

**ЛЮДМИЛА ЗУБОВА**

**ЯЗЫКИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ**

## **АННОТАЦИЯ**

В книге рассматриваются индивидуальные поэтические системы второй половины XX – начала XXI вв.: анализируются наиболее характерные особенности языка Л.Лосева, Г. Сапгира, В.Сосноры, В.Кривулина, Д.А. Пригова, Т. Кибирова, В.Строчкова, А.Левина, Д. Авалиани. Особое внимание обращено на то, как авторы художественными средствами исследуют свойства и возможности языка в его противоречиях и динамике.

Книга адресована лингвистам, литературоведам и всем, кто интересуется современной поэзией.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Лев Лосев: филологическая оптика .....	
Генрих Сапгир: подробности сущностей.....	
Виктор Соснора: палеонтология и футурология языка.....	
Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда.....	
Дмитрий Александрович Пригов: инсталляция словесных объектов...	
Тимур Кибиров: переучет в музее словесности.....	
Владимир Строчков: странствия по семантическим полям.....	
Александр Левин: грамматический театр.....	
Дмитрий Авалиани: словесная акробатика.....	

Это прекрасно не потому,  
Что это стих и ошибок нет,  
Это прекрасно потому,  
Что это сказал поэт.

Д.А.Пригов

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание этой книги основано на трех убеждениях.

Во-первых, поэты – самые внимательные к языку люди. И профессиональным филологам есть чему у них поучиться.

Во-вторых, любое поэтическое сообщение – это сообщение о словах. О чем бы ни говорили поэты (о себе, о людях, о Боге, о любви, смерти, природе, политике, облаках, цветах или мусоре), они всегда говорят и о языке. Поэты, независимо от их собственных намерений, исследуют свойства языка в его динамике, во многом опережая лингвистов.

В третьих, изучение языка поэтов может сказать гораздо больше о содержании текстов, о картине мира поэтов, мировоззрении эпохи, чем исследования, не выходящие за рамки тематического литературоведения.

Лингвист Эжен Косериу объяснил причину изменений в языке просто и мудро:

... вопрос «почему изменяются языки» <...> абсурден, так как эквивалентен вопросу, почему обновляются потребности выражения и почему люди думают и чувствуют не только то, что уже было продумано и прочувствовано <...> «состояние языка» в синхронной проекции – это не язык, а поперечный срез языка, продолжающий развиваться. Можно привести следующую аналогию: некто, сфотографировав движущийся поезд, задается вопросом, почему поезд продолжает двигаться, а не остается неподвижным, как на фотографии, или, еще хуже, смешивает поезд с фотографией (Косериу, 2001: 76 –77).

А вот слова поэта и критика Михаила Айзенберга – о том же:

... любой «готовый» язык – это язык вчерашний: не просто диктат, но еще и носитель минувшего дидактизма. То, что было когда-то конкретным опытом, отвердело до состояния категорий и по существу враждебно новому чувству и новому мышлению, готово при любом удобном случае предать их ради установленного порядка (Айзенберг, 2005: 17).

Поэзия второй половины XX – начала XXI века интересна многообразием авторских индивидуальностей, соединением эмоциональной напряженности текстов с их аналитичностью – и в пространстве поэзии вообще, и в пределах личных поэтик.

При этом одним из основных свойств современной поэзии, общим для многих авторов, является филологизм текстов.

Сближение поэзии с филологией – магистральная линия развития поэзии в XX веке. Конечно, ни один человек не может быть поэтом, если он не чувствует слова, но в наше время язык со всеми его свойствами и возможностями всё больше и больше становится не столько средством высказывания, сколько объектом внимания.

Общее свойство разных поэтических систем, о которых говорится в этой книге – сосредоточенность поэтов в рефлексии над словом, грамматической формой, строением фразы, логикой формирования значения, поведением слова в изменяющемся мире.

Поэтика каждого из авторов, представленных в книге, гораздо разнообразнее, чем это здесь показано. Выбор текстов определялся задачей рассмотреть наиболее характерные для каждого из поэтов особенности языка, нашедшие художественное воплощение в трансформированном употреблении языковых единиц.

Все аспекты «литературного поведения» поэтов намеренно игнорируются: в книге рассматриваются только словесные контексты произведений.

Выбор имен неизбежно субъективен, он никак не связан с ценностной иерархией поэтов ни в литературном мире, ни в сознании автора книги. За пределами помещенных здесь глав остались многие поэты, о которых хотелось бы написать в будущем.

Поскольку книга адресована и филологам, и поэтам, и всем, кто интересуется поэзией, находясь вне филологической или литературной среды, оказалось необходимым пояснить некоторые термины и теоретические положения, одна часть которых хорошо известна только филологам, а другая – только людям из литературной среды.

Идеи и наблюдения, которые представлены в книге, сформировались в процессе чтения спецкурса «Язык современной поэзии» на филологическом факультете Санкт-Петербургского университета (1999–2009 г), некоторые фрагменты этой книги соотносят-

ся с опубликованными статьями, но во всех случаях статьи, преобразованные в главы, содержат значительные изменения и дополнения.

При цитировании поэтических текстов сохраняется орфография и пунктуация источников, в случае разночтений стихи цитируются по последнему изданию. Выделение фрагментов текста полужирным шрифтом – мои, за исключением особо оговоренных случаев.

Благодарю за обсуждение разных частей книги, за дополнения и поправки Светлану Бодрунову, Владимира Гаспарова, Илью Кукулина, Ольгу Кушлину, Александра Левина, Вячеслава Лейкина, Марка Липовецкого, Игоря Лощилова, Екатерину Озерову, Владимира Строчкова, Евгению Суслову, Дарью Суховей, Алексея Тискина, Надежду Черных, Римму Щипину, а также всех слушателей спецкурса и докладов на конференциях.

## ЛЕВ ЛОСЕВ: ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ОПТИКА

Кабы не скрипки, кабы не всхлип  
виолончели,  
мы бы совсем оскотинились, мы б  
осволочели...

Лев Лосев.

Лев Лосев<sup>1</sup> известен не только как поэт, но и как профессиональный филолог, автор работ о Б.Пастернаке, Н.Олейникове, Е.Шварце, С.Маршаке, А.Гайдаре, М.Булгакове, А.Ахматовой, М. Цветаевой, И. Бродском, С. Довлатове, А. Солженицыне, автор диссертации «Эзопов язык в современной русской литературе», переводчик, составитель и редактор нескольких сборников статей о Бродском, автор книги «Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии» (Лосев, 2006).

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Лев Владимирович Лосев (1937–2009) окончил отделение журналистики Филологического факультета факультет Ленинградского университета, в юности принадлежал к группе поэтов, объединенных названием «Филологическая школа». Работал редактором в ленинградском журнале «Костер» для детей, писал пьесы для кукольного театра. С 1976 г. жил в Америке, был профессором Дармутского университета, литературным обозревателем радиостудии «Голос Америки». Защитил докторскую диссертацию «О пользе цензуры. Эзопов язык в русской литературе». См. автобиографию: Лосев, 1999-а: 5 и обширную библиографию: Куллэ, 2006: 621–633. Сборники стихов: Лосев, 1985; Лосев, 1987; Лосев, 1996; Лосев, 1999-а; Лосев, 1999-б; Лосев, 2000-а; Лосев, 2000-б; Лосев, 2005; Лосев, 2009.

Лосев воспринимает мир через увеличительное стекло филологии, которое позволяет наблюдать, как через микроскоп, подробности жизни и, как через телескоп, разглядывать весьма отдаленные объекты.

Стихи Лосева производят сильное впечатление изящным мастерством словесной игры, в которую вовлекаются звуки, буквы, многочисленные образы и символы культуры, разнообразие стили речи. Игровая стилистика текстов становится у Лосева способом содержательного высказывания:

Лосев пишет «на диковинном» реликтовом наречии советского социального отщепенства, когда в разговоре уживаются ученость с казармой, метафизические раздумья со злобой дня, мировая скорбь с каламбуром, и акустика беседы насыщена литературными ассоциациями (Гандлевский, 1998: 37);

Его поэтический ареал как будто покрывает всю наличную, готовую поэзию, но при этом автор находит там места, совершенно необитаемые <...> Лосев демонстрирует незаурядное авторское смирение, тщательно маскируется и выдает себя за поэта “после поэзии”, шагающего вслед поэту-герою по-клоунски мешковато, умело неуверенно. Так – заранее заявляя о своей неприязнительности, дополнительности – стихи накапливают энергию преобразования и прорыва (Айзенберг, 1997: 69).

Случай Лосева – один из редких удачных примеров в поэзии преодоления равнодушной эстетской относительности и «оживления» рационального постмодернизма, привнесения лирического начала в стиль, который, казалось бы, отторгает любую лиричность как таковую (Скворцов, 2005: 172).

В стихах Лосева утверждается достоинство человека и культуры, постоянно испытываемое острым словцом и пристальным взглядом:

## XVIII ВЕК

Восемнадцатый век, что свинья в парике.  
 Проплывает бардак золотой по реке,  
 а в атласной каюте Фелица  
 захотела пошевелиться.  
 Офицер, приглашенный для ловли блохи,  
 вдруг почуял, что силу теряют духи,  
 заглушавшие запахи тела,



завозилась мать, запыхтела.

Восемнадцатый век проплывает, проплыл,  
лишь свои декорации кой-где забыл,  
что разлезлись под натиском прущей  
русской зелени дикорастущей.  
Видны волглые избы, часовни, паром.  
Все сработано грубо, простым топором.  
Накорябан в тетради гусиным пером  
стих занозистый, душу скребущий.<sup>2</sup>

Говоря о себе, Лосев особенно непочтителен. Вот один из его автопортретов, в котором тема литературоведческой деятельности разрабатывается подробно, как в анкете или Curriculum vitae:

#### ЛЕВЛОСЕВ

Левлосев не поэт, не кифаред.  
Он маринист, он велимировед,  
**бродскист** в очках и с реденькой бородкой,  
он осиполог с силовой глоткой,  
он пахнет водкой,  
он порет бред.

Левлосевлосевлосевлосевон-  
**ононононононононо** иуда,  
он предал Русь, он предает Сион,  
он пьет лосьон,  
не отличает добра от худа,  
он никогда не знает, что откуда,  
хоть слышал звон.

Он аннофил, он александроман,  
федоролюб, переходя на прозу,  
его не станет написать роман,

---

<sup>2</sup> Лосев, 1999-а: 119.



... мусический звон, который он будто бы слышал, в следующих строках оказывается телефонным звонком, – на который он не отвечает, потому что его нет дома. Такое самоуничижение, доходящее до самоуничтожения, – ключ к поэзии Лосева (Смит, 2002: 377).

Но высказывание Лосева сложнее по смыслу. Возможно, слова *его нет дома* относятся к дому, который Лосев покинул, но *слышит звон* издалека. Если это звон «мусический», то Лосев лукавит в своем самоуничижении, подобно тому, как на бытовом уровне обманывает, что его нет дома. У Лосева почти всегда самоуничижение апофатично: в нем читается представление о причастности непривлекательного персонажа к высоким сферам бытия. Так, в стихотворении «Левлосев» создается неопределенное значение бытовой реплики *его нет дома*. Наречие *дома* может означать ‘и в своей квартире (или в России, или в Америке), и на земле’. Указание на недоступность персонажа для контакта перемещается из обыденной сферы в метафизическую.

