

Во втором фрагменте в единый звуковой ряд встают русские, церковно-славянские, латинские и немецкие слова, и это многоязычие позволяет новые звуковые сочетания в слоговой структуре ряда:

лейтесь luceat eis
lux слейтесь luceat лейтесь eis вечно eis
лейтесь ewiges слейтесь ewiges лейтесь eis вечно ewig
eis разлейтесь eis lux
perpetua светом luceat
eis разлейся ewiges вечно

Дж. Янчек, анализируя этот фрагмент, отмечает, что в нем «чрезвычайно важна трехязычная паронимастическая связь между русским *лейтесь*, латинским *luceat eis* (да воссияет им) и, наконец, немецким *ewiges* (вечный) — связь, усиливающая семантические ассоциации и достигающая кульминации в конце части» [Янчек, 2003, 277]. Воспроизведенные таким образом стиховые ряды говорят об относительности не только слитного/раздельного написания, но и выбора алфавита и системы орфографической записи — они ориентированы лишь на запись звучания (что может выводить на поверхность в современном тексте архаичные и неправильные формы)³.

Это, в свою очередь, открывает широкие возможности для создания грамматических неологизмов. В частности, в одном из следующих фрагментов латинская форма *eis* провоцирует появление в тексте форм повелительного наклонения с возвратной частицей и сама выступает как аналог междометий *ай*, *эй*:

eis ай, вернись, воротись, обратись, eis вернись
 <...>
Эй вернись воротись обернись DONA EIS эй вернись обернись

В этом парадигматическом по сути ряду появляется и латинская форма императива (*DONA EIS* — букв. *даждь им*), которая корреспондирует с церковно-славянской формулой *даждь нам днесь*, написанной ранее слитно.

Точно так же ниже и латинская форма первого лица *CREDO* встает в единый ряд с русскими глаголами 1-го лица, обретая в этом ряду свое первоначальное значение «верую»:

CREDO Я ВЕРЮ! CREDO!! ВЕРИШЬ?
Верю! Веришь? приду! credo! гряду!

Так порождаются ряды, в которых поэт говорит одновременно на разных языках и в то же время на своем одном — поэтическом, в котором доминирует звуковое начало. Конечно, появление данного «многоязычного» текста во многом связано с самой структурой католического реквиема, который служит фоном для «Реквиема» Мнацакановой: он начинается и кончается фразой «*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*» (*Покой вечный даруй им, Господи, и свет непременный да воссияет им*). Эта фраза рассыпается в болезненном, почти бредовом сознании лирического «Я» и обрастает немецким фоном, поскольку сама поэтесса переехала жить в Вену, а потом Германию.

³ Данный фрагмент напоминает макаронические стихи С. Полоцкого религиозного содержания, например, «На Рождество» (боярину Б.М. Хитрово), в которых перемежаются «славенский», польский и латинский языки (см. [Сазонова, 1991, 127]).

Многоязычие — вообще отличительная черта русских поэтов, живущих в эмиграции или курсирующих между Россией и Западом. Такое миро- и самоощущение прекрасно передано в стихотворении В. Ломазова, в котором ощущение «распадающегося» языка связывается прежде всего не с пространством, а временем, которое заставляет раздвинуть «скобы языка»:

...затонувшее время
eingetauchte Zeit

скобы языка — не — не чуждого совсем
обрисев — города — в атлантической гипсовой связке
или газетная чушь —

пальцы —
свинец —
типогра —
гра —
ти —

Подобные поэтические образования предвидел еще Э. Сепир: «Некоторые художники, чей дух {сосредоточен} в значительной мере в неязыковом (лучше сказать в обобщенно языковом) пласту, встречаются даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода словесной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которые только способна обычная речь. Языковое выражение их искусства часто представляется напряженным, оно порою звучит как перевод с неизвестного оригинала, каковым оно, собственно говоря, в действительности и является» (глава «Язык и литература») [Сепир, 1993, 197].

В связи с восприятием поэтического языка как перевода особо показательны строки из стихотворения Е. Кацюбы «Дождь на Ивана Купалу», в которых в одном ряду соседствуют русское слово и его итальянский перевод (волосы — *capelli*), омонимичный русскому слову *капели* «падающие капли воды»:

Волосы стали *capelli* — капели —
дождю параллели,
как я тебе и постели.

Создается единая образная картина женских волос, с которых стекает вода, и она буквально «параллельна» идущему дождю, сопровождающему праздник Ивана Купалы (что задано заглавием), так что в этом контексте имя бога плодородия паронимастически связывается с капающим дождем.

На фоне подобного «полилингвизма» в современной русской поэзии символично и начало одного из последних текстов А. Альчук, строки которого не только проясняют сущность палиндрома, т. е. полностью обратимого текста, но и саму идею введения в русский текст иноязычных вкраплений. Функцию зеркального отражения (ср. *mirrow*) в данном случае принимает на себя запись смысла при помощи разных алфавитов, выводящих в разные языковые «миры»:

палиндром —
отражение в *MIRROW*
МИРОВ

Современный поэт В. Мельников даже изобрел особый способ «спаривания» русских и иноязычных слов и морфем в одно новое поэтическое слово. Ср.:

*Сбежав из въЮго-Западни,
пльву на save'еро-исток —
связав в контузел всех, кто дал
мне обе'shining не тускнеть.*

Свой прием он называет «муфта-лингва». В основе этого приема как раз и лежит тенденция к многоязычию поэтического языка, которая позволяет создавать не только словообразовательные, но и грамматические неологизмы, порождение которых становится возможным при относительной свободе и аморфности синтаксических связей в стихе.

