84. Художник-конструктор Л.С. Попова («Огонек»).
- 1.85. Островский – студентам («Студент»).

1925

- 1.86. Факт против анекдота («Вечерняя Москва»).
- 1.87. Ответ на анкету («Журналист»).
- 1.88. Человек бьет человека («Кино»).
- 1.89. Против кино-драмы («Кино»).
- 1.90. Настежь ли? («Кино»).
- 1.91. Изложение доклада т. Брика («Сов. искусство»).
- 1.92. «Хороша баба» («Сов. экран»).

1926

- 1.93. Одна из нескольких («Журналист»).
- 1.94. «Нет и неизвестно» («Кино»).
- 1.95. Конкурс под лозунгом... («Кино»).

- 1.96. Коммерческий расчет («Кино»).
- 1.97. Ответ на анкету «Мастера о сценарии» («Кинофронт»).
- 1.98. Почему понравился «Цемент» («На лит. посту»).
- 1.99. Брюсов против Ленина («На лит. посту»).
- 1.100. Ще раз! («Новый зритель»).
- 1.101. «Без перемен» («Новый зритель»).
- 1.102. «Синяя блуза» и эстрадники («Новый зритель»).
- 1.103. Свои и чужие («Новый зритель»).
- 1.104. «Отвратительный» жанр («Новый зритель»).
- 1.105. Зачем же к чорту? («Новый зритель»).
- 1.106. Пусть резвятся... («Новый зритель»).
- 1.107. «Евграф – искатель приключений» («Новый зритель»).
- 1.108. «Гроза» в Камерном («Новый зритель»).
- 1.109. Отдайте помещение! («Новый зритель»).
- 1.110. На холостом ходу (Б.) («Новый зритель»).
- 1.111. Сегодня и завтра «Синей блузы» («Синяя блуза»).
- 1.112. Последний крик («Советский экран»).
- 1.113. Писси Пук («Советский экран»).
- 1.114. Кино в театре Мейерхольда («Советский экран»).
- 1.115. 100% брака («Советский экран»).
- 1.116. Кино и киношки («Советский экран»).
- 1.117. Картины, которые нам показывают («Советское кино»).
- 1.118. Чего не видит глаз («Советское кино»).
- 1.119. Фото и кино («Советское кино»).
- 1.120. Фото-кадр против картины («Советское фото»).

1927

- 1.121. Победа факта («Кино»).
- 1.122. Полпобеды («Кино»).
- 1.123. Ответ на анкету «На подступах к советской комедии» («Кино»).
- 1.124. Против жанровых картинок («Кино»).
- 1.125. Остаюсь верен! («Кино»).
- 1.126. Читатель! («Новый ЛЕФ»).
- 1.127. За политику! («Новый ЛЕФ»).
- 1.128. За новаторство! («Новый ЛЕФ»).
- 1.129. Противокиноядие («Новый ЛЕФ»).
- 1.130. Ближе к факту («Новый ЛЕФ»).
- 1.131. Выступление из «Протокола о Полонском» («Новый ЛЕФ»).
- 1.132. Ритм и синтаксис («Новый ЛЕФ»).
- 1.133. Если бы в зал заседания (О.Б.) («Новый ЛЕФ»).
- 1.134. Джаз-банд (О.Б.) («Новый ЛЕФ»).
- 1.135. Мы – футуристы («Новый ЛЕФ»).
- 1.136. Против романтики («Новый ЛЕФ»).
- 1.137. Учить писателей («Новый ЛЕФ»).
- 1.138. Фиксация факта («Новый ЛЕФ»).
- 1.139. Выступление на совещании «ЛЕФ и кино»; («Новый ЛЕФ»).
- 1.140. Женская – видовая («Советский экран»).
- 1.141. По существу сценарного кризиса («Советское кино»).

- 1.142. Эстрада перед столиками (Брошюра).

1928

- 1.143. Тезисы Маяковского (Б.) («Жизнь искусства»).
- 1.144. Литературные итоги 1928 года («Жизнь искусства»).
- 1.145. Внимание! («Комсомольская правда»).
- 1.146. Ответ на анкету «Писатели о толстых журналах» («На лит. посту»).
- 1.147. Против творческой личности («Новый ЛЕФ»).
- 1.148. За легкий жанр («Новый ЛЕФ»).
- 1.159. От картины к фото («Новый ЛЕФ»).
- 1.150. «Одиннадцатый» Вертова и «Октябрь» Эйзенштейна («Новый ЛЕФ»).
- 1.151. Разгром Фадеева («Новый ЛЕФ»).
- 1.152. Симуляция невменяемости («Новый ЛЕФ»).
- 1.153. «Синяя блуза» и Моссельпром («Синяя блуза»).
- 1.154. Предисловие к книге Б. Арватова «Социологическая поэтика» (книга).
- 1.155. Литературные комментарии к 1-му тому Маяк-ого (книга).

1929

- 1.156. Долой аполитизм! («Книга и революция»).
- 1.157. Не теория, а лозунг («Печать и революция»).
- 1.158. Разложение сюжета (Сб. «Литература факта»).
- 1.159. Поэт Вл. Вл. Маяковский (Сб. «Школьный Маяковский»).

1930

- 1.160. Досадная ошибка («Книга и революция»).

Примечания:

1. В этот список включены работы О. Брика, опубликованные до апреля 1930 года, т. е. до смерти В. Маяковского; поэт был знаком с ними.
2. Основные темы работ этого периода:
 - Первая работа О. Брика (№ 1.1) посвящена разбору поэмы Маяковского «Облако в штанах», первым издателем которой был Брик.
 - Две работы (№№ 1.13 и 1.130) приобрели мировую известность в научных кругах и считаются в настоящее время классическими работами по теории поэтического языка.
 - Написанные «на злобу дня» в сложный период Февральской и Октябрьской революций 1917 года и в первые послереволюционные годы, они являются яркими документами того времени и дают представление о происходивших событиях и волновавших творческую интеллигенцию вопросах.
 - Работы содержат теоретические разработки основ «производственного искусства», «левого фронта искусств», «советского авангардного искусства».
 - Родившиеся в «кругу Маяковского» и хорошо известные ему, эти работы могут быть сопоставлены с произведениями поэта, написанными тогда же,

а их общий анализ позволит глубже понять корни произведений того и другого автора.