Почти каждое слово в стихах Лосева оказывается на перекрестке нескольких образов, тем, аллюзий. Персонажи его текстов, которые появляются в сюжетах, обращениях, цитатах и намеках, – Симеон Полоцкий, Кантемир, Батюшков, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Булгарин, Л. Н. Толстой, Гоголь, Достоевский, Фет, Тютчев, Чехов, Блок, О. Мандельштам, Ахматова, Гиппиус, Цветаева, Маяковский, Льдов, Чуковский, Евг. Шварц, Бродский, Шекспир, Кальдерон, Сведенборг, Т. Манн, Хейзинга, Пропп, М. Бахтин, Ю. Лотман, Р. Якобсон и многие другие писатели, исследователи, художники.

Тексты Лосева становятся пространством столкновения идей. При этом его позиция постоянно уточняется, высказывание подтверждается новыми аргументами, выразительными метафорами. Так, например, реагируя на знаменитые слова Блока *Сотри случайные черты – / и ты увидишь: мир прекрасен* («Возмездие»<sup>5</sup>). Лосев пишет: в стихотворении, помещенном в сборник «Тайный советник» 1987 г.:

#### ПОЛЕМИКА

Нет, лишь случайные черты  
прекрасны в этом страшном мире,  
где конвоиры скалят рты  
и ставят нас на все четыре.

Внезапный в тучах перерыв,  
неправильная строчка Блока,

<sup>5</sup> Блок, 1960: 301.



тексте изображена опечатка от того, что по клавиатуре компьютера прошел кот, случайно изобразив кошачье шипенье, и кот этот, вероятно, не только собственный, не только из стихов Бодлера, обозначенных эпиграфом, но и любой из многочисленных литературных котов – из «Мастера и Маргариты» Булгакова, из книги «Понедельник начинается в субботу» братьев Стругацких, из текстов и, возможно, домашнего быта Бродского. Кот Лосева, названный именем Колумба, случайно открывшего Америку (во всяком случае, по устойчивой легенде) осуществляет «Приказ по армии искусства» Маяковского: *Громоздите за звуком звук вы / и вперед, / ноя и свища. / Есть еще хорошие буквы: / Эр, / Ша, / Ща<sup>9</sup>.*

Возможно, что в строке *Прогуляйся по клавишам, полосатый хвостнице таща* есть отсылка к «Разговору о Данте» Мандельштама:

Конец четвертой песни «Inferno» – настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъяв- ший материю на атомы (Мандельштам, 1994: 220).

Строкой *Спой мне песню свою с головой Мандельштама во рту* Лосев как будто мстит поэту, написавшему в стихотворении «За Паганини длиннопалым...»: *Играй же на разрыв аорты, / С кошачьей головой во рту!, / Три черта было – ты четвертый, / Последний чудный черт в цвету!*<sup>10</sup> Мстит за слова: у Мандельштама речь идет о резной головке грифа скрипки, похожей на кошачью голову (см.: Кац, 1991: 72).

В строчках *о презрении к тварям, живущим посредством пера, / но приемлемым на зубок* актуальна и омонимия сочетания *на зубок* с наречием из фразеологизма *выучить на зубок*, так как речь идет о поэтах.

Лосев одинаково свободно говорит и на языке научных формулировок, и на языке поэзии. Границы между этими языковыми пространствами для него, конечно, существуют, культура слова заставляет охранять эти границы<sup>11</sup>. Прямое подтверждение тому – текст, названный *Раек нескладуха сочиненный для облегчения духа и возврата к живой*

*табор, / фольклорных оговорок à la Freud, / любви, разлуки, музыки, метафор!* («Новые сведения о Карле и Кларе» – Лосев, 1999-а: 117).

<sup>9</sup> Маяковский, 1956: 14.

<sup>10</sup> Мандельштам, 1995: 248.

<sup>11</sup> «Лосев и сам не терпит, и другим не позволяет смешивать стихи и прозу, точнее, поэзию и филологию. – Именно потому, – считает Лосев, – что первой закон не писан, он должен быть особенно суров для второй» (Генис, 2007).

*натуре после окончания книги эзопов язык в русской литературе*<sup>12</sup>, – в нем можно видеть современный интеллектуальный вариант народного карнавального поведения при завершении трудового цикла.

Самоирония Лосева попадает и в его научные сочинения, автор становится ехидным оппонентом самому себе. Так, в статье «“Страшный пейзаж”: маргиналии к теме Ахматова / Достоевский» имеется сноска:

Пародируя собственные спекуляции по поводу ахматовской акронимики (см. «Герой “Поэмы без героя”» в кн. «Ахматовский сборник» (вып. 1), La Presse libre: Paris, 1989), я мог бы заметить: что акроним «без лица и названья» – б, л, и, н – блин. Далее следовало бы порассуждать о ритуальном значении «безликого» блина, связанном с верой в воскресение и обычаем поминок – а что такое «Поэма без героя», как не поминки! Возможно, о символике блина в «Братьях Карамазовых» (см. Liza Knapp) (Лосев, 1992: 153).

Иногда Лосев пародирует ученые сочинения стихами. Основываясь на этимологическом сближении слов *ткать* и *текст* (ср. слово *текстиль*), Лосев развивает традиционную метафору текста как плетения судьбы мифологическими парками<sup>13</sup>. При этом автор обсуждает различные подходы к анализу текста – метод академического структурализма, метод интертекстуального анализа с его сосредоточенностью на поиске литературных источников, вульгарно-социологическое литературоведение, советскую идеологическую критику:

## ТКАНЬ

(докторская диссертация)

1. *Текст* значит *ткань*<sup>1</sup>. Расплести по нитке  
тряпицу текста.  
Разложить по цветам, улавливая оттенки.  
Затем объяснить, какой окрашена краской  
каждая нитка. Затем – обсуждение ткачества ткани:  
устройство веретена, ловкость старухиных

<sup>12</sup> Лосев, 2000-б: 174.

<sup>13</sup> С. в «Разговоре о Данте» О. Мандельштам: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации. Она прочнейший ковер, сотканный из влаги – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы» (Мандельштам, 1994: 217–218).

пальцев. 5

Затем – дойти до овец. До погоды в день стрижки.

(Sic) Имя жены пастуха. (NB) Цвет ее глаз.

2. Но не берись расплетать, если сам ты ткач неискusный,  
если ты скверный портной. Пестрядь  
перепутанных ниток,  
корпия библиотек, ветошка университетов<sup>2</sup> – 10  
кому, Любомудр, это нужно? Прежнюю пряжу  
сотки.

Прежний плащ возврати той, что продрогла в углу.

- 2.1. Есть коллеги, что в наших (см. выше) делах  
неискusны.  
Все, что умеют, – кричать: «Ах, вот нарядное  
платье!  
Английское сукнецо! Модный русский покрой!»<sup>3</sup> 15

- 2.2. Есть и другие. Они на платье даже не взглянут.  
Все, что умеют, – считать миллиметры, чертить  
пунктиры.  
Выкроек вороха для них дороже, чем ткань.<sup>4</sup>

- 2.3. Есть и другие. Они на государственной службе.<sup>4</sup>  
Все, что умеют, – сличать данный наряд с  
униформой. 20  
Лишний фестончик найдут или карман потайной,  
тут уж портняжка держись – выговор, карцер, расстрел.

3. *Текст* – это *жизнь*. И ткачи его ткут. Но  
вбегает кондратий<sup>5</sup> –  
и недоткал. Или ткань подверглась  
воздействию солнца,  
снега, ветра, дождя, радиации, злобы, химчистки, 25  
времени, т.е. «дни расплетают тряпочку по-  
даренную Тобою»<sup>6</sup>, и остается дыра.

- 3.1. Как, Любомудр, прохудилась пелена

тонкотканной культуры.

Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам<sup>7</sup>.

4. *Ткань* – это *текст*, это *жизнь*. Если ты доктор –  
дотки. 30

#### Примечания

1. См. латинский словарь. Ср. имя бабушки Гете.
2. Ср. то, что Набоков назвал «летейская библиотека».
3. Этих зову «дурачки» (см. протопоп Аввакум).
4. Ср. ср. ср. ср. ср.
5. (...) Иванович (1937–?).
6. Бродский. Также ср. Пушкин о «рубщице» и «певце», что, вероятно, восходит к Горацию: *virgureus pappus*.
7. См. см. см. см. см. см. см. см.!<sup>14</sup>

Т. А. Пахарева обращает внимание на то, что в этом стихотворении Лосев «использует <...> возможности двойного словарного толкования слова “ткань” – ткань как текстильный продукт и ткань – основной элемент живого организма. Соответственно, “доктор” в его стихотворении – это и “Любомудр”, способный починить “пелену тонкотканной культуры”, и целитель живой ткани» (Пахарева, 2004: 211).

Стихи Лосева – это и лингвистическая школа.

Следующий пример показывает образное описание артикуляции глухого билабиального смычного (образуемого тесным смыканием губ) звука [п'] в слове *Петербург*:

#### БЕЗ НАЗВАНИЯ

Родной мой город безымян,  
всегда висит над ним туман  
в цвет молока снятого.  
Назвать **стесняются уста**  
трижды предавшего Христа  
и все-таки святого.

Как называется страна?  
Дались вам эти имена!  
Я из страны, товарищ,  
где нет дорог, ведущих в Рим,

<sup>14</sup> Лосев, 1999-а: 43–44.



где в небе дым нерастворим  
и где снежок нетающ.<sup>15</sup>

По существу, такая артикуляция [п'] – это жест молчания: при произнесении этого звука рот закрыт. Слово *стесняются* – ‘не решаются произнести’ приобретает и буквальный этимологический смысл ‘смыкаются’, а название стихотворения из писательского клише превращается в прямое обозначение обсуждаемой темы. Смысл этого образа уходит корнями в философию исихазма с его постулатом о непроницаемости святого имени и еще дальше в мифологическое табуирование слова.

В следующем тексте Лосев анализирует процесс порождения речи, отмечает преимущественную значимость согласных для восприятия смысла, говорит об утрате гласных в потоке речи:

### ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ

Я говорю: ах, минута! –  
т.е. говорю: М, Н, Т –  
скомканно, скрученно, гнуто  
там, в тесноте, в темноте,  
в мокрых, натруженных, красных  
мышцах (поди перечисль!)  
бульканьем, скрипом согласных  
обозначается мысль.

Был бы я маг-семиотик  
я отрешился б от них.  
Я бы себе самолетик  
сделал из гласных одних:  
А – как рогулька штурвала,  
И – исхитрился, взлетел,  
У – унесло, оторвало  
от притяжения тел.

Бездны не чаю, но чую:  
О – озаряет чело.  
Гибелью обозначаю

---

<sup>15</sup> Лосев, 1999-а: 143.

всё или ничего.<sup>16</sup>

Стихотворение содержит рассуждение о том, что именно гласные создают мелодический рисунок. Образы этого текста отчетливо связаны с теорией фонетического значения, согласно которой звукам речи соответствуют определенные психологические представления и эмоции (см.: Журавлев, 1974).

Вероятно, претекстом этого стихотворения являются знаменитые строки Николая Гумилева: *На Венере, ах, на Венере / Нету слов обидных или властных, / Говорят ангелы на Венере / Языком из одних только гласных. // Если скажут «ea» и «ai» – / Это радостное обещанье, / «Уо», «ao» – о древнем рае / Золотое воспоминанье* («На далекой звезде Венере... »<sup>17</sup>). Дмитрий Дрозд, приводя эти строки Гумилева, обращает внимание на то, что Гумилев говорит не о предметах, а об обещании и воспоминании, т.е. о мысли или идее (Дрозд, 2005).