Как мы видим, иностранные и русские формообразования в стихе могут приобретать несвойственную им новую форму. Прежде всего эти формы — результат языковой игры, но в то же время сама «языковая игра» становится возможной благодаря тонкому лингвистическому чутью поэтов, ощущающих себя вне рамок конкретного языка — т. е. гражданами всего мира. Так, в ироническом стихотворении «Кузнечикус» Г. Сапгир даже изобретает свою латынь, в которой окончание «ус» омонимично русскому слову «ус» (усы — отличительная черта портрета самого автора). В единый ряд с подобными «латинизмами» попадают и хлебниковские слова-маркеры (*зинзивер* из стихотворения «Кузнечик» — название вида синицы, другое имя которой «кузнечик»):

*Беру ваш мир — и такой макарус
Из стеклодрюнок строю аппаратуус
Кузнечикус — и зинзивер⁴ икарус!
Не звездомер не время-акробатус
Сам-сон лечу я нет пути обрауус
Пусть солнце попадает в точку! в ту!*

Поскольку многоязычные тексты несут в себе память о всех представленных в них языковых системах, то они подчеркнута интертекстуальны по своей природе. Легче всего интертекстуальность обнаруживается при введении в текст имен собственных. В этом отношении особенно интересен текст С. Бирюкова «Онтология французской философии» (2003):

*Онтология
Антология
Апология*

*Фу-фу-фу-фу ————— ко-ко-ко
фу на фиг ко*

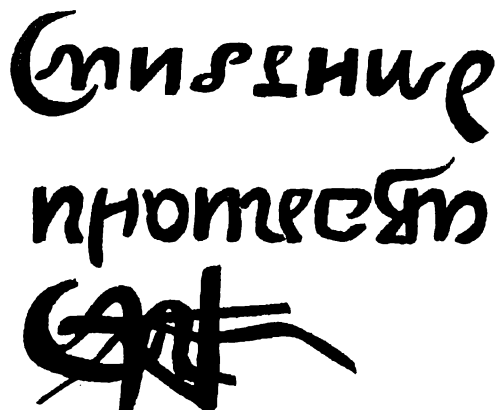
⁴ Стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик» со словом-маркером «зинзивер» стало основой многих вариаций современных поэтов, вплоть до переписывания его языком графики С. Сигеем. В основании же подобного «многоязычного» выражения лежит заданная Хлебниковым мощь его заумного, «птичьего» языка: ср. *Крылышка золотопыльком / Тончайших жил, / Кузнечик в кузов пуза уложил / Прибрежных много трав и вер. / «Пинь, пинь, пинь» — тарарахнул зинзивер. / О, лебедино! / О, озари!*

Делез
не туда полез
Лакан
лакал
Гваттари
повтори-повтори-повтори
Бланишо
шо хорошо то хорошо
Деррида деррида, ой деррида ой
деррри да, ой да да
Бодрийяр
бодрияр
симулякрами обуян
Глюк с манн
т. е. глюк с манном

Бирюков как бы играет с интертекстуальностью, пытаясь уложить имена знаменитых личностей — представителей других языков и культур в ритм русского народного танца. Осваиваясь в новой для себя языковой среде, эти имена распадаются на слоги и части, приобретая не свойственную им в языке-источнике внутреннюю форму. Игра, собственно, и идет на несоответствии формы и содержания: серьезность и сложность созданных этими философами, писателями и композиторами текстов противостоит подчеркнуто игровой манере воспроизведения их имен, как бы предлагая перевести весь философский подтекст в иронический регистр. Иными словами, сами эти великие имена становятся в русской языковой среде лишь «симулякрами».

Еще одна обращающая на себя внимание особенность современных текстов — частое отсутствие заглавных букв в начале строк при отсутствии или индивидуальном использовании знаков препинания. Распространение этого приема можно объяснить так: все элементы текста равны с точки зрения смысла (даже имена собственные и заглавия стихотворений могут писаться с маленькой буквы), а главными знаками членения и интонирования становятся пробелы и границы строк. Н.А. Николина даже считает, что «беспунктуационные» тексты сами провоцируют разного рода голофрастические образования. Таким образом снимается четкая линейная организация текста, текст может читаться в прямом и обратном порядке (широкое распространение получают палиндромы и листовертни (последние изобретены Д. Авалиани). Листовертни — это особые поэтико-графические произведения, которые читаются не одинаково, а по-разному, если их перевернуть с ног на голову (их ось вращения не вертикальна, а горизонтальна), т. е. перевернуть лист бумаги. Русская же графика в них, ориентированная на вязь, — декоративное письмо, при котором буквы соединяются в непрерывный орнамент (некоторые виды древнеславянского, арабского письма), заметно преобразована для достижения эффекта «двойного чтения». В итоге мы получаем не только двойное графическое исполнение, но и двойное поэтическое видение текста (в чем тоже можно видеть аналог текстам XVII века). Так, приведенный ниже текст в одном измерении читается как антитеза «Смирение Протест», в другом, перевернутом — в нем высвечивается фамилия и имя автора: Авалиани Дмитрий.

Стихи протеста



При этом меняется и дополняется функция заглавных букв — они приобретают словообразовательную функцию: прописные буквы внутри слова получают функцию вычленения новых слов из старых или переосмысления частей уже существующих слов. К примеру, в стихотворении под названием «выход» (2003) А. Альчук:

глубОКО
высОКО
далОКО

О(КО шки)
тОльКО толкни
дВЕРЬ!

отчетливо стремление автора визуализировать его семантику при помощи пересегментации элементов слов, расположенных по вертикали. Стих открывается тремя наречиями, указывающими на три возможные направления в пространстве и, соответственно, на три способа «видения» этого пространства. Подобную визуальную пространственную перспективу задает элемент ОКО, выделенный заглавными буквами как полнозначный в структуре ранее существующего слова, правда, в третьем наречии *далОКО* Альчук для этого пришлось прибегнуть чуть ли не к фонематической записи. При этом реальные корни слов продолжают нести свое основное значение «выси», «глуби» и «дали». Затем по ходу стихотворения мы из внешнего пространства попадаем во внутреннее и, согласно его заглавию, ищем выход. Этот «выход» нам снова подсказывается визуально, при помощи «орудийного» слова ОКО, означающего «орган зрения», и этимологически производного от него слова «окошко», т. е. «маленькое окно». Но кроме того, что поэтасса находит слово «ОКОшко», буквально обозначающее «отверстие в стене для света и воздуха, а также рама со стеклом, закрывающая это отверстие», она при помощи скобок и особой расстановки пробелов рисует еще одну семантическую картинку, которую благодаря особому членению элементов языка видит «глаз»: кроме «ока» и «окошка», в тексте мы находим слово «кошки», которых мы нередко видим сидящими у окна — ср. О(КО шки). Это слово оказывается «обрамленным» скобками и вписанным в основную структуру строки, пробелы же позволяют тройное чтение единиц ОКО — ОКОШКИ — КОШКИ,