- *В работах рассматриваются актуальные вопросы молодого советского кино, в становлении и жизни которого Брик сам принимал большое участие.*

[Книга 2.] Осип Брик. Работы по теории и истории литературы и искусства. Критика и публицистика. 1930–1945 гг.

1930

- 2.1. Кр. биография и общ.-лит. путь Маяковского («Клубный репертуар»).
- 2.2. Как читать стихи Маяковского (О.Б.) («Клубный репертуар»).
- 2.3. Пародийный лозунг («Лит. газета»).
- 2.4. За лит. олимпиаду («Лит. газета»).
- 2.5. Поэт пролетарской революции («Пионер»).

1931

- 2.6. В архив еще рано («Вечерняя Москва»).
- 2.7. Полтинник? Не носите! («Вечерняя Москва»).
- 2.8. Взбунтовавшийся семинарист («Вечерняя Москва»).
- 2.9. Форма и содержание («Вечерняя Москва»).
- 2.10. Факт, а не реклама («Вечерняя Москва»).
- 2.11. Школа гостеприимства («Вечерняя Москва»).
- 2.12. Контрабанда с примечаниями («Вечерняя Москва»).
- 2.13. Маяковский детям («Книга молодежи»).
- 2.14. Читая «Литгазету», мы узнаем («Лит. газета»).
- 2.15. Не отстанем! (колл.) («Лит. газета»).
- 2.16. Ученик Маяковского («Лит. газета»).
- 2.17. Сценарные мытарства («Сов. искусство»).

1932

- 2.18. Путь Кулешова («Кино»).
- 2.19. Работой, а не дискуссиями («Кино»).
- 2.20. «В 1933 закончу начатое...» («Лит. газета»).
- 2.21. Октябрьская поэма Маяковского («30 дней»).
- 2.22. Маяковский – художник (Альбом рисунков и плакатов).

1933

- 2.23. Кто автор? (колл.) («Кино»).
- 2.24. О занимательности («Кино»).
- 2.25. За кинодраматургию («Кино»).
- 2.26. Красные ангелы («Кино»).
- 2.27. Свое лицо («Кино»).
- 2.28. Наши тезисы и выступления на съезде («Лит. газета»).
- 2.29. О книге В. Шкловского «Чулков и Левшин» («Лит. газета»).
- 2.30. Большая удача («Лит. газета»).
- 2.31. Новая поэма Асеева («Лит. газета»).
- 2.32. Медвежья услуга («Лит. критик»).
- 2.33. Две повести Георгия Шторма («Лит. критик»).
- 2.34. О задумчивом бормотании («Лит. критик»).

- 2.35. Поэт и театр («Сов. искусство»).
- 2.36. «Камаринский мужик»: к постановке... («Сов. искусство»).
- 2.37. Писатель и театр («Театр и драматургия»).
- 2.38. Мужик в опере («30 дней»).
- 2.39. Актуальность прошлого (Программа спект. «Камаринский мужик»).

1934

- 2.40. Тигр и стрептококки («За индустриализацию»).
- 2.41. Асеев и оборонная тема («Знамя»).
- 2.42. Довольно работать «вглухонемую» («Кино»).
- 2.43. Забытая тема («Кино»).
- 2.44. Колхоз и нечистая сила («Кино»).
- 2.45. Плоды сепаратизма («Кино»).
- 2.46. Альманах памяти Багрицкого (колл.) («Лит. газета»).
- 2.47. Дурная чувствительность («Лит. газета»).
- 2.48. Тайна трех букв (с В. Катаняном) («Лит. газета»).
- 2.49. Из лит. наследства Маяковского («Лит. газета»).
- 2.50. «Поэзия любит в мистику облекаться» («Лит. газета»).
- 2.51. Баловни («Лит. газета»).
- 2.52. О, Прутков, ты бессмертен! («Лит. газета»).
- 2.53. Проба на качество («Лит. газета»).
- 2.54. Не будем замалчивать («Лит. газета»).
- 2.55. Стил и тема («Лит. газета»).
- 2.56. Дух простокваши («Лит. газета»).
- 2.57. Специфика и штамп («Лит. газета»).
- 2.58. «Уже при социализме» («Лит. газета»).
- 2.59. Ленин в стихах Маяковского («Лит. критик»).
- 2.60. О пользе творческих объединений («Лит. критик»).
- 2.61. Заметки о кинохронике («Сов. кино»).
- 2.62. Маяковский – художник («Тихоокеанский комсомолец»).
- 2.63. От авторов пьесы «Евгений Базаров» (в соавт.) (отд. изд-ие пьесы).

1935

- 2.64. О Маяковском («Буденовец»).
- 2.65. Знаменательный успех («Знамя»).
- 2.66. Вл.Вл. Маяковский («Красноармеец. Краснофлотец»).
- 2.67. «Привет ударнику...» («Лит. газета»).
- 2.68. О биографии поэта («Лит. Ленинград»).
- 2.69. В мастерской стиха Маяковского («Сев.- кав. большевик»).
- 2.70. «Наш конкурс привлеч...» («Сев.- кав. большевик»).
- 2.71. В мастерской Вл. Маяковского («Смена»).
- 2.72. Поэт революционной обороны («Смена»).
- 2.73. Книга, которую надо написать («Худ. лит.-ра»).
- 2.74. Литературный брак («Худ. лит.-ра»).
- 2.75. В ногу с временем («Экономическая жизнь»).
- 2.76. Повесть и либретто (Программа спектакля «Именины»).