Очень вероятно, что здесь русская письменность соотнесена с письменностью семитских языков, в которой не обозначаются гласные. К такому пониманию побуждает и сходство слов *семиотик* – *семит*.

Знаменитый сонет А. Рембо «Гласные» о восприятии звуков как красок заставляет вспомнить и слово *семафор*, с этимологическим смыслом ‘несущий значение’. Обратим внимание на то, что речь идет и о звучании гласных, и о начертании соответствующих букв.

Множественная мотивация образа буквы хорошо видна и в стихотворении «М»:

М-М-М-М-М-М – кирпичный скалозуб  
над деснами под цвет мясного фарша

<...>

М-М-М-М-М-М – кремлевская стена,  
морока и московское мычанье.<sup>18</sup>

«М» – это не только зубчатые очертания кремлевской стены, но и первая буква в слове *Москва*. Стихотворение впервые опубликовано в сборнике (Лосев, 1985), тогда криминальной финансовой пирамиды «МММ», теперь забытой, но широко рекламируемой в конце 80-х годов, еще не было, и можно только удивиться пророчеству автора стихов, ко-

<sup>16</sup> Лосев, 2000-б: 256.

<sup>17</sup> Гумилев, 1988: 417.

<sup>18</sup> Лосев, 1999-а: 13.

торый увидел в повторе буквы «м» *морочу* – соблазн и обман. Под стихотворением помещена перевернутая буква «М»<sup>19</sup>.

Слово *скалозуб*, повторяя имя персонажа из «Горя от ума» Грибоедова, обнаруживает свой этимологический образ, противореча при этом артикуляции звука [м]: тесное смыкание губ при произнесении звука [м] в этом тексте воспринимается и как жест молчания, метафора несвободы высказывания (скалить зубы, произнося [м], не получится).

Возможно, здесь есть и подтекст из манифеста футуристов: «Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования»<sup>20</sup>. Ср. строки из такого четверостишия Лосева:

А в будущее слов полезешь за добычей,  
лишь приоткроешь дверь, как из грядущей тьмы  
кромешный рвется рев – густой, коровий, бычий  
из вымени, мудей, из глыбы слова «мы».  
(«А в будущее слов полезешь за добычей...»<sup>21</sup>).

Образное представление языковых фактов и отношений имеет, как пишут в рецензиях на диссертации, несомненную теоретическую и практическую значимость. В следующем стихотворении речь идет преимущественно о звуках и буквах, отсутствующих в неславянских языках и наиболее трудных при обучении русскому как иностранному:

### ТРИНАДЦАТЬ РУССКИХ

Стоит позволить ресницам закрыться,  
и поползут из-под сна-кожуха  
кривые карлицы нашей кириллицы,  
жуковатые буквы *ж, х*.

Воздуху! – как объяснить им попроще,  
нечисть счищая с плеча и хлеща  
веткой себя, – и вот ты уже в роще,  
в жуткой чащобе *ц, ч, ш, щ*.

Встретишь в берлоге единовеца,  
не разберешь – человек или зверь.

<sup>19</sup> См. о значимости такой перевернутости на с. \*\*\*

<sup>20</sup> Бурлюк, Крученых, Маяковский, Хлебников, 1999: 41.

<sup>21</sup> Лосев, 2000-а: 9.

«Е-ё-ю-я», – изъясняется сердце,  
а вырывается: «ъ, ы, ь».

Видно, монахи не так разрезали  
азбуку: за буквами тянется тень.  
И отражается в озере-езере  
осенью-есенью  
олень-елень.<sup>22</sup>

Снова вспомним слова Маяковского *Есть еще хорошие буквы: / Эр, / Ша, / Ща* и отметим сильные аллитерации в стихотворении Лосева – инструментовку на [к] в первой строфе, на [ч], [щ] во второй. Слово *нечисть* здесь метафорично не только в общесловарном значении, но и в терминологическом, характеризующем артикуляцию: [ц], [ч], [щ] – это не чистые, а смешанные звуки (в лингвистической терминологии [ц], [ч] – аффрикаты, [щ] – звуковой комплекс).

Во второй строфе можно видеть идеальный методический материал по практической фонетике (*как объяснить им попроще*), а в строчках *И отражается в озере-езере, / осенью-есенью, / олень-елень* – по истории языка и стилистике. Строка «Е-ё-ю-я», – *изъясняется сердце* и буквализует фразеологизм *сердце ёкает*, и напоминает известный эпизод из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», в котором Левин и Китти, объясняясь в любви, пишут друг другу записки, шифруя слова начальными буквами (*е. б. ж. ...* – ‘если буду жив...’ и т.д.<sup>23</sup>). Вместе с тем, вспомним рассуждения Лосева в «Звукоподражании» о том, что согласные – материя, гласные – душа. В стихотворении «Тринадцать русских» именно гласными *изъясняется сердце*. Строка *а вырывается: «ъ, ы, ь»* предполагает прочтение полных названий букв «ер, еры, ерь», что обусловлено рифмами и ритмом. При этом текст активизирует осознание того, что буквы «ъ» и «ь» не обозначают звуков. Однако безуспешная попытка их произнести все же запрограммирована автором: читатель должен выбрать, что прочесть: звуки или алфавитные названия букв. Звук [ы] похож на нечленораздельное мычание, а в фонологии вопрос о его способности самостоятельно, без предыдущего согласного, различать смысл, является спорным<sup>24</sup>.

Связь филологической теории с поэтической практикой часто основана на системных свойствах языковых единиц. Например, в рассуждении участвует многозначность слова. Она давно освоена ироническими жанрами литературы, но обычно игра слов, осно-

<sup>22</sup> Лосев, 1999-а: 39.

<sup>23</sup> Толстой, 1952: 421–422.

<sup>24</sup> См. краткое изложение полемики о самостоятельности фонемы /ы/: Буланин, 1970: 78–80.

ванная на полисемии, направлена в пародиях, эпиграммах, фельетонах и т.д. на стилистическое снижение исходного высказывания. У Лосева же включение в текст другого смысла слова приводит и к стилистическому повышению. Например, рефлексирюя по поводу того состояния современной культуры, которое называют вторичностью или подражательностью, Лосев употребляет слово *несу* так, что осуждающая фраза из чужой речи становится и его собственными словами, но с противоположной оценкой:

#### ПОДРАЖАНИЕ

Как ты там смертника ни прихорашивай,  
осенью он одинок.  
Бьется на ленте солдатской оранжевой  
жалкий его орден.  
За гимнастерку ее беззащитную  
Жалко осину в лесу.  
Что-то чужую я струнку пощипываю,  
что-то чужое **несу**.  
Ах, подражание! Вы не припомните,  
это откуда, с кого?  
А отражение дерева в омуте –  
тоже, считай, воровство?  
А отражение есть подражание.  
в мрак погруженье ветвей.  
Так подражает осине дрожание  
красной аорты моей.<sup>25</sup>

Следующий пример показывает один из многочисленных вариантов билингвистической игры со словом:

Повстречался мне философ  
в круговерти бытия.  
Он спросил меня: «Вы – Лосев?»  
Я ответил, что **я я**.  
И тотчас засомневался:  
**я ли я или не я**.  
А философ рассмеялся,

---

<sup>25</sup> Лосев, 1999-а: 122.

разлагаясь и гния.

(«Повстречался мне философ... »<sup>26</sup>).

В данном случае контактное расположение двух местоимений *я* предполагает, что первое из них – тема (предмет, о котором сообщается), а второе – рема (само сообщение). В то же время конструкция читается не только как двусоставное предложение ‘я это и есть я’; ‘да, это и есть я’, но и как экспрессивный повтор ‘конечно я, а кто же еще?’. Повтор здесь предстает одновременно и ложным, и истинным, как и само суждение. В обоих прочтениях экзистенциальность выражена предельно кратко. Лаконичностью формулы и тавтологией усиливается категоричность утверждения, которая сразу же сменяется сомнением. При этом и сомнение представлено вроде бы четкой формулой логического вопроса *я ли я или не я*, но из-за сильного фонетического повтора эта формула воспринимается как глоссолалия (нарочито невнятная речь). Игра слов состоит и в том, что в контексте о философе (возможно, этот абстрактный философ имеет своими прототипами Канта, Ницше и Фрейда) обнаруживается художественный билингвизм: сочетание *я я* можно читать и как немецкое выражение, означающее ‘да, да’.

Скрытый билингвизм, вероятно, имеется и в таком стихотворении:

НЕТ

Вы русский? Нет, **я вирус СПИДА**,  
как чашка жизнь моя разбита,  
я пьянь на выходных ролях,  
я просто вырос в тех краях.

Вы Лосев? Нет, скорее Лифшиц,  
мудак, влюблявшийся в отличниц,  
в очаровательных зануд  
с чернильным пятнышком вот тут.

Вы человек? Нет, я осколок,  
голландской печки черепок –  
запруда, мельница, проселок...  
а что там дальше, знает Бог.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Лосев, 2000-б: 299.

<sup>27</sup> Лосев, 1999-а: 150.

В этом тексте за вопросом о национальной принадлежности следует злобный ответ не про национальность<sup>28</sup>. Слова *нет, я вирус СПИДА* сообщают, что автор-персонаж отвержен, заражен, опасен.

Называя себя словом, обозначающим опасную болезнь, Лосев, вероятно, имеет в виду и английское слово *speed* – ‘скорость’. Возможность такого прочтения следует не только из насыщенности многих его текстов билингвистической игрой слов, но также из того, что ближайший друг и объект филологического внимания Лосева – Бродский – постоянно говорил (в том числе и в Нобелевской речи) о поэзии как о колоссальном ускорителе сознания.

Автометафоры *осколок, черепок* обозначают здесь не только результат разрушения, но и сохранившийся остаток бывшего, историческую ценность. Голландская печка – и предмет быта, согревающий дом, и произведение искусства. А прилагательное, указывающее на иностранное происхождение этого предмета, существует в русском языке еще и как часть известной инвективы *хер голландский*.

В конце XX века утвердилось представление о поэте как об орудии языка, этот тезис часто повторял Бродский – во многих интервью и в Нобелевской речи. Лосев говорит об этом языке поэзии, показывая, что текст является воплощением тех свойств слова и формы, которые можно найти и в прошлых, и в будущих состояниях языка:

Грамматика есть бог ума.  
Решает все за нас сама:  
что проорем, а что прошепчем.  
И времена пошли писать,  
и будущее лезет вспять  
и долго возится в прошедшем.

Глаголов русских толкотня  
вконец заторкала меня,  
и, рот внезапно открывая,  
я знаю: не сдержать узду,  
и сам не без сомненья жду,  
куда-то вывезет кривая.

На перегное душ и книг

<sup>28</sup> В интервью Ирине Чайковской Лосев сказал о возникновении первой строчки: «Мне понравилось созвучие: ВЫ РУСский – ВИРУС» (Лосев, 2008). Вероятно, такому сближению способствовал акцент, с которым произносят местоимение *вы* люди, не в совершенстве владеющие русским языком.

сам по себе живет язык  
и он переживет столетья.  
В нем нашего – всего лишь вздох,  
какой-то ах, какой-то ох,  
два-три случайных междометья.  
(«Грамматика есть бог ума... »<sup>29</sup>).