вычленяемых из глубинного смысла строки при обнажении ее инфраструктуры. Но «окно» — только один из семантических «выходов» этого стихотворения. Второй «выход» уже задается не только внешним, но и внутренним зрением: в слове ДВЕРЬ! с восклицательным знаком мы также видим несколько смыслов: буквальный — *дверь* «проем в стене для входа и выхода», если же посмотрим на внутреннее членение этого слова, то найдем повелительную форму глагола ВЕРЬ!, а вместе два первых прочтения обнажают глубинный смысл всего стихотворения, спроецированный на текст Евангелия: ср. «*Так, когда вы увидите сие, знайте, что близко при дверях*» (Мф. 24,23). Так, фактически «слово» по своей семантической структуре превращается в «словосочетание», точнее в компрессивную «словесную конструкцию», неологическую по своей форме записи.

Подобный же эффект наложения и компрессии, порождающий вариативные способы чтения, может создаваться и при помощи знаков препинания — черточки (она выполняет в поэтическом тексте функцию, среднюю между дефисом и тире, — она и внутрисловный, и межсловный знак), скобок, иногда даже благодаря запятым и пробелам. Так, в тексте Н. Азаровой существует альтернатива «взгляда» на прошлое —

глядеть-на-прошое

*повы-ше-и
голову
задрав*

или «повыше шеи голову задрав», или «повыше и голову задрав»; в однословном стихотворении А. Альчук:

спасиБо(г)де Ты(?)

особой расстановкой больших букв, знаков препинания и пробелов задается идея поиска «Бога»; а у А. Мельникова запятые в каком-то смысле воспроизводят мелькание текста на экране компьютера⁵ — ведь пишущий человек находится в зависимости от адекватности его программ и языковой кодировки:

*Страх
оши, биться в опре, деленъи порядка.
Черные окна,
словно эк,раны
по, тухших дисплеев в облупленных
рамах*

Благодаря же особой расстановке пробелов и заглавной букве посреди слова А. Федулов создает грамматический неологизм *п о Э т и с я*, имеющий более чем одну мотивацию: это и деепричастие от имени «поэт», и возвратная форма инфинитива *поэтиться* (*пусти язык-то поэтиться*) в редуцированном воспроизведении:

*пусти язык-то
п о Э т и с я
пусти!*

⁵ О влиянии компьютерного представления текста на его графику и семантику см. подробно [Суховой, 2003].

Так, по велению Федулова, «язык» сам становится «поэтом» и приобретает способность «поэтировать себя».

«Удвоение смысла» создается также при внутрисловном переносе, т. е. при активизации границы ряда и даже строфы, которая вторгается в словоделение. А именно: у А. Полякова «литература» действительно оказывается построенной из букв-«литер»:

*За то, что воздух выдан на века,
благодарим тебя, о повелитель!
За влажный окрик допотопных литер-
атур, читай — за мясо языка...*

А А. Скидан легко переходит на границе строф с «иврита» на русифицированный французский, стирая и пространственные границы между Израилем, Германией и Россией:

*По-немецки, Бог-Нахтигаль, соври,
отпуская Гретхен грехи с иври-*

*та-т-а-тет мне пела про тот исход,
обломился которым кронштадтский лед...*

Как мы видим, вертикальный контекст играет особую роль в перераспределении сегментов слова между строками. Всем известны так называемые «пустотные» стихотворения Г. Сапгира типа:

*Хелмеци — поэт —
он слова кромса
понял све и вет
также Хокуса*

*наш великий Пу
второях слова
в чернови опу
и негодова*

*сколь несме поги
на просторах лит
так что мне — Сапги
и сам бог велит*

в которых по усеченным частям слов восстанавливается его целостная форма. За счет минус-приемов поэтом достигается потенциальная открытость формы стиха: эксплицитный текст минимизируется, в нем снимаются проявленные форманты и, соответственно, грамматические связи. В данном тексте «сокращенная запись» становится и предметом метаязыковой игры: современный поэт порождает текст наподобие пушкинских черновиков, которые современные текстологи пытаются расшифровать (к слову сказать, Г. Сапгир создал целый цикл «Черновики Пушкина», в котором он дописывает незаконченные пушкинские отрывки и заполняет пустые места, оставленные Пушкиным).

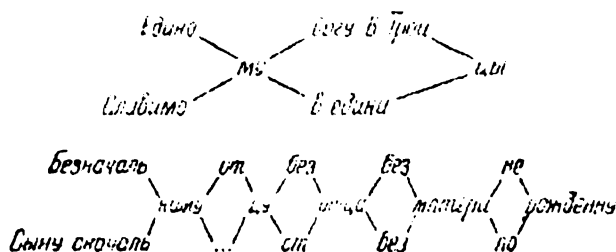
В другом же стихотворении, выполненном в той же манере, Сапгир благодаря особому членению на двустушия и особой организации горизонтальных и вертикальных связей создает реальную многоплановость текста: он читается по диагонали и вертикали, вверх и вниз, существует одновременно в двух наклонениях и обращен к нескольким временным планам:

вот бы род на друг план
я уже дился на гой нете

вот бы им ин кар
я уже мею ную му

если бы взир ин глаз
я уже раю ными зами

Как ни странно, но и это творение конца XX века вновь обращает нас к поэзии барокко. Показательный пример приводит А.М. Панченко в своей книге «Русская стихотворная культура XVII века» [1973], а именно написанное в стихах предисловие Евстратия к «Азбуковнику» 1613 года, представляющее собой особый, заимствованный с Запада т. н. «серпантинный», или «симфонический», стих.



В каждом двустушии подобного стиха «какие-то элементы (флексии, предлоги, иногда значимые слова) исключались из обоих стихов и писались особо — между строк, так что двустушие становилось зигзагообразным» [Панченко, 1973, 30]. Единый принцип построения текстов говорит о том, что они ориентированы на «затрудненность формы», в результате разгадывания которой постигается некий неуловимый сразу смысл.