1936

- 2.77. Народный поэт («Большевистская смена»).
- 2.78. Маяковский о газетном языке («В помощь район. газете»).

- 2.79. Маяковский о газетной работе («В помощь фаб.-завод. газете»).
- 2.80. Поэт рев. пролетариата («За ком. просвещение»).
- 2.81. «Нигде кроме, – как в Моссельпроме» («За пищ. индустрию»).
- 2.82. Где трехминутки? («Кино»).
- 2.83. Предисловие к сценарию Маяковского («Кино»).
- 2.84. Поэт советской эпохи («Лит-ра в школе»).
- 2.85. Сделать все выводы («Лит. газета»).
- 2.86. Рецензия на т. 2 ПСС Маяковского («Лит. обозрение»).
- 2.87. Маяковский — редактор и организатор («Лит. критик»).
- 2.88. Блок и Маяковский («Лит. Ленинград»).
- 2.89. Маяковский о «фиасках» и «апогеях» («Лит. Ленинград»).
- 2.90. Очерк стихом («Наши достижения»).
- 2.91. О Маяковском («Огонек»).
- 2.92. Маяковский и царская полиция («Пионерская правда»).
- 2.93. Почему говорят, что Маяковский непонятен («Пионерская правда»).
- 2.94. Тема Маяковского («Сов. искусство»).
- 2.95. Из теории и практики сценариста
(сб. «Как мы работаем над киносценарием»).
- 2.96. Любимое оружие (предисловие к сборнику стихов Маяковского).
- 2.97. Народный поэт (предисловие к сборнику стихов Маяковского).

1937

- 2.98. Маяковский и Пушкин («Вечерняя Москва»).
- 2.99. Поэт революции («Вечерняя Москва»).
- 2.100. К экранизации «Евгения Онегина» («Кино»).
- 2.101. Бальзак по Эггерту («Кино»).
- 2.102. Поэт-большевик («Лесная пром-ость»).
- 2.103. Кабинетная поэзия (О.Б.) («Лит. газета»).
- 2.104. Есть ли у Маяковского «типы» («Сов. искусство»).

1938

- 2.105. Маяковский на сцене («Декада мос. зрелищ»).
- 2.106. О критике сценария («Кино»).
- 2.107. Вспоминая Маяковского («Курорт. газета»).
- 2.108. Вклад в мировую литературу («Курорт. газета»).
- 2.109. Наш поэт («Ленинградская правда»).
- 2.110. Поэт-боец («Легкая индустрия»).
- 2.111. Поэт-патриот («На страже»).
- 2.112. Поэзия Маяковского («Прикамская коммуна»).
- 2.113. Ранний Маяковский («Северный комсомолец»).
- 2.114. Слушайте, товарищи потомки! («Сов. искусство»).
- 2.115. Театр публициста («Сов. искусство»).
- 2.116. Неудачная пьеса («Сов. искусство»).
- 2.117. Война в стихах Маяковского («Удмуртская правда»).
- 2.118. Владимир Маяковский (Вступ. статья к к сборнику стихов Маяковского).
- 2.119. Певец революции (Предисловие к сб. «Микрофонные материалы Всесоюзного Радиокomiteта»)

1939

- 2.120. Творческие пути сов. кинокомедии («Кино»).

- 2.121. «Синяя птица» («Кино»).
- 2.122. «Командиры запаса» («Кино»).

1940

- 2.123. Поэт Владимир Маяковский («Дружные ребята»).
- 2.124. Владимир Маяковский: театр. рассказ («Затейник»).
- 2.125. «Поставщики подсобного материала» (в соавт.) («Звезда»).
- 2.126. Маяковский – сценарист («Искусство кино»).
- 2.127. «Ученье – свет, а неученье – тьма» («Искусство кино»).
- 2.128. Глазами поэта («Кино»).
- 2.129. Талантливейший поэт советской эпохи («На страже»);
- 2.130. Маяковский и музыка («Сов. музыка»).
- 2.131. Поэт-большевик («Соц. земледелие»).
- 2.132. ИМО – искусство молодых (Сб. «Маяковскому»).

1941

- 2.133. Как это было («Детфильм»).
- 2.134. На боевые темы («Звезда»).
- 2.135. Рецензия на сб. стихов («Звезда»).
- 2.136. По поводу жанра («Кино»).

1944

- 2.137. Картина вышла на улицу («Знамя»).
- 2.138. О языке (в соавт.) («Крокодил»)
- 2.139. О Хлебникове (Сб. «День поэзии»).

Примечания

Основные темы работ этого периода:

- Значительная часть работ посвящена ушедшему из жизни Маяковскому как — «до», так и «после» того, как Сталин назвал его «лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи» (1935).
- Большой интерес представляют работы, отражающие становление советского кино (вопросы сценарного искусства; проблема приоритета кинохроники перед игровыми фильмами и др.).

[Книга 3.] Осип Брик. Художественные произведения

(3.1) НЕ ПОПУТЧИЦА. Рассказ.

Первоисточник: журн. «ЛЕФ», М.–П., 1923:1 (март), с. 109–142.

В первом номере журнала «ЛЕФ» (отв. ред. Вл. Маяковский; член редколлегии О. Брик), кроме программных документов левого фронта искусств, были опубликованы: поэма Вл. Маяковского «Про это» и рассказ О. Брика «Не попутчица» – оба о любви; причем у О. Брика это любовь видного партийца-хозяйственника к аристократке в период НЭПа. Рассказ вызвал большое недоумение у современников: как мог Осип Брик изменить своим принципам – против «сочинительства», за «литературу факта» – и опуститься до беллетристики (!).