История редуцированных гласных, история орфографии осмысляется как история народа:

Шаг вперед. Два назад. Шаг вперед.  
Пел цыган. Абрамович пиликал.  
И, тоскуя под них, горемыкал,  
заливал ретивое народ  
(переживший монгольское иго,  
пятилетки, **падение ера**,  
сербской грамоты чуждый навал;  
где-то польская зрела интрига,  
и под звуки падепатинера  
Меттерних против нас танцевал  
(«Шаг вперед. Два назад. Шаг вперед... »<sup>30</sup>).

Характерно, что *падение ера* (до XI–XII в. ослабленного гласного звука, который обозначался буквой «ъ») понимается не только как процесс, наиболее активно проходивший в XII в., но и как изменение правил орфографии реформой 1918 г., устранившее написание «ъ» на конце слов. Твердый знак метафорически предстает последней твердыней, а *падение ера* (термин исторической грамматики) – падением крепости. Слово *падение*, таким образом, актуализирует в тексте свою полисемию, а слово *твердый* – синонимию со словом *крепкий*).

Термин превращается в поэтический троп, предмет сравнения, объект и субъект метафоры:

Вижу, старый да малый, пастухи костерок разжигают,  
**Существительный** хворост с одного возжигают **глагола**,  
И томит мое сердце и взгляд разжигает,

<sup>29</sup> Лосев, 2000-б: 91.

<sup>30</sup> Лосев, 1999-а: 17.



оползая с холмов, горбуновая тень Горчакова.

(«Открытка из Новой Англии. 1. *Иосифу*»<sup>31</sup>).

Здесь совершенно очевидна отсылка к строке Бродского из поэмы «Горбунов и Горчаков»: *О как из существительных глаголет*, но, может быть, менее заметно, что в текст включено название ленинградского журнала «Костер», в котором работал Лосев и где состоялась первая публикация стихов Бродского. Цитированный фрагмент содержит также название стихотворения Бродского «Холмы», а там есть и *пастухи*, и строка *Холмы – это наша юность*. Конечно, нельзя не заметить в тексте Лосева и полисемию слова *глагол*: это и термин грамматики, и семантический архаизм со значением ‘слово’ (и в конкретном, и в обобщенном смысле), а также связь этих образов с призывом Пушкина *Глаголом жги сердца людей*.

Варианты слова анализируются непосредственно в тексте, рядом оказываются бывшие варианты, уже ставшие в языке разными словами, что обнаруживает генетическую связь между разошедшимися значениями:

Все мысли в голове моей  
подпрыгивают и бессвязны,  
и все стихи моих друзей  
**безобразны и безобразны.**

(«Стансы»<sup>32</sup>);

И я читаю, нет, точнее, чту  
ничто и вспоминаю, улыбаясь,  
как тридцать лет назад мне повезло.

(«“Poetry makes nothing happen”. Белле Ахмадулиной»<sup>33</sup>);

зеленый **змий** бумажным **змеем**  
стал, да и мы уж не сумеем  
напиться вдрызг.

(«Что было стекл зеленоватых... »<sup>34</sup>);

**Ах, в старом фильме (в старой фильме)**  
в окопе бреется солдат,

<sup>31</sup> Лосев, 2000-б: 76.

<sup>32</sup> Лосев, 1985: 74.

<sup>33</sup> Лосев, 2000-б:229.

<sup>34</sup> Лосев, 1999-а: 110.

вокруг другие простофили  
 свое беззвучное галдят,  
 ногами шустро ковыляют,  
 руками быстро ковыряют  
 и храбро в объектив глядят  
 («Документальное»<sup>35</sup>).

Последний пример с семантизацией грамматических вариантов показывает, пожалуй, самое наглядное проявление языковой динамики, доступное непосредственному наблюдению. Слово женского рода *фильма* употреблялось в первые годы появления кинематографа, затем оно изменило грамматический род на мужской, но в языке последних лет форму женского рода можно считать восстановленной: так обычно и называют самые ранние киноленты, особенно немые. Слово явно приобрело новую номинативную функцию.

Возможность образования вариантных грамматических форм и неуверенность в выборе нормативной формы становится образом растерянности:

#### РАСТЕРЯННОСТЬ

С Уфляндом в Сан-Франциско  
 сижу 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.

---

<sup>35</sup> Лосев, 1999-а: 58.

Червь доверчив.<sup>36</sup>

Чувственное отношение к фактам языка обнаруживается не только в темах, сюжетах, прямых высказываниях (*Не пригороды, а причитания: охты, лахты* – «Городской пейзаж»<sup>37</sup>; *а буква «ль» щекочет / красивым холодком* – «Памяти поэта» [К. Льдова – Л. З.]<sup>38</sup>), но и в инструментовке стихов, в изобразительности авторского словообразования, в образном строе текстов:

Когда по городу **сную**,  
по делу или так **гуляю**,  
повсюду только гласный **У**  
привычным ухом **уловляю**.

Натруженный, как грузовик,  
скулящий, как больная сука,  
лишен грамматики язык,  
где звук не отличим от звука.

Дурак, орущий за версту,  
болтун, уведший вас в сторонку,  
все произносят пустоту,  
слова сливаются **в воронку**

(«Стансы»<sup>39</sup>);

Вымерли гунны, латиняне, тюрки.  
В Риме руины. В Нью-Йорке окурки.  
Бродский себе на уме.  
Как не повымереть. Кто не повымер,  
**«Умер» зудит, обезумев, как «immer»,**  
**в долгой зевоте jamais.**

(«Памяти Литвы. Вальс»<sup>40</sup>);

«Теперь в гостиницу скорей», –  
**подвзвизгнул** Аппетит.

<sup>36</sup> Лосев, 1998: 31.

<sup>37</sup> Лосев, 1999-а: 76.

<sup>38</sup> Лосев, 1999-а: 84.

<sup>39</sup> Лосев, 2000-б: 70.

<sup>40</sup> Лосев, 2000-б: 27.

Еще с порога из дверей  
он видит – стол накрыт.

(«Тайный советник /по Соловьеву/»)»<sup>41</sup>);

Как **удлинился мой мир**, Вермеер,  
я в **Оостенде** жраал устриц<sup>42</sup>,  
видел прелестниц твоих, вернее,  
чтения писем твоих искусниц.

<...>

В зале твоём я застрял, Вермеер,  
как бы баркас, проходящий шлюзы.  
Мастер спокойный, **упрятавший время**  
**в имя свое, словно в складки блузы.**

(«Путешествие»)»<sup>43</sup>.

Все примеры чувственного отношения к языковым единицам и к их свойствам показывают, что у Лосева эмоциональное восприятие языка постоянно сопровождается восприятием аналитическим. Но наиболее отчетливо и последовательно логический аспект проявляется в поэтике этимологических связей. Так, например, этимология и эмоция звучания объединены в авторском восприятии имени *Вермеер*: в тексте оно фигурирует не только как слово с удлинённым гласным, но и как родственное слову *время*: *упрятавший время / в имя свое* (этимологически *время* – \*vertmen ‘вертящееся’). Примеров этимологических связей, порождающих текст, у Лосева много, при этом Лосев часто восстанавливает забытую общность слов. Например, следующий фрагмент из стихотворения «Нелетная погода» указывает на генетическое родство слов с корнем *-жар-*:

Коза молчит и думает свое,  
и взглядом, пожелтелым от люцерны,  
она низводит наземь воронье,  
освобождая небеса от скверны,  
и тут же превращает птичью рать  
в немых пэтэушников команду.  
Их тянет на **пожарище пожрать,**  
**пожарить** девок, потравить баланду.

(«Нелетная погода»)»<sup>44</sup>).

<sup>41</sup> Лосев, 2000-б: 158.

<sup>42</sup> Слова *Оостенде* и *устрица* имеют общий корень *ост-* со значением 'восток'.

<sup>43</sup> Лосев, 1999-а: 34.

Вульгаризм *пожрать* исторически связан с образом сжигания как уничтожения. Слово *потравить* в этом тексте (глагол, обычно употребляемый, когда речь идет о животных или о птицах, пожирающих посевы) тоже обозначает уничтожение, но при этом взаимодействует с фразеологически связанным значением в выражении *травить баланду* – ‘болтать пустяки, говорить глупости, врать’. В контексте про то, как козы превращают *птичью рать* в пэтэушников, сочетание *потравить баланду* реализует и прямой, и переносный смыслы каждого из слов (в тюремном жаргоне *баланда* – это ‘жидкий суп, похлебка’).

Этимологическая игра со словом *жрать* имеется и в строках из стихотворения «Классическое»:

Полыхает в камине полено,  
и тихонько туда и сюда  
колыхаются два гобелена.  
И на левом – картина труда:

жнут жнецы и ваятель ваяет,  
**жрут жрецы**, Танька Ваньку валяет.

(«Классическое»<sup>45</sup>).

После этимологического повтора *полыхает полено*, тавтологических сочетаний – *жнут жнецы*, *ваятель ваяет* и слова *жрут жрецы* тоже по инерции сначала воспринимаются как тавтология, затем как каламбур, но на самом деле оказывается, что именно тавтологическим такое сочетание и является. Корень *-жр-* с его вариантами *-жар-*, *-жер-* фонетически произведен от корня *-гор-*, представленного в своем первоначальном виде словами *гореть*, *горе*. И, в соответствии с этимологией слова, *жрец* – ‘тот, кто сжигает жертву’ (у слова *жертва* тот же корень).

Лосев обращает внимание читателя на то, что забвение этимологии слов порождает языковые парадоксы:

В белом кафе на пляже идет гудьба.  
Мальчик громит марсиан в упоении грозном.  
**Вилкой по водке писано: ЖИЗНЬ И СУДЬБА –**

<sup>44</sup> Лосев, 1999-а: 12

<sup>45</sup> Лосев, 1999-а: 57.

пишет в углу подвыпивший мелкий Гроссман.

(«Путешествие»<sup>46</sup>).

Сочетание *вилкой по водке писано* явно производно от выражения *вилами по воде писано* – ‘не зафиксировано документально; недостоверно, неизвестно’. Несмотря на фонетическую устойчивость корней в словах *вода* и *водка*, *вилы* и *вилка* эти слова с уменьшительными суффиксами настолько лексикализовались (превратились в самостоятельные единицы языка), что естественная связь между производящими и производными словами кажется парадоксальной.

В цитированном фрагменте есть сигнал, указывающий на то, что *вилкой по водке* – слова с уменьшительными суффиксами, которые уже перестали восприниматься как уменьшительные. Это и слово *мальчик*, и сочетание *мелкий Гроссман*, представляющее собой противоречивое сочетание – оксюморон: фамилия *Гроссман* этимологически означает ‘большой человек’. Очень возможно, что как исходный фразеологизм *вилами по воде писано*, так и производный *вилкой по водке писано* соотносятся по смыслу с названиями произведений В. Гроссмана «Жизнь и судьба» и «Все течет» (тогда *жизнь* метафоризируется как *вода* → *водка*, а *судьба* – как *вилы* → *вилка*). Уподобление жизни и времени воде, восходящее к античной философии, нашло развернутое метафорическое выражение в поэзии Бродского. У Лосева же превращение слов *вилы* и *вода* в деминутивы иронически говорит об измельчании жизни.

Лосев превращает в художественный текст и указание на такую существенную закономерность языковых изменений: значение слова, находящегося на пути к обесмысливанию из-за фразеологизированного употребления (например, в качестве постоянного эпитета), нуждается в дополнительном подкреплении (ср. дублирование значения при заимствовании иноязычных слов: *в анфас, передовой авангард, короткие шорты*):

Незримый хранитель могучему дан.

Олег усмехается веще.

Он едет и едет, в руке чемодан,<sup>47</sup>

в нем череп и прочие вещи.