Я затрудняюсь однозначно определить, какую функцию имели подобные перестановки в поэзии XVII века, но в современной поэзии «переструктурированием» и «пересегментированием» поэтической материи на поверхность текста иконически выводится его внутреннее содержание. В основе пересегментации лежат две тенденции — лексикализация аффиксов и грамматических показателей и реэтимологизация корневых элементов. Такую вновь образованную сквозную лексико-грамматическую текстуру, которую сам автор называет «избыточной», находим в одном из стихотворений Н. Азаровой, входящем в цикл «Отстранение» (2003):

казалось бы
почему бы
мне бы
не быть
укрытой в не-быте
толпой за-бытой?

из-битые
рифмы отринуты
из-быт-очность
вещей, людей
стихов

избыточность

Здесь частица *бы* по своему положению в стихе вновь возводится к глаголу *быти*, этот же корень «бытия» резтимологизируется в словах *быт, забытый, избыточность*, которые вступают в отношение паронимической аттракции со словом *избитые* — так в стихотворении создается сквозная вертикальная инфраструктура. Обнажение инфраструктуры слова, строки и всего текста позволяет многократную кодировку одних и тех же элементов. При этом динамизируется не только сама ткань текста, но и его восприятие: параметр дополнительной «ритмизации» наслаивается на параметр дополнительной «визуализации». Показательны с этой точки зрения строки Н. Азаровой из стихотворного цикла «Тени на потолке»

те-пло-те-ню-истончится
те-ло-ли-нией-про-длить-ли?

строение которых обнажает тот факт, что разделение слова или текста на части парадоксальным способом становится формой сокращенной записи лежащего за ними невыразимого смысла, который приводит в движение самим актом членения, к тому же части могут читаться в ином коде, чем вся последовательность.

Элементы расчлененного слова могут и переставляться, визуальнo воплощая в себе то, о чем текст говорит. Так, в тексте Е. Кацубы идея «рассыпания» снега воплощена в неологических формах, созданных из слова «снегопад»:

Опускается
него-спад
рассыпается
снег-по-ад
обнимается
снегопад

Итак, каждый языковой знак выстраивает на странице не только собственно вербальную, но и свою визуальную линию смысла. Недаром поэты начинают активно использовать знаки препинания как знаки визуальной организации стиха, служащие специальными отметками для его интонирования. Иногда даже знаки препинания полностью заменяют вербальные знаки, они визуализируются и семиотически создают образы, не передаваемые словами. Так, смысл, заложенный в поэтической строке Г. Айги (из стихотворения, посвященного памяти О. Мандельштама), записывается

не только на лексико-семантическом, но и пунктуационно-визуальном уровне, сопровождающем словесный:

(и зримо-разрывающе: «Я — Есмь!»):

Доминантным в строке оказывается синестетическое наречие «зримо-разрывающе», получающее иконическое воплощение в знаке тире, разделяющем «Я» и глагол существования «Есмь!» с восклицательным знаком; вся же строка заключена в скобки (фиксирующие некоторую внутреннюю целостность), а затем эти скобки открываются вовне двоеточием.

Как можно было заметить, не только морфемы, но и каждая из частей слова становится способной приобретать семантическую и формальную самостоятельность. Поэтому на смену «избыточности» приходит ее противоположность — сокращение или усечение слова лишь только до корневых или служебных элементов, которые в структуре стиха самодостаточны за счет возможного достраивания по вертикали:

Ср. у Сергея Бирюкова:

*И увидите то что вы наз и зан
И теперь ываете*

или

*и я
не могу
ничего сказать
на ия
на ять*

Отдельные «форманты» могут даже выходить на поверхность текста в виде заглавия. Так, одно из стихотворений Е. Сазиной называется — «ТЬ», оно открывается строкой *Нить идти по тони нитной*, которая затем находит продолжение в сериальных строках:

*Коренить живую плоть
Веер пальцев распуская
Гладить струны нервных клеток*

Обнаруживается, что элемент *-ть* здесь одновременно и суффикс инфинитива (*коренить*, *гладить*), и финальный элемент существительных с конечным омонимичным буквосочетанием — *ть* (*нить*, *плоть*). Подобный аналогизм иногда даже не позволяет точно определить принадлежность поэтического слова к определенной части речи. А именно, в конечных строках текста Сазиной одна аналогия иррадирует в другую — еще один суффикс инфинитива *-ти* получает отражение в конечном элементе косвенного падежа имени *ни-ти*, и образуется синкретическое глагольно-именное образование *нитти*, в котором проступает отрицание:

*Раскидав по плечам нити
По плетеной тонкой нити
Нитти нитти нитти идти*

Подобное функционирование формант, служебных частей речи и знаков препинания, эквивалентных словам, влияющее на изменение структуры всего стиха, приводит к нивелированию различий между самостоятельными и служебными, вербальными и невербальными знаковыми единицами. К тому же морфемы и служебные части речи, ставшие самостоятельными, могут получать трансляцию и в жестах, которые визуализируют «перевод» приставок в предлоги, союзы и частицы.

Такой метод воспроизведения письменного текста предложила Л. Березовчук. Рассмотрим фрагмент из ее исторической композиции «**поднадзорные — соглада-тай**» (1996) (заглавие ее сама поэтесса необычно воспроизвела с маленькой буквы): Ср. слова Маргариты:

*Пусто и БЕЗ-
мятежно. О-
ставь хоть молитвы слова! Но и они СО-
творенного тобой не ИЗ-
меняют: из меня
память о силе любви твоего тела не ИЗ-
гонит НИ-
кто.*

Благодаря использованию шрифтовых выделений, заглавных букв, а также особой организации стихоразделов (по принципу внутрисловного переноса), приставки — элементы морфологической структуры слова — превращаются в предлоги, частицы или междометия — хоть и служебные, но слова и части речи. Декламатор же, воспроизводящий этот текст, на месте подобного «слова-указателя» замолкает, заменяет речь жестами, «имитирующими означивание служебными частями речи пространственных аспектов реальности» [Березовчук, 2004]. Жесты для разных текстов не импровизируются, а соответствуют специально составленному и отрепетированному перечню условных движений. Они, с одной стороны, заменяют собой слова, с другой — анимируют вербальные знаки. В результате соприкосновения разных систем чтения этого текста слова, «потерявшие» свою приставку и начинающиеся теперь с корневой части, изменяют смысл текста едва ли не на противоположный.