(3.2) РАДИО-ОКТЯБРЬ (в соавт. с Вл. Маяковским). Рев. гротеск.

Первоисточник: О. Брик, Вл. Маяковский. Рев. гротеск в 3-х картинах.

М., Моск. театр. изд-во, 1927 г., 16 с., 3000 экз.

Именно в таком порядке указаны авторы «рев. гротеска»: имя выдающегося поэта (которому принадлежит поэтическая часть – на втором месте (!), в помощниках у своего друга, автора замысла пьесы и ее прозаических фрагментов.

«Рев. гротеск» предполагался (и так и был реализован) для эстрадного представления к 9-й годовщине Октябрьской революции, силами молодежных самостоятельных коллективов «Синяя блуза», идеологом, горячим поклонником и пропагандистом которых был Осип Брик.

(3.3) ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА. Литературный сценарий

Первоисточник: При жизни Осипа Брика опубликован не был.

Впервые был опубликован в книге – Анатолий Валюженич.

О.М. БРИК: Материалы к биографии. г. Акмола, «Нива», 1993 г., 390 с., 1000 экз., с. 63–73.

В 1928 году на экраны вышел художественный фильм «Потомок Чингис-хана», на тему гражданской войны на Дальнем Востоке. Режиссер – В. Пудовкин. И, как указывалось в титрах, – «Сценарий О.М. Брика (по одноименному роману И.М. Новокшенова)». Но, как показали мои последующие расследования, упомянутый роман увидел свет... только в 1966 году после посмертной реабилитации его автора, а Осип Брик при написании сценария фильма в 1927 году использовал лишь сообщенную ему И.М. Новокшеновым фабулу задуманного им романа.

Фильм «Потомок Чингис-хана» имел большой успех в СССР и за рубежом (где он идет под названием «Буря над Азией») и заслуженно вошел в золотой фонд мирового кино. В этом немалая заслуга его сценариста – Осипа Брика.

(3.4) ЕВГЕНИЙ БАЗАРОВ (в соавт. с О. Леонидовым)

Первоисточник: О. Брик и О. Леонидов. ЕВГЕНИЙ БАЗАРОВ

Пьеса в 5 действиях и 13 картинах. По роману И.С. Тургенева «Отцы и дети».

М., ЦЕДРАМ, 1934 г., 56 с., 1000+100 экз.

Не стоит, однако, принимать пьесу как простую инсценировку известного романа классика. Как пишут авторы пьесы: «...тема пьесы иная, чем тема романа. В романе трактуется проблема поколения, причем симпатии автора на стороне молодой дворянской смены – Аркадия и Кати... Им отдает автор предпочтение перед «сменой» другого типа – перед разночинцем и «материалистом» Базаровым. Тема пьесы – трагедия этого разночинца-одиночки 60-х годов во враждебном окружении представителей господствующего класса».

Пьеса с успехом шла на сценах московских театров.

(3.5) КЛЕОПАТРА. Либретто киносценария.

Первоисточник: при жизни Осипа Брика напечатано не было.

Впервые было опубликовано мной в подборке «Неизвестные сценарии Осипа Брика»

в историко-теоретическом журнале «Киноведческие записки», М., 2003, № 62, с. 96–104.

Киносценарий, написанный в 1927 году по заказу киностудии «Межрабпом-Русь», предназначался для участия в нем (как это было тогда принято) Л. Кулешова и А. Хохловой.

Увлекательный сюжет, представляет сатиру на западное буржуазное общество того времени.

По неизвестным причинам фильм по сценарию снят не был.

(3.6) КАМАРИНСКИЙ МУЖИК. Либретто оперы.

Первоисточник: «Альманах с Маяковским» (Ред. коллегия Н. Асеев, О. Брик, С. Кирсанов)

М., «Советская литература», 1934 г., 304 с., 7000 экз.

О.М. Брик. «Камаринский мужик», с. 130–194.

10 ноября 1933 г. в Ленинградском Государственном Малом оперном театре состоялась премьера одной из первых советских опер – «Камаринский мужик» (муз. В. Желобинского, либретто О. Брика). Над этим либретто Осип Брик работал в 1932–1933 гг.

В основу сюжета либретто было заложено подлинное историческое событие – крестьянское восстание Ивана Болотникова («Камаринского мужика»), в 1607–1610 гг.

Опера пользовалась большим успехом, о ней много писали (особенно отмечая достоинства сюжета).

В сезон 1935–1936 гг. опера вышла во второй редакции, также пользовавшейся успехом у зрителя, и вместе с другими выигрышными спектаклями была привезена театром в начале 1936 года на гастроли в Москву, где ожидалась награда авторам и исполнителям... Но 26 января Сталин посетил оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (в постановке этого же театра), а уже 28 января в главной газете страны «Правда» была опубликована грозная статья без подписи «Сумбур вместо музыки», мишенью которой стала эта опера и не только... Статья подводила обвинительную черту под революционным искусством авангарда, которое было заклеено ярлыками формализма и натурализма...

Никаких наград ленинградцы (и с ними О. Брик), естественно не получили..., хорошо хоть многие из них не попали под огонь критики.

«Камаринский мужик» прошел во 2-й редакции всего 8 раз и больше в репертуаре МАЛЕГОТа не появлялся. Театр спешно обновлял свой репертуар после разгромной критики.

(3.7) ИВАН ГРОЗНЫЙ. Историческая трагедия

Первоисточник: О.М. Брик. Иван Грозный. Историческая трагедия

ОГИЗ. Молотовское областное издательство. 1942, 70 с., 5000 экз.

Это произведение было написано Осипом Бриком как либретто оперы (трагедия в 4-х действиях и 7-ми картинах) в 1941 году для Большого театра. Действие происходит в 1567 году, в царствование Ивана Грозного.