Идет вдохновенный кудесник за ним.

**Незримый хранитель над ними незрим.**

(«ПВО»<sup>48</sup>)<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Лосев, 1999-а: 37.

<sup>47</sup> Возможность сдвига в строке А. С. Пушкина *Незримый хранитель могучему дан* из «Песни о Вещем Олеге» заметил А. Крученых: *Незримый хранитель могу-чемодан* (см.: Крученых, 1992: 5).

<sup>48</sup> Лосев, 1999-а: 75.

Следующий пример касается грамматики:

Их имена, Господи, Ты **веси**,  
 сколько песчинок, нам ли их счесть, с размаху  
 мокрой рукой шлепнет прибой **на весы**.  
 В белом кафе ударник рванет рубаху.  
 («Путешествие»<sup>50</sup>).

Лосев, иронически наблюдая забвение и смысловое опустошение формы *веси* со значением ‘знаешь’ (от глагола *вѣдети*), предлагает новую образную мотивацию слова, основанную на созвучии древнеславянского *веси* – ‘ведаешь’ и современного просторечного *весить* – ‘взвешивать’. Форма *веси* в значении ‘взвешиваешь’, употребленная как псевдоархаизм, демонстрирует отчаянную попытку человека, утрачивающего культуру, все же понять значение слов – хотя бы и не так, как они представлены в исходных сакральных текстах, но все же, по существу, верно.

В стихотворении «ПВО» выражение *гой еси* при сохранении лексического и грамматического значения глагола *еси* (2-е лицо настоящего времени глагола *быть*) травестировано переосмыслением компонента *гой*. Бывший императив глагола *гойти* – ‘жить, здравствовать’ представлен существительным *гой* – ‘не еврей’:

Еще некрещеному небу Стожар  
 от брани и похоти жарко.  
 То **гойку** на койку завалит хазар,  
 то взвоят под **гоем** хазарка:  
 «Ой, батюшки-светы, ой, **гой ты еси!**»  
 И так заплетаются судьбы Руси.

Тел переплетенье на десять веков  
 записано дезоксирибо-  
 нуклеиновой вязью в скрижали белков,  
 и почерк мой бьется, как рыба:  
 то вниз да по Волге, то противу прет,  
 то слева направо, то наоборот.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> К этому заглавию Лосев дает сноску: «“*Песнь Вещему Олегу*”», посвященная также тысячелетию крещения Руси, Артуру Кёстлеру, Л.Н.Гумилеву, А.С.Пушкину, коню и змее». Словарное значение аббревиатуры «ПВО» – ‘противовоздушная оборона’.

<sup>50</sup> Лосев, 1999-а: 37.

Архаизмы и псевдоархаизмы – важнейший элемент в поэтике Лосева. Именно расхождение между исходным значением древней формы с ее современным восприятием часто становится смыслообразующим фактором:

Се возвращается блудливый сукин сын  
туда, туда, в страну родных осин,  
где племена к востоку от Ильменя  
все делят шкуру неубитого пельменя.

Он возвращается, стопы его болят,  
вся речь его чужой пропахла речью,  
он возвращается, встают ему навстречу  
тьма – лес – топь блат.

(«Се возвращается блудливый сукин сын...»<sup>52</sup>).

В этом тексте слово *лес* совмещает в себе разные грамматические значения. Оно стоит одновременно в именительном падеже единственного числа, и в архаическом родительном множественного числа – с нулевым окончанием.

Современным формам существительных в сочетаниях типа *без плодов, от городов, из лесов* соответствовали старославянские и древнерусские формы *без плод, от город, из лес*. Нулевое окончание в родительном падеже множественного числа сохранилось у некоторых слов: *полк солдат, без сапог, мешок яблок*. Конкуренция старых и новых окончаний привела к вариантности: *килограмм помидоров* и *килограмм помидор*, а также к противоречивости нормативных установок (не объяснимой никакой логикой): *без носков, но без чулок*.

У Лосева совмещенная грамматическая омонимия замаскирована двойной синтаксической отнесенностью: слово *лес* как именительный падеж читается в ряду *тьма – лес – топь*, а как родительный – в параллелизме с конструкцией *топь блат* (перифраза строки Пушкина *Из тьмы лесов, из топи блат* из поэмы «Медный всадник»<sup>53</sup>). Грамматическая двойственность изобразительно моделирует не только непроходимость лесов и болот, но и затрудненность, с которой блудный сын может воспринять родной язык через чужую речь. Слово *блат* в таком тексте может быть воспринято и как слово в значении ‘привилегия знакомому’. Выражение *в страну родных осин* уже заранее настраивает на тему языка

<sup>51</sup> Лосев, 1999-а: 75.

<sup>52</sup> Лосев, 1999-а: 72.

<sup>53</sup> Пушкин, 1977-в: 274.



и заимствований (*вся речь его чужой пропахла речью*), отсылая к строке И.С. Тургенева (*на язык родных осин* в эпиграмме переводчику Шекспира Н. Х. Кетчеру)<sup>54</sup>.

Грамматическую двусмысленность можно видеть и в таком фрагменте:

Я похмельем за виски оттаскан.

Не поднять тяжелой головы.

В грязноватом поезде татарском

подъезжаю **к городу Москвы.**

(«Я похмельем за виски оттаскан...»<sup>55</sup>).

Форма *Москвы* в дательном падеже имитирует безграмотную речь в поезде (в диалектах и социальном просторечии формы дательного и родительного падежей часто зеркально противоположны литературным: *к сестры поехал, у сестре был*). Нарушение нормы в данном случае восстанавливает первичное значение слова *город* – ‘ограда’. Текст допускает и прочтение формы *Москвы* не топонимом, а, как в древнерусском языке, собирательным этнонимом (*Москва* как *чудь, меря* и т.д.; возможно, как *братва, татарва*).

Стихотворение вошло в сборник 1985 г. «Чудесный десант». В 1999 г. Лосев объяснил появление строчки *подъезжаю к городу Москвы* особенностью русской речи татар:

В голове крутилось из моего старого стихотворения: «В грязноватом поезде татарском подъезжаю к городу Москвы». Возвращаясь из Ульяновска, я по совету Ковенчука прислушался к хрипу вагонного репродуктора, и правда, оттуда трещало: «Граждане пассажиры, поезд прибывает в столицу нашей родины, город Москвы». Ы как падежное окончание норовит заменить собой другие с ордынских времен. «Из гласных, идущих горлом, выбери «ы», придуманное монголом» и т. д. <...> Трубецкой писал, что звук «ы» попал в восточнославянские языки – из тюркских. Москва как татарский город – общее место в русской поэзии (Лосев, 1999-б: 58).

В заголовке этого текста «Москвы от Лосеффа» прочитывается и просторечно-диалектный дательный падеж формы *Москвы* и, в то же время, именительный падеж, свойственный конструкции типа *Евангелие от Матфея*. Кроме того, окончание *-ы* в старославянском и древнерусском языках содержалось в именительном падеже слов бывшего сколонения на \*ǫ (праславянское [у] долгое) – слов типа *свекры, церкви, мъркы, букы, ты-*

<sup>54</sup> *Вот еще светило мира! / Кетчер, друг шипучих вин; / Перепер он нам Шекспира / На язык родных осин* (Тургенев). См. подробнее: Крепс, 1984: 91.

<sup>55</sup> Лосев, 2000-б: 38.

кы (свекровь, церковь, морковь, буква, тыква). Топоним Москва (← Москы) вполне вписывается в этот ряд<sup>56</sup>.

Анахронизм и аграмматизм органичны в стихотворении «И жизнь положивши за други своя...» – в повествовании о князе, вернувшемся с того света:

И жизнь положивши за други своя,  
наш князь воротился на круги своя,  
и се продолжает, как бе и досель,  
крутиться его карусель.

**Он мученическу кончину приях.**  
Дружинники скачут на синих конях.  
И красные жены хохочут в санях.  
И дети на желтых слонах.

Стреляют стрельцы. Их пищали пищат.  
И скрипки скрипят. И трещотки трещат.  
Князь длинные крылья скрещает оплечь.  
Внемлите же княжеску речь.

**Аз бех на земли и на небе я бе,**  
где ангел трубу прижимает к губе,  
и все о твоей там известно судьбе,  
что неинтересно тебе.

И понял аз грешный, что право живет  
лишь тот, кто за други положит живот,  
**живот же глаголемый брюхо сиречь,**  
чего же нам брюхо стеречь.

**А жизнь это, братие, узкая зга,**  
и се ты глядишь на улыбку врага,  
меж тем как уж кровью червонишь снега,  
В снега оседая, в снега.

**Внимайте же князю, сый рекл: это – зга.**

---

<sup>56</sup> Этимология этого топонима не вполне ясна, но его склонение в памятниках письменности позволяет отнести слово именно к склонению на \*ŭ (см.: Фасмер, 1986-II: 660).

И кто-то трубит. И визжит мелюзга.  
 Алеет морозными розами шаль.  
 И-эх, ничего-то не жаль.<sup>57</sup>

Анахронизм сюжетно мотивирует перемещение персонажа во времени и его говорение на языке разных эпох.

Стихотворение наполнено архаизмами – и лексическими, и грамматическими. Так, например, цветообозначения в строчках *Дружинники скачут на синих конях. / И красные жены хохочут в саях* подразумевают и современный смысл этих слов, рисуя странную картину, и древние значения *синий* – ‘блестяще черный’ и *красный* – ‘красивый’. Последнее значение хорошо известно по фольклорным текстам, как и слово *жена* – ‘женщина’. Вполне понятна также игра старыми и новыми значениями слов *живот* – ‘жизнь’ и *брюхо* – ‘живот’ – с изменением их стилистической принадлежности.

На первый взгляд, алогично высказывание *алеет морозными розами шаль*: если шаль *алеет*, значит, это не иней, который можно было бы описать как *морозные розы*. Предыдущий контекст со строкой *меж тем, как уж кровью червонить снега* показывает, что морозные розы – это пятна замерзшей крови. Но, кроме того, в этой строке объединены четыре литературные банальности: *морозный узор*, *алая роза*, *раскраснеться от мороза*, и рифма *розы-морозы*. Ю. М. Лотман, анализируя пушкинские строки *И вот уже трещат морозы / И серебрятся среди полей / Читатель ждет уж рифмы розы, / На вот, возьми ее скорей!*<sup>58</sup>, писал:

Данная рифма в ЕО имеет совсем не банальный характер, поскольку является составной и почти каламбурной: морозы – рифмы розы (мърозы – мырозы). Небанальность рифмы состоит и в другом. Рифмующиеся слова принципиально неравноценны: выражение «трещат морозы» характеризует некоторый реальный пейзаж, а «ждет уж рифмы розы» – набор рифм, то есть некоторый метатекст, трактующий вопросы поэтической техники. Такое построение характерно для всей литературно-полемической части данной главы: сталкиваются действительность и литература, причем первая характеризуется как истинная, а вторая – как подчеркнута условная и ложная. Литературная фразеология, литературные ситуации и литературные характеры обесцениваются путем сопоставления с реальностью (Лотман, 1983: 251).

В строке Лосева *Алеет морозными розами шаль* природное и литературно-условное объединяются образом кровавых пятен на снегу.

<sup>57</sup> Лосев, 2000-б: 83.

<sup>58</sup> Пушкин, 1978-а: 81.