С учетом всех выше описанных явлений нам кажется возможным предложить пересмотреть само лингвистическое определение «слова», а также содержание языковых процессов, вкладываемых в понятия «словоизменения» и «словообразования», поскольку относительным становится само представление о структурной оформленности слова и невозможности знаков препинания и пауз внутри него. В то же время границы слова в рамках строки расширяются и в сторону образования словосочетаний и предикативных образований. В связи с этим интересно, почти все тексты Айги пишутся с маленькой буквы и среди них появляются образования с заглавными, прежде всего неологизмы-сращения, подобные цветаевским⁶:

*и — ровен мир! — река серебряна поляна золотиста
я юн (как с Губ-что-Свет)
(«Вдруг — мелькание праздника»),*

⁶ Ср. у Цветаевой: ...*Лежит цвет-наш-трезвенник, / Как пьяный какой... / Крылышек промежду / Грудку-взял-ей-стан...* («Царь-Девница»); *Уж ты кровь моя-нафушенная-робь... / К деде - слуга: «Крест-тебе-ключ!».. / Голова-моя-пропажа... / Голова-моя-завалы...* («Молодец»).

в которых орфографически «капитализируются» не только именные, но и глагольные сочетания-неологизмы. Данные образования таким образом субстантивируются и могут даже употребляться с предлогами:

раяя себя понимаю что где-то Струится-свет-слез
<...>

— *преграда-приманка в изгре*
для Плачется-ярче-чем-мозг-у-дарящего-выше
и есть саомысль при которой гошу
(«Ты с конца»).

Подобные голофрастические сращения можно признать некоторым аналогом инкорпорирующих комплексов: компоненты предикативных образований сливаются, поглощая распространители, при этом обычно сохраняются синтаксические отношения между ними, в результате в тексте образуется слово-предложение (см. также [Николина, 2004]), которое благодаря предлогу даже обретает словоизменительную парадигму имени, правда, обнаруживающую свойства аналитизма. Подобные образования стирают границу между предложением, словосочетанием и словом, и поэтическая «саомысль» в стиховом ряду приобретает «слитный групповой смысл» (Ю.Н. Тынянов). Надо сказать, что эти языковые образования во многом заданы самим фактом существования стиховых рядов, которые обеспечивают их некоторую графическую изолированность.

Нельзя не упомянуть, что в стихах возможны также и голофрастические сочетания, подобные разговорным:

Музыка отлучилась в я-не-скажу-куда (В. Куллэ);

Американский бар набитый как трамвай
где-извините-я-не-говорю-по-русски (Н. Искренко).

Разница между первыми и вторыми состоит в следующем: если вторые воспроизводят реальное языковое выражение, порожденное стереотипной ситуацией, то первые сами порождают некоторую поэтическую, доселе не существующую ситуацию, т. е. они обладают имажинативной силой. Подобные сращения, по мысли Н.А. Николиной [2004], «оформляют недискретные, с точки зрения автора, «коммуникативные фрагменты» текста, которые осознаются как единый образ. <...> Целостные номинации утверждают новые правила членения текста, требующего максимальной активности его восприятия». В то же время мы наблюдаем, что «слитный групповой смысл» слова и их части приобретают именно в строке — на сдвиге границ слова, ряда⁷ и в вертикальной структуре стиха. Ср. еще один фрагмент из стихотворения Г. Айги, в котором подобные образования выступают как «словоподобия» того, чему нет имени:

⁷ О.А. Хансен-Лёве [2001:84] так определяет понятие подобного «сдвига»: «В более узком смысле «сдвиг» здесь означает смещение границ слова, прием, который как никакой другой демонстрирует графическую детерминацию семасиологизации — аналогично технике переноса в стихе (сдвиг границ стиха) <...> В обоих случаях слово в своей визуально-буквальной материальности выступает как порождающий значение элемент: графический сдвиг границы слога ведет к смещению семантической перспективы или связанных с ней гетерогенных интерпретационных ходов, интерферирующих с омофоничной идентичностью слова, отстраняющих ее, обнажая».

(отблистанье

покрыло: и имени нет

*чего-иль-кого-Что-теперь-и-назвать-уже-пусто-и-поздн-
но! — того: в отстраненье закрытом! —*

*лишь кости сияют скорей чем свет глаз над лицом!)
и бесточечно-и-раздробляюще-нечто*

словоподобие

(«И: Едино-Овраг»)

Противоположную тенденцию представляет так называемый пуантелизм Г. Сапгира, противопоставленный и знаменитой «лесенке» В. Маяковского как формообразующему элементу словесного ритма. По мнению современного поэта, «в расположении стихов ступеньками наблюдается некоторая механика — сдвиги строк, как рычаги», в чем «проявляется понимание страницы, как плакатного листа». В противовес этому для создания малой цезуры Сапгир решил записывать стихи нормальными четверостишиями и строфами, но каждое слово или группу слов писать с большой буквы, отделяя двойным или тройным интервалом. Таким образом, по мнению поэта, виден пуантелизм текста — все паузы сохраняются. Ср.:

*Невесна Нетепло Негород Неветер
Немашина Непрохожий Негазета Нечитаю
Непришел Необнял Негубы Неженщина
Не люблю — и на чувстве этом не настаиваю*

*Развевалось Нет Ни венка Ни могилы
Ни процессий Ни кладбища Ни рыданий Ни памяти
Ни дома Ни улицы Ни звука Ни атома
Чисто и пусто Форма отсутствия*

Все это говорит о том, что теснота связи между словами внутри стихового ряда каждый раз задается самим автором, и нет раз и навсегда заданных параметров ни семантической, ни синтаксической «тесноты стихового ряда»⁸. Способы организации стихового ряда и вертикального контекста стиха исторически изменчивы, что связано с подвижностью границ слова, аморфностью синтаксических связей, подвижностью и иногда аномальностью порядка слов в стихе. Более того, создание заумных текстов, в наше время во многом использующих и возможности многоязычия, ведет к свободе орфографической формы слова и даже позволяет семантизировать «ошибки» и «описки»⁹.