С рукописью «трагедии» летом 1941 года Осип Брик с близкими приехал в эвакуацию в г. Молотов. Местное издательство приняло ее к печати как произведение, посвященное героическому прошлому русского народа.

Однако это уральское издание не ускользнуло от внимания Москвы. В апреле 1943 года вышло закрытое постановление ЦК ВКП(б) о работе Пермского книжного издательства (полностью будет опубликовано здесь впервые), которое, по мнению ЦК, лишь «...разбазаривало бумагу на выпуск бессодержательных книг». Речь шла прежде всего об исторической трагедии О.М. Брика «Иван Грозный». Усердие официально-охранительной критики сегодня нетрудно объяснить: к образ жестокого и безумного властителя, нарисованный О.М. Бриком, не вязался с удобной И.В. Сталину трактовкой Ивана IV как великого преобразователя и мудрого царя.

(3.8) ПЕРЕВОДЫ

Первоисточники:

а) произведения французского поэта Луи Арагона :

- «Коммунисты правы» — ж. «Красная новь», 1933 г., № 4;
- «Солдаты идут» — ж. «Интернациональная литература», 1933 г., № 3;
- «Февраль» (отрывок) — «Литературная газета», 06.11.1934;
- «Любовь в разлуке» — Луи Арагон. Избранные стихи, ОГИЗ, Гослитиздат, 1946.

б) стихи немецких и австрийских поэтов (21 автор), опубликованных в сборнике:

- Ф.П. Шиллер. «Поэзия Германской революции 1848 года», М., ГИХЛ, 1934.

Здесь собраны в переводах Осипа Брика.

Стихи революционного французского поэта-сюрреалиста Луи Арагона, почитателя Вл. Маяковского, которому он несомненно подражал, были близки Осипу Брику и по содержанию, и по форме, и он с удовольствием их переводил. К тому же, он был в родстве с автором: они были женаты на родных сестрах — Лиле Брик и Эльзе Триоле, и стихи от поэта к переводчику поступали самым коротким путем, что очень ценили редакции журналов и газет.

В 1933 г. Осип Брик по заказу издательства художественной литературы, готовившего к изданию книгу российского ученого с мировым именем Франца Петровича Шиллера (которого он хорошо знал) «Поэзия Германской революции 1848 года», перевел с немецкого стихи немецких и австрийских поэтов, которые иллюстрировали эту историческую монографию.

(3.9) ФРОНТОВОЙ ЮМОР

Первоисточник: Материал сводный из:

- «Эстрадного сборника № 1» (Молотовгиз, 1941, 48 с., 5000 экз.);
- молотовских газет «Звезда» и «Сталинская путевка», 1941–42 гг.;
- журналов «Крокодил», М., 1943, №№ 24, 28, 29, 40, 46/47; 1944, № 2;
- газеты «Фрицебойка», 1944;
- текстов к некоторым «Окнам ТАСС» (1943–45 гг.).

(3.10) ПОСМЕРТНЫЕ ПЕРВОПУБЛИКАЦИИ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Материал сводный:

- Два «Окна ТАСС» (февраль 1945 г.);
- «О Хлебникове» (воспоминания) – «День поэзии», 1978; М., «Сов. писатель», 1978.
- Киносценарии О. Брика «Приключения эльвиста», «Премьера» – журнал «Киноведческие записки», М., 2003, № 62.
- Стихотворения:
Гимназические стихи – Впервые в кн.: А. Валюженич. «О.М. Брик: Материалы к биографии». – Акмола, «Нива», 1993. Частушки – там же; Книголюб – там же; Лушке (мадригал) – там же; «Женичке», 1942, 1943, 1945.
- Черновики и наброски:
«Еврей и блондинка», рассказы (фрагмент); «Концы и начала», повесть (фрагмент); «Роман без романа», роман (фрагмент).

Примечания:

- Даже специалисты представляют Осипа Брика как теоретика, критика, журналиста и почти не знают его как автора художественных произведений.
- Здесь даются наиболее значительные образцы всех направлений, в которых проявился талант Осипа Брика (проза, стихи, киносценарии, пьесы, эстрада, либретто, переводы, юмор).
- Составителем в комментариях предлагается объемная историческая справка о каждом из представленных произведений.
- В комментариях упоминаются другие работы Брика этого жанра, не вошедшие в книгу.

Издание сочинений О.М. Брика, несомненно, представит интерес для ученых, в том числе – для зарубежных исследователей, историков литературы и искусства XX века, для студентов-гуманитариев и массового читателя, интересующегося теорией и историей словесности, культурой русского авангарда XX века.