В этом стихотворении слово *зга* употреблено в двух разных значениях. В строке *А жизнь это, братие, узкая зга* это ‘дорога’ речь идет о жизненном пути, и поэтому переносное употребление слова *зга* оказывается очень близким к слову *стезя*. Затем слово *зга* появляется в тексте еще раз – и уже в бесспорном, совершенно отчетливом значении ‘конец, смерть’, что определяется содержанием последней строфы. Создается впечатление, что у Лосева в предпоследней строфе слово *зга* – из этимологических словарей или учебной литературы, а в последней – из строки Пастернака *Загадка зги загробной*<sup>59</sup> («Давай ронять слова...»<sup>60</sup>).

Формы древнего аориста (прошедшего времени со значением завершенности) в этом стихотворении не всегда соответствуют тем грамматическим значениям, которое они имели в исходной системе. Нарушения касаются согласования в лице: древнему спряжению глаголов соответствовали бы формы *я приях* (а не *он приях*), *я бех* (а не *я бе*).

Строки *и се продолжает, как бе и досель, крутится его карусель* и *И-эх, ничего-то не жаль*, а также пародийный, иронический тон стихотворения говорят об утрате прошлого, о потере героики, пафоса, языка. Форма *бе* здесь стоит дважды – в исторически правильной форме 3-го лица (в безличной конструкции): *как бе и досель* и с нарушением согласования в 1-м лице: *и на небе я бе*, а при местоимении *аз* употреблена форма исторически правильного 1-го лица *бех* и неправильного 3-го: *бе*.

Обратим внимание на бубнящий повтор слогов *бе я бе*, на потенциальную связь с поговоркой *ни бе ни ме*, на созвучие *небе* = [*не бе*], порождающее самоопровержение: *не бе <...> я бе*. Неприличное звучание *я бе* тоже, вероятно, предусмотрено автором.

Интересно, что строка *Аз бех на земли и на небе я бе* распадается на две части – два предложения. Грамматическая организация первого из них – *Аз бех на земли* – строго соответствует исходной норме не только в употреблении глагола, но и в употреблении архаической формы существительного местного падежа (в современном языке – предложного). В сочетании *и на небе я бе* – исторически правильной формой существительного была бы форма *на небеси*. Местоимение *аз* – старославянское, *я* – современное русское (известное, впрочем, и в древнейших памятниках русской письменности), развившееся из архаического русского *язь*. Отметим, что переход от старославянского *аз* к позднему русскому *я* здесь копирует структуру подлинных текстов, ср., например употребление этих местоимений в Грамоте Великого князя Мстислава и его сына Всеволода 1130 г. (см.: Обнорский, Бархударов, 1952: 33), а текст этой грамоты с давних времен анализируется на занятиях по исторической грамматике.

<sup>59</sup> Подробнее об этимологии слова *зга* и его употреблении в поэзии см: Зубова, 2000: 125–147.

<sup>60</sup> Лосев, 2000-б: 27.

В строке *Он мученическу кончину приях* при субъекте *аз* стоит форма 3-го лица, отчуждающая субъект от его действия, а 1-е лицо при субъекте *он* (князь) дает представление о слитности рассказчика с персонажем, то есть о внутреннем переживании лирическим героем того события, которое произошло с героем сюжетным. Ирония, анахронизм как поэтический прием в изображении ситуации делают этот орнамент из архаизмов в точном и неточном грамматическом значении сильным поэтическим средством.

Подобное явление можно наблюдать и в таком стихотворении:

### СОНЕТ В САМОЛЕТЕ

Отдельный страх, помноженный на сто.  
Ревут турбины. Нежно пахнет рвота.  
Бог знает, что... Уж Он-то знает, что  
набито ночью в бочку самолета.

Места заполнены, как карточки лото,  
и каждый пассажир похож на что-то,  
вернее, ни на что – без коверкота  
все как начинка собственных пальто.

**Яко пророк провидех и писах,**  
явились зна́мения в небесах.  
Пока мы баиньки в вонючем полумраке,  
  
летают боинги, как мусорные баки,  
и облака грызутся, как собаки  
на свалке, где кругом страх, страх, страх, страх.<sup>61</sup>

В русский язык вошла форма *писах* – ‘я написал’ – в составе поговорки *еже писах, писах* из Евангелия. Приведем соответствующий фрагмент в переводе на современный язык: *Пилат же написал и надпись, и поставил на кресте. Написано было: «Иисус Назорей, Царь Иудейский» <...> Первосвященники же Иудейские сказали Пилату: не пиши: «Царь Иудейский», но что он говорил: «Я Царь Иудейский». Пилат отвечал: что я написал, то написал (Ио., 19, 19, 21–22).*

<sup>61</sup> Лосев, 1999-а: 118.

В стихотворении «Сонет в самолете» аграмматизм формы *писах* – явление смыслообразующее: этот текст, как и предыдущий, принципиально анахроничен: небо представлено пространством небесных знамений и авиаполета, образы стихотворения подчеркнута деромантизированы. Общая тема – десакрализация символа, которым стало чувство полета, скептицизм в изображении технического прогресса, деперсонализация ощущения, скептическая ревизия понятия *страх божий*. Все это делает формы первого лица в значении третьего ироничными.

Конечно, для современного массового сознания значение грамматического лица представляется невыраженным в формах типа *бых, бе, прях*. Бывшее окончание первого лица -х(ь) воспринимается как стилизующий архаичный аналог суффиксу глаголов прошедшего времени -л, не указывающему на лицо.

Но рассогласование форм грамматического лица становится у Лосева точкой концентрации смысла и тогда, когда это касается не архаических, а современных форм:

#### МЕСТОИМЕННИЯ

Предательство, которое в крови.  
 Предать себя, предать свой глаз и палец,  
 предательство распутников и пьяниц,  
 но от иного, Боже, сохрани.

#### **Вот мы лежим. Нам плохо. Мы больной.**

Душа живет под форточкой отдельно.  
 Под нами не обычная постель, но  
 тюфяк-тухляк, больничный перегной.

#### **Чем я, больной, так неприятен мне,**

#### **так это тем, что он такой неряха:**

на морде пятна супа, пятна страха  
 и пятна черт чего на простыне.

Еще толчками что-то в нас течет,  
 когда лежим с озябшими ногами,  
 и все, что мы за жизнь свою налгали,  
 теперь нам предьявляет длинный счет.

Но странно и свободно ты живешь

под форточкой, где ветка, снег и птица,  
 следя, как умирает эта ложь,  
 как больно ей и как она боится.<sup>62</sup>

### ПЕСНЯ

В лес пойду дрова рубить,  
 развлекусь немного.  
 Если некого любить,  
 люди любят Бога.

Ах, какая канитель –  
 любитса, не любитса.  
 Снег скрипит. Сверкает ель.  
 Что-то мне не рубится.

Это дерево губить  
 что-то неохота,  
 ветром по небу трубить –  
 вот по мне работа.

Он гудит себе гудит,  
 веточки качает.  
 На пенечке кто сидит?  
**Я сидит, скучает.**<sup>63</sup>

Подобное нарушение согласования, указывающее в стихотворении «Местоимения» на телесное развоплощение (рассогласование порождено парадоксом привычного «докторского “мы”»), а в стихотворении «Песня» на отстраненное восприятие себя, имеет основание во вполне нормативных языковых структурах с субстантивированным местоимением «я» (ср. выражения: *авторское «я»*, *поэт отстраняется от своего «я»*).

Если лирическая коммуникация обычно предполагает отождествление читателя с автором, то в таких фрагментах текста, как *я сидит* происходит обратное: автор отождествляет себя с читателем и говорит о себе почти так, как о себе говорят дети (*Петя хо-*

---

<sup>62</sup> Лосев, 1999-а: 66.

<sup>63</sup> Лосев, 1999-а: 65.

чет домой)<sup>64</sup>, родители (*Мама тебе не разрешает*), президент (*Президент согласен*). В таких родительских и начальственных высказываниях говорящий как будто хочет быть понятнее, пытается упростить ситуацию, присваивая себе потенциальную речь адресата. Конструкции типа *я сидит*, устраняя координацию подлежащего со сказуемым, утрируют этот способ коммуникации. Возможен и такой психологический импульс сочетания *я сидит* в этом тексте: сказуемое *сидит* по инерции повторяет форму сказуемого, которое имелось в вопросительном предложении.

Подобные сочетания хранят в себе также историческую память о структуре высказывания: в древнерусских текстах широко представлены этикетные формулы типа *Я, Федька, челом бьет*. Такое синтаксическое смешение 1-го и 3-го лица демонстрирует, как пишущий переключается с обозначения себя как субъекта речи на обозначение себя как объекта восприятия.

Наблюдаемое нарушение согласования в лице основано на философии отчуждения, деперсонализации современного человека. «Социальное отчуждение неизбежно перерастает в самоотчуждение, в поисках себя глубинного человек кажется все более чуждым самому себе (Крепс, 1984: 200). У Лосева изображено отчуждение не только от своего *я* (в аграмматизме современной формы), но и от своей истории, и от своего языка (в аграмматизме архаизма). Косноязычие как вариант немоты – способ представить эти ощущения. В рамках современного языка такой прием очевиден, а при аграмматизме древних форм он либо не замечается, если читатель не знаком с историей языка, либо, если знаком, – часто принимается за ошибку, что не способствует пониманию текста.

В данном случае вполне возможен, как предполагает Михаил Безродный, и такой импульс к написанию стихотворений «Местоимения» и «Песня»:

Из тех же мемуаров [М. Ардова – Л. З.]: «Как-то» Борис Леонидович рассмешил Анну Андреевну и всех нас такой фразой: – Я знаю, я – нам не нужен (Безродный, 1996: 128).

А. Э. Скворцов обратил внимание на то, что литературным подтекстом стихотворения Лосева «Местоимения» может быть текст Заболоцкого:

<sup>64</sup> «В том возрасте, когда ребенок только еще научился говорить, для него особую трудность представляют шифтеры. Дети, вполне уже усвоившие язык, тем не менее с большим трудом обучаются правильному употреблению личных местоимений. Ребенку проще называть себя по имени, избегая коварного и загадочного *я*. <...> Научившись же называть себя *я*, ребенок может отказывать в этом праве своему собеседнику. <...> Подобные инфантильные черты при дальнейшем их развитии могут привести к патологическому развитию личности» (Иванов, 2000: 551).



Стихотворение Лосева отсылает к стихотворению Н.Заболоцкого «Метаморфозы», откуда последователь взял размер и отчасти тематику, полемически оттолкнувшись от первоисточника. Строки, которые откровенно пародируются в лосевском тексте, таковы: «Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь именем одним я называюсь, – / На самом деле то, что именуют мной, – / Не я один. Нас много. Я – живой» (Скворцов, 2005: 170).

Отражение языковой динамики всегда можно видеть в пограничных ситуациях, в неустойчивых точках системы – там, где в языке есть противоречия. Поэзия Лосева указывает на такие ситуации, создавая контексты с грамматической конфликтностью и грамматической неопределенностью:

Как ныне прощается с телом душа.  
 Проститься, знать, время настало.  
 Она – еще, право, куда хороша.  
 Оно – **пожило и устало.**  
**«Прощай, мой товарищ, мой верный нога,**  
 проститься настало нам время.  
 И ты, ненадежный, но добрый слуга,  
 что сеял зазря свое семя.  
 И ты, мой язык, неразумный хазар,  
 умолкни навеки, окончен базар».

(«Цитатник»<sup>65</sup>).

Обратим внимание на конфликтное столкновение форм грамматического рода во фразе *Прощай, мой товарищ, мой верный нога* и на формы, которые читаются одновременно как глаголы и как прилагательные в строке *Оно – пожило и устало*.