Отметим также, что образование новых языковых форм определяется не только процессами словообразовательной мотивации, но и совмещением грамматических категорий. Нашу мысль доказывает яркий пример из И. Бродского:

*Но, видимо, воздух — только сырье для кружев, <...>
И статуи стынут, хотя на дворе — бесстужев,
казненный потом декабрист, и настал январь.*

⁸ М.А. Гаспаров, оспаривая в своей статье [Гаспаров, 2003] тезис о семантической «тесноте стихового ряда», введенный Ю.Н. Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка», выводит в заглавие тезис о «синтаксической тесноте стихового ряда», который, на наш взгляд, не менее спорен, чем тыняновский.

⁹ О семантизации «ошибки» и «описки» в современной поэзии см. [Фатеева, 2002].

В языковой форме *бесстужев* накладываются друг на друга категории «признаковости» и «предметности», «одушевленности» и «неодушевленности», она может восприниматься и как имя собственное, и как имя нарицательное, и как краткое прилагательное; одновременно в тексте происходит и наложение временных планов. Очевидно, что при образовании подобных неологизмов мотивация слова становится «расщепленной»: так, в еще одном примере из Бродского глагол *комнеет* возможно признать произведенным и от слова *ком* («становится похожим на ком») и от слова *комната* («приобретает очертания комнаты»), и от предлога с местоимением *ко мне*.

*Снаружи темнеет, верней — синее, точней — чернеет.
Деревья в окне отменяет, диван комнеет.*
(И. Бродский)

Целую совокупность обсуждаемых нами языковых явлений находим в звукоподражательном тексте Е. Кацюба под названием «Летний императив».

Погружай
в шмелиные рукава руки
Окружай
кольчужой стрекоз торс
в мерцающей азбуке
жуж-зуж-вз-з-з
открываю-закрываю
двери-двери-двери
крыльями в-из в-из в-из
<...>
Пепельные призраки
бледные привиденья
открывают-закрывают
двери-двери-двери
крыльями из-за из-за из-за
воздух владеют тайные знаки
Мы их изучим —
закрой глаза!

Структура текста создается в первую очередь благодаря инициальным формам императива (*погружай, окружай*), которые задают и звуковую основу текста, наполненного шипящими и свистящими звуками (*ж/ш, з/с, жуж-зуж*). При этом в строении рядов пропадает различие между служебными словами (предлогами *в-из в-из в-из, из-за из-за из-за*) и частями слова (приставками *вз-з-з*), поскольку ведущей становится звуковая линия текста, которая повторно семантизируется, создавая из тех и других «просодические жесты» (Т.М. Николаева). Сами же летающие насекомые вырастают из «мерцающей азбуки» записанного на бумаге текста и приобретают некоторое заумное перевернутое глагольное оноματοпозитическое название *жуж-зуж-вз-з-з* — «жуж-жу взлетаю». Подчиняясь предлогам-приставкам, выражающим жесты, имена и глаголы также сливаются в одну динамическую линию, подобную раскрывшимся крыльям (*двери-двери-двери, открываю-закрываю, открывают-закрывают*), в которой становятся переставленными объекты и субъекты: ср. *воздух владеют тайные знаки*. Так, согласно Кацюбе, получается, что изучить функционирование языковых

знаков в поэтическом тексте можно только закрыв глаза на нормативную «императивную» грамматику.

Итак, на современном этапе мы имеем дело с новым способом записи стихотворного текста, который совмещает в себе (а) запись текста при помощи языковых знаков; (б) «партитуру» его сонорного воспроизведения¹⁰; а в случае иконичности, (в) графические символы для экспликации внутренней структуры его смысла, которые при исполнении могут выражаться и жестами. Одно только перечисление функций семиотической записи стиха говорит о том, что поэтический текст сейчас не может существовать статично только как «слова на бумаге» — он должен непременно воссоздаваться в звуке, в визуальной трансляции и жесте. Вот почему сегодня можно говорить о синтезе разных форм существования поэзии — вербальной, визуальной, аудиальной (сонорной) и перформативной (акциональной)¹¹. В то же время установка на семиотизацию стиховых явлений сигнализирует о том, что письменная форма текста все же первична — без своей структурно-графической формы текст не существует и не запоминается. Таким образом, поэты как бы буквально реализуют тезис Ю.М. Лотмана, что поэтический текст есть именно «вторичная моделирующая система».

В заключение попытаемся ответить на вопросы, поставленные в самом начале доклада. Первый из них касался тех семантических преобразований в поэтическом языке, которые обусловлены поиском «новой» формы, — насколько эти преобразования «трансформируют» сам язык? Единственный вывод, который пока можно сделать, такой: в современной поэзии тропы как семантические преобразования перестают играть первостепенную роль, а на их место приходят своеобразные «формотропы», в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический «сдвиг». Подобные «формотропы» работают одновременно на всех уровнях текста, при этом процессы словоизменения, словообразования и образования синтаксических конструкций не расходятся по разным уровням языка, а порождают некоторый синтетический тип неологизмов из элементов единого звукового ряда. Конечно, явления, наблюдаемые в стихотворном тексте на рубеже XX–XXI веков, имеют и ретроспективную проекцию в первую четверть XX века — в эпоху расцвета так называемого формализма (см.: Фатеева, 2002). К примеру, в стихотворении В. Каменского «Водотражали» мы наблюдаем тот же синтетический подход к динамизации формы стиха и тенденцию к стяжению смысла, что и в современных текстах: ср.

*РыбаКИдали
сетИЗлодок —
сетИЗлодок
рыбаКИдали.
<...>
воданебится
небоводится —*

¹⁰ О том, что чтение стихов подобно чтению партитуры, писал еще Б.М. Эйхенбаум в своей книге «Мелодика стиха».

¹¹ Появились и книги, репрезентирующие эти направления поэзии. Это «Зевгма» (1994) и «Теория и практика русского поэтического авангарда» (1998), «Року укор. Поэтические начала» (2003) С. Бирюкова, две международные антологии Д. Булатова: «Точка зрения: Визуальная поэзия. 90-е годы» (1998) и «Нотомогус. Международная антология саунд-поэзии» (2001).

*небеводится
воданебится*

Поэтому на современном этапе в какой-то степени можно говорить (эта идея предложена Ю.С. Степановым) о «втором рождении» русского формализма, который явно осознает свою «вторичность» и открыто играет на ней.