из фотоархивов

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. А.М. Родченко. Реклама для Госиздата. 1925.
2. А.М. Родченко. Дом Моссельпрома. 1926.
3. А.М. Родченко. Портрет О.М. Брика. Фотомонтаж. 1924.
4. Сводная афиша мероприятий Центрального научно-технического клуба профсоюзов в Доме союзов (Москва) на конец октября–начало ноября 1921 года (28.10.1921— доклад Заведующего Институтом художественной культуры Наркомпроса О.М. Брика «Чистое и прикладное в искусстве»). Государственный музей В.В. Маяковского.
5. А.М. Родченко. Титульный лист первого номера журнала ЛЕФ. 1923.
6. В гостиной дома в Гендриковом переулке: В.В. Маяковский, В.Ф. Степанова, О.М. Бескин, Л.Ю. Брик. 1926.
7. О.М. Брик выступает на московском совещании Левого фронта искусств в Гос. театре им. Мейерхольда. Справа от О.М. Брика – В.В. Маяковский и В.Л. Жемчужный, слева – В.Ф. Степанова и А.М. Родченко. 1927.
8. В.Н. Кулагина-Клуцис. Обложка книги А.Е. Крученых «Заумный язык Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, А.Веселого». М.: Всероссийский Союз Поэтов, 1925.
9. Н.Н. Купреянов. Обложка сборника Литературного центра конструктивистов «Госплан литературы». М.–Л.: Круг, 1924.
10. А.М. Родченко. Пожарная лестница. (Из серии «Дом на Мясницкой».) 1925.
11. А.М. Родченко. Обложка номера журнала ЛЕФ № 3 за июнь–июль 1923.
12. А.М. Лавинский. Обложка книги О.М. Брика «Не попутчица». М.–Пг.: ГИЗ, 1923.
13. В.В. Маяковский и О.М. Брик во дворе дома в Гендриковом пер. Фотография А.М. Родченко. 1926.
14. Комната О.М. Брика в доме в Гендриковом переулке. 1920-х. Архив И.Ю. Генс-Катаняна. Публикуется впервые.
15. Проводы Маяковского в Берлин. Слева направо: стоят - А.М. Родченко, В.В. Маяковский, А.М. Лавинский, М.Е. Кольцов, Л.А. Гринкруг; сидят - А.С. Левин, М.Ю. Левидов, Н.Н. Асеев, В.Б. Шкловский, Б.Ф. Малкин. Фотография А.М. Родченко. Апрель 1924.
16. Н.Н. Купреянов. Обложка сборника поэтов-конструктивистов «Мена всех». М., 1924.
17. А.М. Родченко Пожарная лестница. (Из серии «Дом на Мясницкой».) 1925.
18. Б.Л. Пастернак, В.В. Маяковский, Найто Тамидзи, А. Вознесенский, О.В. Третьякова, С.М. Эйзенштейн, Л.Ю. Брик. ВОКС. 11 мая 1924.
19. А.М. Родченко. Плакат к фильму Д. Вертова «Кино глаз». 1924.
20. В.А. и Г.А. Стенберги. Плакат к фильму Д. Вертова «Человек с киноаппаратом». 1928.
21. В.Э. Мейерхольд. Фотография. Открытка. Москва, 1923.
22. А.М. Родченко. Театральная площадь в Москве. Открытка. 1932.
23. А.М. Родченко. Пионер. 1930 год.
24. Эль Лисицкий. Разворот книги В.Маяковского «Для голоса». 1923.
25. Эль Лисицкий. Разворот книги В.Маяковского «Для голоса». 1923.
26. А.М. Родченко. Работа с оркестром. Беломорканал. 1933.
27. А.М. Родченко. О.М. Брик. 1924.
28. А.М. Родченко. В.В. Маяковский. 1924.
29. А.М. Родченко, В.В. Маяковский. Рекламный плакат Моссельпрома «Столовое масло». 1923.
30. В мастерской А.М. Родченко и В.Ф. Степановой. Слева направо: О.М. Брик, О.Е. Родченко, Э.И. Шуб, А.М. Ган, спиной – В.Ф. Степанова, В.Л. Жемчужный. Фотография А.М. Родченко. Архив А.Н. Лаврентьева. 1924.

31. В.Б. Шкловский и В.В. Маяковский на острове Нордерней в Северном море. Фотография О.М.Брика. Август 1923.
32. В.В. Маяковский на острове Нордерней в Северном море. Фотография О.М. Брика. Август 1923.
33. В.В. Маяковский на острове Нордерней в Северном море. Фотография О.М. Брика. Август 1923.
34. Неизвестный автор. Обложка пьесы О.М. Брика и В.В. Маяковского «Радио-Октябрь. Революционный гротеск в 3-х картинах». Московское театральное издательство, 1927.
35. В.В. Маяковский на острове Нордерней в Северном море. Фотография О.М. Брика. Август 1923.
36. С.Б. Телингатер. Обложка поэмы В. Маяковского «Во весь голос» с использованием фотографии О.М. Брика. 1931.
37. В.В. Маяковский на острове Нордерней в Северном море. Фотография О.М. Брика. Август 1923.
38. В.В. Маяковский на балконе гостиницы «Северная» в Севастополе. Фотография О.М. Брика. 1927. Архив А.Н. Лаврентьева. В оригинальном качестве публикуется впервые.
39. А.М. Родченко. Газетный киоск. 1929.
40. В.В. Хлебников и Е.К. Неймаер. Харьков. 1919.
41. В.Д. Ермилов. Обложка книги В. Хлебникова «Ладомир». Литография, раскрашенная от руки. Харьков, 1920. Государственный музей В.В. Маяковского.
42. В.Д. Ермилов. Заглавный лист книги В. Хлебникова «Ладомир» с автографом Хлебникова: *Бореньке Самородову на злую память. Баку 12 апр<еля> 1921 г.* Государственный музей В.В. Маяковского.
43. В.Д. Ермилов. Обратная сторона обложки книги В. Хлебникова «Ладомир». Литография. Харьков, 1920. Государственный музей В.В. Маяковского.
44. В.Д. Ермилов. Автопортрет. Карандаш. 1920. Собрание А.Е. Парниса.
45. В.Д. Ермилов. Фотография. 1950-е.
46. В.Д. Ермилов. Макет обложки к неосуществленному юбилейному изданию поэмы В. Хлебникова «Ладомир». Бумага, смешанная техника. 1965. Собрание А.Е. Парниса.
47. В.Д. Ермилов. Титульный лист к книге «Стихи Екатерины Неймаер». Литографированное издание. Харьков, 1920. Собрание А.Е. Парниса.
48. В.Д. Ермилов. Портрет Екатерины Карловны Неймаер. Карандаш. 1920. Частное собрание, Москва. Публикуется впервые.
49. Л.Ю. Брик, О.М. Брик, Р.О. Якобсон и В.В. Маяковский в Германии (Bad Flinsberg). Июль 1923.
50. А.М. Родченко, В.Б. Шкловский и В.В. Маяковский во дворе дома в Гендриковом пер. Июль 1926.
51. По возвращении В.В. Маяковского из Америки. Б.Л. Пастернак, В.Б. Шкловский, С.М. Третьяков, В.В. Маяковский (сидят), П.В. Незнамов, О.М. Брик (стоят). Фотография Н. Петрова. Ноябрь 1925.
52. Обложка поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» (Пг.: О.Брик, 1915). Оформление В.В.Маяковского. Издание О.М. Брика.
53. Обложка опоязовского сб. «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка» (Пг., 1919).
54. Фрагмент разворота статьи О.М. Брика «Звуковые повторы» в сб. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка» (Пг., 1919). С. 58.
55. Титульный лист книги Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову». Прага, 1921. С дарственной надписью: *Александр Парнису в знак признательности за открытие мне же моего же далекого прошлого (своего рода мирсконца). Роман Якобсон. [1979]* Собрание А.Е. Парниса. Публикуется впервые.
56. П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон во время посещения музея В.В.Маяковского. 19 мая 1956. Фотография Л.А. Шилова. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
57. Обложка книги «Two Essays on Poetic Language. By Osip Maksimovič Brič» (Michigan Slavic Materials. - Ann Arbor, 1964 - No. 5, February 1964) – первого собрания классических работ О.М. Брика по те-