Стихотворение «Цитатник» травестирует «Песнь о Вещем Олеге» Пушкина<sup>66</sup>, и отношение души с телом представлено у Лосева как отношение Олега с конем. Конь, которого Олег в стихотворении Пушкина называет *мой верный слуга*, – это метафорическая «нога» князя-всадника. У персонажа из текста Лосева и другие части тела становятся «слугами»: один слуга – *нога*, другой – тот, *что сеял зазря свое семя*, третий – *язык*. Строка *И ты, мой язык, неразумный хазар* соотносится не только с летописным и пушкинским источником (ср.: *отмстит неразумным хазарам*)<sup>67</sup>, но и с поговоркой *язык мой – враг*

<sup>65</sup> Лосев, 1985: 95.

<sup>66</sup> Пушкин, 1977-а: 100.

<sup>67</sup> В данном случае очень возможна языковая игра, основанная на совпадении древнерусского дательного падежа множественного числа *хазаромъ* с современным творительным падежом единственного числа *хазаром*. Тогда пушкинская строка *отмстит неразумным хазарам* интерпретируется в тексте Лосева как 'ото-

мой. Строки о языке ясно показывают, что речь идет уже не о князе Олеге, а о поэте. Совмещенная омонимия слова *язык* здесь очевидна. Утрата языка и представлена аграмматизмом, связанным с родом, но при этом грамматическая аномалия имеет множественную мотивацию во фразеологии и метафорическом строе текста. Добавим, что здесь, конечно, очень важно рифменное созвучие *слуга – нога*. Но слово *слуга* при обозначении лиц мужского пола может быть либо асемантическим, как в древнерусском языке (*слуга моя верная*), либо аграмматичным, как в современном (в склонении на *-а* слова мужского рода хоть и приняты нормой, но все же в некоторой степени представляют собой системную аномалию). В истории языка слово *слуга* меняло род с грамматического женского на мужской. Лосев переносит именно этот механизм грамматического изменения на рифму-метафору и в то же время на слово *нога* в его прямом значении.

Современный глагол прошедшего времени происходит из древнего краткого причастия с суффиксом *-л*, которое в сочетании с глаголом-связкой *быть* входило в состав перфекта, аналогичного по структуре современному перфекту во многих европейских языках. Причастие совмещает в себе признаки прилагательного и глагола, и при распаде древней системы времен краткое причастие стало в русском языке носителем глагольной функции, а полное – функции прилагательного-определения. Это привело к появлению соотносительных пар типа *горел – горелый, устал – усталый*.

Современные прилагательное и глагол, восходящие к перфекту, постоянно влияют друг на друга, создавая обширную пограничную область грамматической неопределенности, которая и представлена в приведенном тексте.

Далее рассмотрим, как в стихи Лосева входит слово с отчетливой стилистической окраской – на примере одного из самых впечатляющих стихотворений Лосева из цикла «Сонатина безумия», в котором сюжет и система образов порождаются жаргонным словом *запетушили*:

### 3. ALLEGRETTO: ШАНТЕКЛЕП

Портянку в рот, коленкой в пах, сапог на харю.  
 Но чтобы сразу не подох, недодушили.  
 На дыбе из вонючих тел бьюсь, задыхаюсь.  
 Содрали брюки и белье, **запетушили.**

Бог смял меня и вновь слепил в иную особь.

---

мстить языком', то есть 'осуществить бытие в текстах'. К тому же в древности народы назывались «языками», и это тоже значимо для метафоры «язык – хазар».

Огнеопасное перо из пор попёрло.  
Железным клювом я склевал людскую россыпь.  
Единый мелос торжества раздул мне горло.

Се аз реку: кукареку. Мой красный гребень  
распространяет холод льда, жар солнцепёка.  
Я певень Страшного Суда. Я юн и древен.  
Один мой глаз глядит на вас, другой – на Бога.<sup>68</sup>

В основе сюжета – унижение слабого изнасилованием, закрепление за ним самого низкого места в иерархии замкнутого общества, например, в тюрьме, в армии. В жаргоне это называют словами *опустить*, *запетушить* а униженного – словом *петух*). Этот *петух* становится в тексте Лосева символом человека в момент экзистенциального кризиса, в котором он проявляет себя как тварь и как творец. Самое низкое сопрягается с самым высоким, что определяет и стилистический контраст лексики: первая строфа написана на грубом экспрессивном просторечии, а сразу после слова *запетушили*, которым заканчивается эта строфа, появляется высокий стиль.

Не исключено, что это стихотворение тематически связано с одним из ранних стихов Бродского «Петухи» – о юношах-поэтах, отправляющихся за жемчужными зернами в навозные кучи<sup>69</sup>: – *Мы нашли его сами. / И очистили сами. / Об удаче сообщаем / собственными голосами*<sup>70</sup>. В русском языке есть слова и словосочетания, в которых метафорические значения слова *петух* выражают неодобрительную оценку с позиции превосходства – *петушиться*, обозначают неудачу – *пустить (дать) петуха* (о неустойчивом голосе, ошибке в пении). У Бродского эти языковые знаки снижения предстают как утверждение ценностей, и *петухи* как будто заменяют традиционно-поэтических *соловьев*. Лосев развивает образ в том же направлении от низкого к высокому.

Наблюдения над поэтикой Лосева завершим анализом стихотворения, которое представляет собой рассуждение на тему палиндромической зеркальности русского местоимения я [ja] и английского I [aj]:

## ИГРА СЛОВ С ПЯТНОМ СВЕТА

### I

<sup>68</sup> Лосев, 1999-а: 153.

<sup>69</sup> Несомненно, одним из источников стихотворения Бродского является басня И.А.Крылова «Петух и жемчужное зерно».

<sup>70</sup> Бродский, 1992: 22.

Я не знал, что умирает. Знали руки, ноги,  
внутренние органы,  
все уставшие поддерживать жизнь клетки тела.  
Знало даже  
сознание, но сознание по-настоящему никогда  
ничего не знает,  
оно только умеет логизировать:  
поскольку сердце, желудок, большой палец правой ноги  
и проч., подают какие-то сигналы,  
можно сделать вывод, что жизнь данного тела  
близится к концу.

Однако все части тела,  
в том числе и производящий сознание мозг,  
были не-я.

## II

Я нематериально, не связано непосредственно  
с телом и поэтому не может ощущать умирания и  
верить в смерть. Я –  
перемещающаяся мимолетная встреча разных импульсов  
мозга, яркая световая  
точка в пересечении лучей.  
(Или тусклая.)  
Голограмма? Нет, точка, пятно  
света, потому что не имеет своего образа. Я  
нематериально, не имеет своего образа, как невидимый  
звук j в слове/букве Я.

Заврался.

Отчего ж невидимый? В кириллице наклонная палочка  
в Я (вертикальная в Ю) и есть j.

Палочка, приставленная к альфе, – Я.

Палочка, приставленная к ОУ, – Ю.

(Две потерянные над этими йотами точки ушли в ё.)

## III

Что, сынку, помогла тебя твоя метафора? Нет,  
не помогла. Метафора всегда заводит в болото.  
Но другого Сусанина на нас нет.

## IV

«Я, я, я»  
ужаснувшегося Ходасевича – јајаја – визг:  
айайай!

## V

Как в школе.  
«Спорим, что не сможешь сказать “дапис” десять раз  
подряд и не сбиться».  
Как дурак доказываю, что могу.  
«Александра Марковна, а Лифшиц ругается!»

## VI

«Серожелтого, полуседого... »  
Из зеркала на поэта смотрят звуки  
уже еле шелестящего имени –  
как тут не завизжать от тоски: ай-ай-ай!  
Ай – это английское я, I, – вот она, вертикаль-то.  
Только здесь α невидима.

Русское я – йа.  
Английское I – ай.  
йа / ай.  
ја / ај.  
Желая вы-  
разить себя человек выдавливает самый нутряной  
из звуков: јјјјјј.  
После такого усилия как не вздохнуть самым легким  
из звуков: аааааа.  
А можно наоборот: легкое а закрыть внутренним ј.  
Русское я открывается наружу,  
английское I замыкается в себя.

Вот мы и снова вляпались в чушь.

## VI

Лучше вернуться к неверному

световому пятну.

Попляшет, подожит ни на чем не держащееся,

и нет его. Совсем нет?

А отпечаток света на сетчатке другого?

Другой закроет веки, и вот он,

тот свет я.

Откроет, еще раз закроет,

тот свет слабее.

Проморгается – и нет

отпечатка.

Ничего нет, кроме темноты. А в ней,

уж точно, ни альфы, ни йота.

Только слоги *тем, но* и *ты*.<sup>71</sup>

Всё это стихотворение пронизано образами общего и различного в звучании, начертании и смысле русского и английского местоимений 1-го лица.

В этом нетипичном для Лосева верлибре, исследующем потерю сознания как потерю ощущения собственного «я», говорящем об умирании как о разрушении речи, важно, что замена русского местоимения первого лица английским осуществляется движением языка вспять. Здесь имеется прямая отсылка к стихотворению Ходасевича «Перед зеркалом» (1924 г.):

Я, я, я. Что за дикое слово!

Неужели вон тот – это я?

Разве мама любила такого,

Желто-серого, полуседого

И всезнающего, как змея?

<...>

Да, меня не пантера прыжками

На парижский чердак загнала.

И Виргилия нет за плечами –

<sup>71</sup> Лосев, 2000-а: 18–20.

Только есть одиночество – в раме  
Говорящего правду стекла.<sup>72</sup>

Образ пугающего зеркала со всей его символикой инобытия-небытия, заданный Ходасевичем, Лосев развивает образом звукового палиндрома. Метафорой инобытия-смерти в народной культуре является и принадлежность персонажей чужим странам, переход на чужой язык.

Обратим внимание на то, что у Ходасевича в этом тексте есть строка *А глядишь – заплутался в пустыне*, которая откликается у Лосева мотивом телесного развоплощения, заданным Пушкиным в стихотворении «Пророк». У Пушкина развоплощение перед духовным рождением сопровождается невнятным звучанием, утратой языка: *Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, / И шестикрылый серафим / На перепутье мне явился <...> Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон <...> И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый <...> Как труп в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне возвал.*<sup>73</sup>

У Лосева распад языка словесно обозначен в первой же строке стихотворения. Образ распада основан и на аграмматизме словосочетания, и на раздвоении смысла. Слова *Я не знал, что умирает* можно понимать по-разному. При одном толковании *что* – союзное слово, и тогда фраза означает ‘я не знал, что именно, какая часть тела умирает’. Другое понимание может быть основано на восприятии слова *что* как союза, и тогда фраза предстает грамматически неправильной по отношению к нормативной конструкции *я не знал, что умираю* (ср. строку Лосева *Я сидит, скучает* из стихотворения «Песня»<sup>74</sup>).

Развоплощение представлено и переключением грамматического рода. Сначала Лосев замещает *Я*-субъект субъектом-существительным среднего рода, естественно согласованным с предикатом в среднем роде: *знало даже сознание*. В начале второй строфы средний род появляется при субстантивном употреблении слова *Я*: *Я нематериально*, далее предикатом местоимения *я* в автометафоре становится субъект женского рода: *Я – <...> встреча <...> точка <...> голограмма*.

Образом разрушения языка, знаком умирания в тексте оказываются и канцеляризм: *поскольку; данного тела; в том числе; производящий сознание мозг*.