Дополним лишь то, что подобное же стремление к усиленной семиотизации стихотворного текста и к взаимодействию его с другими видами искусства наблюдалось и при создании русской силлабической поэзии в XVII веке (ср. тексты Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Ивана Величковского). В поэзии барокко также культивировался «образ слова как графического знака», а форма текста становилась «визуальной репрезентацией идеи, метафорой в графической форме» [Сазонова, 1991, 78–79]. Видимо, любое новаторство в области поэтического языка прежде всего выражается в модификации плана выражения текста.

Вторая проблема: насколько вновь вводимые способы записи и воспроизведения стихотворного текста влияют на процессы концептуализации мира, за ними стоящего. Ответ на этот вопрос, видимо, кроется в том определении, которое Р. Якобсон дал поэтической функции языка — «направленность поэтического выражения на само себя». В каком-то смысле современные поэты доводят эту «направленность» до предела, семантизируя любые изменения языковой структуры (фонетические, орфографические, словообразовательные, грамматические, ритмические), так что преобразованный языковой знак сам начинает моделировать свое содержание. Мы показали, что внутренняя структура знаковых единиц проступает на поверхность текста, обуславливая установку на разрушение «обычной» связи между означающим и означаемым и на установление новой связи поверх старой, превращая их из знаков в «образы». Так, идея развертывания текста на странице и его обратимости уже заложена в самом «образе» строк Е. Кацубы:

*Мир строился сверху вниз,
будто падая ниц
с лест-ниц,
стра-ниц,
рес-ниц...*

И последнее: насколько подобные преобразования формы в современных текстах могут быть адекватно восприняты читателем? Скорее всего, ответ на этот вопрос очень прост: понимание достигается только через желание «понять», а язык дает каждому, им владеющему, равные исходные возможности.

Литература

Березовчук Л. «Новая риторика»: на пути к речевому многоголосию // Поэтика поиска, или поиск поэтики: Сборник материалов международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». М., 2004.

Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. М., 1992.

Гаспаров М.Л. «Боемструй»: синтаксическая теснота стихового ряда // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика: К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. М., 2003.

Зубова А.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000.

Зубова А.В. Поэтическое отражение конфликта синтагматики с парадигматикой // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика: К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. М., 2003.

Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. М., 1974.

Николина Н.А. Современное поэтическое словотворчество // Поэтика поиска, или поиск поэтики: Сборник материалов международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». М., 2004.

Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991.

Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.

Суховей Д. Круги компьютерного рая (семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990–2000 годов) // НЛО, № 62, 2003 (4).

Фатеева Н.А. Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? // Язык и Искусство. Динамический авангард наших дней. М., 2002.

Хансен-Лебе О.А. Русский формализм. М., 2001.

Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // НЛО, № 62, 2003 (4).

Людмила Зубова

СЕМИОТИКА СРАВНЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сравнение, один из самых традиционных и постоянно обновляемых поэтических тропов, представляет собой своеобразный «текст в тексте», если оно не ограничено стереотипным употреблением¹.

Поскольку спецификой сравнения в отличие от метафоры, перифразы, аллегии, символа и прочих уподобляющих тропов является раздельное обозначение предмета и образа сравнения², этот троп диалектичен и процессуален: сходство предметов, свойств, действий, замечаемое или устанавливаемое поэтом, не отменяет их автономности, а картина мира автора обнаруживает в тексте свое становление.

Роль сравнения в познании действительности исторически изменчива. Генетически сравнение — «прозаический акт сознания, расчленившего природу» (Веселовский, 1989, 146); «Процесс совершился в такой последовательности формул: человек — дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево» (Указ. соч., 145–146). В современном словесном искусстве функция сравнения противоположна исходной: оно не обособляет, а сближает представления о реалиях.

Семиотически сравнения «являют собой явный уровень моделирования» (Фарыно, 1980, 57). При этом изображаемый реальный мир «получает статус внешнего по отношению к создаваемому миру языка описания, средства интерпретации и т. п.» (Там же).

Сравнение семиотично по своей природе: его структура изоморфна структуре любого языкового знака, предполагающего связь означающего с означаемым. Иконические знаки, индексы и символы (см. анализ этих терминов Ч. Пирса: Якобсон, 1983, 104) находят свое воплощение и в сравнительных конструкциях: именно эти отношения между означающим и означаемым, порознь и в совокупности, составляют сущность мотивирующего основания сравнения.

Как показывают исследования современных лингвистов и литературоведов, в эволюции сравнений самыми заметными тенденциями XX века являются их депозитизация, устраняющая пафос традиционных поэтических уподоблений, расширение круга видовых обозначений, гиперболизация образов, семантическая смежность компонентов, обмен местами между предметом сравнения и его образом (Кожевникова, 1995, 6–78). Сравнения становятся эллиптическими, аморфными, усложненными метафоризацией компонентов, активизируются сравнения с непредметной и с имплицитной основой признака (Некрасова, 1977, 254–278); в осмыслении мира преобладает интеллектуальный аспект, растет число гипотетических сравнений, увеличивается

¹ Поэтические штампы и языковые устойчивые сочетания тоже могут выполнять эстетическую функцию, создаваемую контекстом, например развернутые сравнения, преобразованные сравнения.

² В лингвистической поэтике используются разные термины для обозначения двух компонентов сравнительного оборота, в частности наиболее употребительные термины *субъект* и *объект сравнения* (напр., Некрасова, 1977), *предмет изображения* и *опорное слово тропа* (Кожевникова, 1995) *левый* и *правый члены в парадигме образов* (напр., Павлович, 1995, 1999). Термины *предмет* и *образ сравнения* (напр., Северская, 1994; Кожевникова, Петрова, 2000; Ковтунова, 2003) еще не вошли в широкий обиход, но представляются наиболее удачными, так как позволяют избежать двусмысленности слова *объект* и условности в обозначениях левого и правого компонентов сравнения.

количество сравнений с двумя линиями связи между их компонентами (Таратута, 1995). М. Крепс отмечает, что для многих поэтов XX века характерен «перенос ориентации с уместности на неожиданность» сравнений (Крепс, 1984, 78). И.И. Ковтунова, анализируя сравнения Пастернака, обращает внимание на метонимические сравнения: «образы сравнений разнородны, но их объединяет общность эмоционального восприятия», иногда поддерживаемая звуковым сближением слов, например: *Распухший кустарник был бел, как испуг* (Ковтунова, 2003, 102, 122).