- ории поэтического языка (на русск. яз.) под ред. и с послесловием Р.О. Якобсона. На обложке – дарственная надпись Л.Ю. Брик В.А. Катаняну, с подписью: *От Лили и Оси. 24. 04. 65.* Архив Г.В. Векшина.
58. Оттиск статьи Р. Якобсона «Unpublished Majakovskij», помещенной в «Notes. Harvard library bulletin» (Vol. IX, No. 2. Spring 1955). С дарственной надписью на авантитуле: *Александру Александровичу и Надежде Васильевне <Реформатским> преданный Роман Якобсон.*
59. Р.О. Якобсон, Н.В. Реформатская, П.Г. Богатырев во время посещения музея В.В. Маяковского. Спиной – директор музея А.С. Езерская. 19 мая 1956. Фотография Л.А. Шилова. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
60. Р.О. Якобсон на Готланде. Июнь 1977. Фотография Б. Янгфельдта. Архив Б. Янгфельдта, Стокгольм.
61. Р.О. Якобсон на Готланде. Июнь 1977. Фотография Б. Янгфельдта. Архив Б. Янгфельдта, Стокгольм.
62. Р.О. Якобсон на Готланде. Июнь 1977. Фотография Б. Янгфельдта. Архив Б. Янгфельдта, Стокгольм.
63. Р.О. Якобсон во время лекции в Стокгольмском университете. 8 сентября 1975. Фотография Б. Янгфельдта.
64. Р.О. Якобсон во время лекции в Стокгольмском университете. 8 сентября 1975. Фотография Б. Янгфельдта.
65. Могила Р.О. Якобсона и К. Поморской на кладбище в Кембридже, Массачусетс. На памятнике надпись: *Roman Jakobson. Moscow 1896–Cambridge 1982. Russkij filolog.* Фотография Б. Янгфельдта.
66. О.В. Розанова. Обложка книги А. Крученых и Р. Алягрова (Р. Якобсона) «Заумная гнига». 1915.
67. Р.О. Якобсон. Прага. 1920.
68. А.А. Реформатский. На обороте дата: 1917 или 1918 (?). Архив М.А. Реформатской, Публикуется впервые.
69. А.А. Реформатский. 1920. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
70. А.А. Реформатский. На обороте дата: 1928/29 г. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
71. Слева направо: К.С. Малевич, В.В. Тренин, Т.С. Гриц, Н.И. Харджиев. Немчиновка, на крыльце дома В.М. Рафаловича. Август 1933.
72. Т.С. Гриц. Надпись на обороте: *Дорогому Сашеньке от ждущего охотн. словаря. Вот выпьем!!! 21/XII 48 г.* Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
73. Н.И. Харджиев и Н.В. Реформатская на совещании в Музее В. Маяковского во время выставки Эль Лисицкого 18 ноября 1960. Фотография Л.А. Шилова. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
74. А.А. Реформатский. Фотография Т.С. Грица. 1948. Архив М.А. Реформатской. Публикуется впервые.
- 75–78. Рисунки, сделанные во время поминальной трапезы после похорон О.М. Брика 24 февраля 1945 года на квартире А.А. Реформатского в Дурновском пер. Цветные карандаши, бумага (из детского альбома 7-летней Маши Реформатской). Архив М.А. Реформатской. Публикуются впервые.
75. Н.И. Харджиев. Девочка с цветком и собачкой.
76. Т.С. Гриц. Столик с ножкой в виде двуглавого дельфина.
77. А.А. Реформатский. Пальма и сервированный стол.
78. Т.С. Гриц, А.А. Реформатский, Н.И. Харджиев (коллективный рисунок). Взывание о подкреплении. Три алчущих рта.
79. О.М. Брик в младенчестве. 1888. Архив А.В. Валюженича, Астана.
80. Макс(им) Павлович (Меер Гозис) Брик (1859-1928), поланинский 1-ой гильдии купец, владелец торгового дома «Павел Брик, вдова и сын». Отец О.М. Брика. 1900-е. Архив А.В. Валюженича, Астана.
81. Полина Юрьевна Брик, урожд. Сегалова (1868–?), мать О.М. Брика. Фотография 1880-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.
82. О.М. Брик с сестрой Верой Максимовной Брик (в замужестве Топер). Ок. 1897. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.

83. О.М. Брик с матерью П.Ю. Брик и сестрой Верой. Ок. 1900. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.
84. О.М. Брик. 1906. Архив А.В.Валуженича, Астана.
85. О.М. Брик. Ок. 1913. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
86. Письмо О.М. Брика родителям из Москвы 22 декабря 1911 года с сообщением о его помолвке с Л.Ю. Каган. Публикуется впервые.
87. О.М. Брик с женой Л.Ю. Брик. Ок. 1913. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
88. О.М. Брик с Л.Ю. Брик, поэтом К.А. Липскеровым и мальчиком-узбеком во время поездки в Среднюю Азию. 1913. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
89. О.М. Брик с Л.Ю. Брик (справа) и ее сестрой Эльзой (в замужестве — Триоле; слева), 1913. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
90. О.М. Брик — вольноопределяющийся автомобильной роты. 1914 г. На обороте надпись его рукой: *Теперь я нижний чин / Солдатский. / А был когда-то господин / Я штатский.* Архив И.Ю. Генс-Катанян.
91. О.М. Брик в своей комнате в доме в Гендиковом пер. Конец 1920-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.
92. Л.Ю. Брик. Бюст О.М.Брика. 1930-е. Бронза. Государственный литературный музей.
93. О.М. Брик в гостиной дома в Гендиковом пер. Конец 1920-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.
94. О.М. Брик и Л.Ю. Брик. Середина 1930-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
95. Л.Ю. Брик. Середина 1930-х годов. Фотография О.М. Брика.
96. О.М. Брик и Е.Г. Соколова-Жемчужная. Середина 1930-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян. Публикуется впервые.
97. Л.Ю. Брик, Е.Г. Соколова-Жемчужная и О.М. Брик в эвакуации в г. Молотове. 1942. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
98. Н.Ф. Денисовский. О.М. Брик и В.В. Маяковский с собакой. Открытка. Шарж. 1920-е.
99. О.М. Брик. Середина 1930-х. Архив И.Ю. Генс-Катанян.
100. Афиша лектория в Колонном зале Дома союзов – вечера с докладом О.М.Брика «Жизнь Маяковского». 19 января 1936. Государственный музей В.В. Маяковского.
101. О.М. Брик, П.П. Соколов-Скаля, Н.Ф. Денисовский в редакции «Окон ТАСС». Последняя фотография О.М. Брика. 1945. Архив И.Ю. Генс-Катанян, Москва.

OVERVIEW

Poetics and Phonostylistics. Osip Brik: In memoriam. Vol 1. : Papers of the 1st Osip Brik International Colloquium, held at the Moscow State University of Printing Arts on February 10–12, 2010. Moscow, MGUP, 2010.

The papers collected in this volume present 79 researchers from 10 countries covering a wide range of issues in linguistics, literary theory, modern art and media studies, first raised in the works of Osip Brik (January 16, 1888 — February 22, 1945), a well known Russian philologist and art theoretician of the avant-garde.

The collection of articles is divided into five sections, which include papers on the following topics:

Rhythm and Grammar in the Literary Text. Rhythmic-syntactic patterns and formulas in verse, fiction, and media discourse. Rhythm and morpheme. Parts of speech and rhythmicity of verse. Syntax and rhythmicity. Coordinate and subordinate clauses in verse and prose. Computer analysis of verse syntax. The influence of O. Brik's work "Rhythm and syntax" on modern philology.

Sound Texture of the Literary Text and Methods of its Analysis. Formal typology and functions of sound repetition. Syllable structure and vowel factors in the syntagmatics of verse. Sound repetition and metathesis. Alliteration and rhyme in Russian poetry. Sound structure of a text in the light of its syntax and morphology. The role of phonotactic similarity in occasional word-formations. Phonetic attraction of words: paronomasia, figura etymologica, and anagram. Phonostylistics of individual literary discourse. O. Brik's text "Sound Repetitions" and its interpretation in modern linguistics.

Esthetics in the light of Pragmatics and Verbal Technologies of Modern Media. Pragmatic structuring of communication and pragmatic types of discourse. Verbal device as a tool for ideological influence. Verbality and visuality in art and media. Sound and rhythm in advertising. Phonostylistics and pragmatics of the language play. Ideas of productivism in modern TV practice.

Russian Productivism and Creative Works of Osip Brik as a topic for historical, philological and bibliographical description. O. Brik in OPOYAZ and Moscow Linguistic Circle. Russian theory of visual arts and print media. O. Brik as a leader of LEF and an ideologue of productivism. Osip Brik as editor and producer of Vladimir Mayakovsky.

Publications and Memoirs. A number of newly commented O. Brik's articles devoted to advertising theory, R. Jakobson's reflections on Brik's life and ideas, B. Jangfeldt on R. Jakobson, and the prospect for the publication of O. Brik's collected works.

The final part contains the **Photo archive**, which includes the first time publications of a substantial number of photographs from Lily Brik and LEF archives and also a collection of images reflecting the creative activity of Russian futurists, formalists and productivists, such as Alexander Rodchenko, Vladimir Mayakovsky, Vasily Yermilov, Viktor Shklovsky, Alexander Reformatzky, and Osip Brik.

ПОЭТИКА И ФОНОСТИЛИСТИКА

Бриковский сборник

Выпуск 1

Материалы международной научной конференции
«I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилика»
Московский государственный университет печати
Москва, 10–12 февраля 2010 года

Редакционная коллегия

**Т.В. Маркелова (председатель), А.В. Валуженич, Г.В. Векшин, С.И. Гиндин,
А.Н. Лаврентьев, А.А. Мельниченко (редактор), Ю.Б. Орлицкий, А.Е. Парнис,
Т. В. Скулачева.**

Ответственный редактор

Г.В. Векшин

Рецензент

Т.М. Николаева

Подписано в печать 06.12.2010.

Формат 80 × 108/ 16. Бумага офсетная. Гарнитура FuturaBookC.

Печать на ризографе. Усл. печ. л. 54, 25. Тираж 400 экз (1-й договор 200 экз.). Заказ № 348/280

Московский государственный университет печати.

127550, Москва, ул. Прянишникова, 2а.

Отпечатано в РИЦ МГУП.