В целом сравнения становятся все более разнообразными лексически, объединяют далекие друг от друга семантические поля, структурно усложняются, активно взаимодействуют с другими тропами.

Наблюдения над сравнениями, встречающимися в поэзии конца XX–начала XXI века, показывают высокую интенсивность проявления всех этих тенденций.

При этом обнаруживается повышенное внимание авторов к свойствам языкового знака: во-первых, сами знаки во многих текстах становятся и предметом, и образом сравнения; во-вторых, внутрисистемные отношения знаков часто выполняют текстопорождающую функцию³. Исходя из сказанного, в статье рассматриваются два семиотических аспекта современных поэтических сравнений: 1. Знак как предмет и образ сравнения; 2. Относительное значение слов в структуре сравнения⁴.

Понятно, что без внимания к плану выражения поэзия вообще невозможна, но в наше время филологическая рефлексия поэтов настолько активизировалась, что во многих текстах означающее становится означаемым: «...общесемиотический взгляд распространяется за пределы лингвистики и семиотики. Осознанно или неосознанно, им начинают пользоваться писатели, писатели приписывают его своим героям (или открывают его у них), литературные персонажи формируют взгляды читателей, и семиотические идеи проникают в быт» (Степанов, 1998, 27).

1. Знак как предмет и образ сравнения

Уподобление мироздания книге и тексту, имеющее древнюю традицию (см.: Панченко, Смирнов, 1971; Аверинцев, 1977, 183–209; Маковский, 1999), в XX веке получает интенсивное развитие, в частности у Хлебникова, Мандельштама и, более всего, в поэзии Бродского (см.: Полухина, 1989, 169–181; Ахапкин, 1998; 2000; 2001; 2002; 2003), а к концу XX века оно становится массовым (см.: Зубова, 2000, 15–33, Фатеева, 2001, 416–429). Ведущие позиции в современной литературе занимают филологическая поэзия и филологическая проза, для которых язык становится не столько средством, сколько объектом изображения (Новиков, 2001).

Наиболее наглядно семиотичность сравнений проявляется в уподоблении разнообразных существей графическим знакам. Поэты часто объявляют о приоритете письменности в своем сознании:

Башенки Лувра,
самолет снится,
люди — как буквы,

³ Этому современные авторы, несомненно, во многом научились у Маяковского, Хлебникова, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой.

⁴ Относительное значение слов определяется их способностью указывать на внутризязыковые связи — в противоположность безотносительному значению, указывающему на внеязыковую реальность (см.: Степанов, 1998, 27).

лампочки — луны,
крестики — птицы...
Будь что будет!
(*Соснора*);

Стояли у первых незримых дверей,
как буквы в одном алфавите,
Володя, и Лена, и Марк, и Андрей,
и Коля, и Гена, и Витя
(*Яснов*).

Второй пример взят из текста о юности поэтов, и сравнение является метафорическим: речь идет о том, что из этих букв составляется письменность, литература.

Сравнения чего-либо с начертанием буквы прежде всего иконичны, они указывают на зрительное подобие сущностей, принадлежащих к разным сферам бытия:

Сад густ, как тесно набранное «Ж»
(*Бродский*);

В бачке очковая змея
Лежит, свернувшись буквой «я»
(*Кренс*);

Грудь, как у Ф,
Талия, как у Х,
Линия бедер, как у О.
А?!!
(*Коваль*);

как буква У танцуют две дороги
(*Иконников-Галицкий*);

Насекомая похоть в траву привлекает галчат,
и, покуда они не заметили пищу свою,
из футляра кузнечика острые локти торчат
на манер W
(*Кальпиди*).

Во многих текстах сравнения с буквой являются способом самопознания и самоидентификации:

Как тридцать третья буква,
я пячусь всю жизнь вперед
(*Бродский*);

«Как ты жил в эти годы?» — «Как буква «г» в «ого»
(*Бродский*)⁵;

⁵ Анализ этого примера см.: Ахапкин, 2002, 81.

Я отвернусь, как латинское R,
к стенке пустой. Не ищи идеала
в жизни. Ты сам для кого-то пример
(Хорват).

Однако сравнения такого типа не исчерпываются указанием на зрительное подобие: если буква «Ж» в строке Бродского *Сад густ, как тесно набранное «Ж»* формирует иконическое сравнение, то звук, обозначаемый этой буквой дает представление о жужжании насекомых в саду, и сравнение становится индексальным⁶. Во многих случаях непредметные основания сравнений оказываются значимее внешнего сходства. Так, сравнение из стихов Е. Хорвата *«Я отвернусь, как латинское R»*, мотивированное зеркально симметричным отражением буквы «Я» в латинском «R» (а эти знаки начинают и заканчивают строку) становится метафорой отказа от собственной личности в попытке перейти на другую знаковую систему самоидентификации. Буква латинского алфавита в данном случае становится знаком-символом. Возможно, что здесь значимо и рычащее звучание [г] как обозначение эмоции.

Основанием сравнения нередко оказывается судьба буквы, становящейся символом ушедшей эпохи:

О, как неизреченны души,
утраченные, словно ять
(Миронов);

Да льдинка стойкая в стакане,
как в слове ПУШКИНЪ твердый знак
(Казакин).

В современной поэзии активен образ иероглифа — как образ концентрированного смысла в непонятном знаке, отсылающем к восточной культуре, истории:

Ветер несет нас на Запад, как желтые семена
из лопнувшего стручка, — туда, где стоит Стена.
На фоне ее человек уродлив и страшен, как иероглиф,
как любые другие неразборчивые письма
(Бродский);

все покрывается двойной, допустим, нежностью, покуда
вампиры собственной слюной
нас занавесили от блуда.

<...>

Над ними вьются пчелы ос,
как иероглифы Корана:
они ведь к луковкам волос
привили луковку тюльпана
(Кальпиди).

⁶ См. анализ нескольких примеров с метафоризацией буквы «ж» и соответствующего звука в поэзии Бродского: Ахапкин, 2002, 83–85.