Распад языка изображен и противоречивыми словосочетаниями, например, оксюморонам в заглавии текста *пятно света*, синэстезией (объединением разнородных ощу-

<sup>72</sup> Ходасевич, 1989: 174.

<sup>73</sup> Пушкин, 1977-а: 304. В тот же сборник, что и стихотворение «Игра слов с пятном света» (Лосев, 2000-а) входит текст «Как труп в пустыне. Июнь 1959 года». В нем Лосев говорит о том, как вместо армейской присяги, вменяемой в обязанность новобранцам, он принял собственную присягу не служить злу.

<sup>74</sup> Лосев, 1999-а: 65.

щений) *невидимый звук*. Этот алогизм далее развит фразой *Из зеркала на поэта смотрят звуки уже еле шелестящего имени*.

Строка *Две потерянные над этими йотами точки ушли в ё* намекает на матерную лексику, которая тоже может быть одним из знаков разрушения языка и личности.

В начале третьей строфы слова *Что, сынку, помогла тебе твоя метафора?*, перифразирующие знаменитую фразу Гоголя из повести «Тарас Бульба», функционально приравнивают метафору к врагам. В соответствии с этимологией, слово *метафора* означает перемещение.

Четвертая строфа демонстрирует неизбежное превращение звуков местоимения *я* в звуки междометия *ай* – крика ужаса, боли и, одновременно, в звуки укоряющего междометия *айайай*.

Тема укоризны продолжается в пятой строфе, которая изображает подростковые забавы со словами, получающими в потоке речи неприличное звучание. Воспоминание о детстве – один из образов движения времени вспять, обратности. Строка *Спорим, что не можешь сказать дапис десять раз подряд и не сбиться* перекликается со стихотворением «Левлосев», построенном на превращении повторяемых слов в невнятную последовательность, переструктурирующую речь: *Левлосевлосевон <...> онононононон*.

В шестой строфе точное описание артикуляции [j] (йота) и [a], становится метафорой типичного представления о менталитете носителей русского и английского языков, а именно противоположность психологических установок и мотиваций поведения: *Русское я открывается наружу, английское I замыкается в себя*. И сразу же после этого утверждения следует его отрицание: *Вот мы и снова вляпались в чушь*. Не исключено, что слово *чушь* этимологически связано со словом *чужой* во всяком случае, так считал В. Даль (см.: Даль, 1987-IV: 613, 617), и эта этимология органична в стихотворении.

Показательно, что в шестой строфе имеется анжамбеман *Желая вы– / разить себя*. В позиции конца строки оказывается местоимение *вы*, начало недоговоренного глагола *выразить*. В стихотворении, анализирующем местоимение *я*, местоимение *вы* предстает безуспешной попыткой социального бытия личности.

Седьмая строфа начинается строками со звуковыми повторами: *Лучше вернуться к неверному; подожит ни на чем не держащееся*. Омонимические фрагменты слов предваряют омонимию местоимения *тот* в сочетании *тот свет*.

Заканчивается стихотворение расчленением слова *темноты* на слоги, образующие слова с местоимениями и противительным союзом: *тем, но и ты*. Слог *тем* может читаться и как родительный падеж существительного *тема*, что весьма существенно в тексте об утрате речи и распаде личности.



Поскольку основой текстопорождения «Игры слов с пятном света» является именно билингвизм, это стихотворение можно соотнести с «Новогодним» Марины Цветаевой, написанным на смерть Рильке, особенно со строками: *Не позабыть бы, друг мой, / Следующего: что если буквы / Русские пошли взамен немецких – / То не потому, что нынче, дескать, / Всё сойдет, что мертвый (нищий) всё съест – / Не сморгнет! – а потому, что тот свет, / Наш, – тринадцати, в Новодевичьем / Поняла: не без-, а всё-язычен*<sup>75</sup>.

Учитывая несомненность цветаевского претекста, в финальной строке стихотворения слог *тем* можно понимать и как указание на строку Марины Цветаевой *на тем свету* – ее цитату из народной речи в стихотворении «Поезд жизни»: *В удаль, в одурь, в гармошку, в насад, в щету! / – Эти нехристи и льнут же! – / Чтоб какой-нибудь странник: «На тем свету»... / Не дождавшись скажу: лучше! // Площадка.– И шпалы.– И крайний куст / В руке.– Отпускаю. – Поздно / Держаться. – Шпалы. – От стольких уст / Устала. – Гляжу на звезды*<sup>76</sup>.

Завершение «Игры слов с пятном света» отсылает и к роману Владимира Набокова «Дар». В этом романе прототипом Кончеева был Владислав Ходасевич, одним из самых главных образов у Набокова является зеркальное отражение, воплощаемое и в палиндромах, в «Даре» есть эпизод со световой рекламой из букв, составляющих непрерывное длинное слово, эпизод с растворением персонажа в свете, эпизод с пятном света и звоном, кроме того, «на протяжении всего романа Набоков, как жонглер, перебрасывается местоимениями «он» и «я», которые как бы перетекают одно в другое, объединяя объективное с субъективным, переводя рассказ в новое измерение» (Мулярчик, 1990: 5).

Итак, взгляд на поэзию Льва Лосева позволяет увидеть в его стихах очень внимательного филолога. В стихах Лосева постоянно присутствует точность мысли и слова – от языка науки, а в его научных исследованиях – та степень концентрации смысла, та лаконичность и живость языка, которые вырабатываются поэзией. А в своей «мрачной веселости» (выражение Сергея Гандлевского) Лев Лосев умеет сказать гораздо больше, чем сказали бы мрачный и веселый человек в отдельности, даже если они были бы поэтами.

<sup>75</sup> Цветаева, 1994-б: 133.

<sup>76</sup> Лосев, 2000-б: 27.

## ГЕНРИХ САПГИР: ПОДРОБНОСТИ СУЩНОСТЕЙ

Что хочу, то чучу  
Г. Сапгир

Одно из самых известных стихотворение Генриха Сапгира<sup>1</sup> состоит из 24-х строк, в которые помещено только два слова:

### ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!

...  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Генрих Вениаминович Сапгир (1928–1999) – поэт, прозаик, переводчик, сценарист. С 60-х годов много писал для детей. Жил в Москве. Был одним из активных участников «лианозовской группы», объединившей поэтов и художников-авангардистов. Основные поэтические сборники: Сапгир, 1989; Сапгир, 1993; Сапгир, 1994; Сапгир, 1995; Сапгир, 1997-а; Сапгир, 1989; Сапгир, 1999-а; Сапгир, 2000; Сапгир, 2004; Сапгир, 2008.

.....  
 .....  
 .....  
 ...  
 .....  
 ....  
 ...  
 ...  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 Жив!?!<sup>2</sup>

Лев Аннинский пишет об этом стихотворении так:

оно – не про взрыв и не про результат взрыва, оно – про ожидание. Оно – про небытие, сквозящее между двумя точками. Это небытие, эта пауза бытия, это «ожидание бытия» и это выскальзывание из бытия – суть поэзии Сапгира. Всё сквозит, проходит одно сквозь другое (Аннинский, 1999: 9).

Отточия разной длительности создают ритм затянувшейся паузы, драматургию ожидания, сообщают о подробностях бытия и выскальзывания из бытия. Два слова этого стихотворения можно понимать как слова ключевые для творчества Сапгира. Пунктуационное завершение текста: *восклицание – вопрос – восклицание* обозначает самую существенную интонацию его поэзии и самое главное ее содержание: надежду на жизнь после взрыва.

Интерес Генриха Сапгира к подробностям жизни в доставшихся обстоятельствах – это интерес к смыслу жизни, к сущности явлений, интерес к свойствам и возможностям живой речи, преобразуемой в поэзию. Слово, меняясь, искажаясь, рассыпаясь на части, мелькая, прячась, повторяясь, вступая в неожиданные связи, обнаруживает в текстах Сапгира способность быть живым и наполненным поэтической энергией.

---

<sup>2</sup> Сапгир, 2008: 31.

Отмечая «нескончаемое разнообразие его поэтик», Андрей Цуканов пишет: «Более многоликого в этом смысле поэта в России, пожалуй, еще не было» (Цуканов, 2003: 198). Статья И. Кукулина о Сапгире озаглавлена «Калейдоскоп с бараками, Адонисом и псалмами» (Кукулин, 1993), Вс. Некрасов называет поэтику Сапгира калейдоскопом манер и методов (Некрасов, 2003: 254).

Каждую из поэтических находок Сапгир тщательно проверяет на смысловую содержательность в тематически и стилистически разнородных текстах, объединяемых в циклы и книги<sup>3</sup>.

Рассмотрим несколько текстов из разных циклов, сосредоточив внимание на двух самых важных мотивах (и образах) в поэтике Сапгира: на мотиве пустоты и мотиве дробления. С одной стороны, дробление – это разрушение предмета, с другой – появление множества мелких предметов, иногда сохраняющих, а иногда меняющих некоторые свойства и функции целого.

Пустота и дробление в поэтике Сапгира тесно связаны, и это отчетливо проявляется, например, в стихотворении «Сущность». Оно написано в 1963 г. и вошло в книгу «Молчание»:

### СУЩНОСТЬ

Белый свет не существует  
Он в сознании торжествует

Вот  
Предмет  
Смотришь –  
Нет

Каждое мгновение  
Это пожирание

Стол –  
ол –  
Растворился и ушел

От зеркала

<sup>3</sup> Далее слово *книга* употребляется в соответствии с рубрикацией текстов, принадлежащей Г. Сапгиру и отразившейся в сборнике «Складень», составленном Ю. Орлицким (Сапгир, 2008).

Осталось –  
ло

В книге –  
Ни  
Одной строки  
Только чистые листы

И знакомое лицо –  
Ни начала ни конца  
А любимое лицо –  
Все равно что нет лица

Но  
Остается  
Карта сущности

Я видел карту  
Это в сущности  
Слепое белое пятно  
Слегка вибрирует оно<sup>4</sup>

Стихотворение начинается изложением доктрины английского философа Джорджа Беркли, появившейся в начале XVIII в.:

... внешний мир не существует независимо от восприятия и мышления. Бытие вещей состоит лишь в том, что они воспринимаются (Философский словарь, 1997: 40).

Сапгир говорит это такими простыми словами, что здесь уместно вспомнить высказывание Александра Введенского «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» (Введенский, 1993: 196).

Если вдуматься в словосочетание *белый свет* (это народно-поэтическая метафора с постоянным эпитетом, называющая все мироздание в целом), то оно и правда абсурдно, так как не обозначает ни белизны (в обыденном понимании как цвета<sup>5</sup>), ни света. Однако

---

<sup>4</sup> Сапгир, 1999-а: 135–236.

<sup>5</sup> Впрочем, выражение *белый свет* оказывается абсолютно точным при научном понимании белого цвета как смешанного, содержащего в себе все цвета спектра.

Сапгир относится к абсурду особенным образом: «В мире он воспринимает скорее не абсурд, а некую тайну, связанную с чем-то высшим, с Богом» (Цуканов, 2003: 201).

Прекращение бытия изображается в стихотворении не только прямыми высказываниями, но и разрушением слов. Конец слова предстает отзвуком, эхом, рифмой полного слова, и тема отражения-рифмы продолжается образом расколовшегося зеркала, что, по хорошему известной примете, предвещает смерть.

Обрывки *-ол* и *-ло* фонетически совпадают с грамматическими показателями глаголов прошедшего времени, они палиндромичны по отношению друг к другу, тоже являют образ зеркала.

Отрицательная частица *ни* – фрагмент слова *книги*; неточная рифма *строкí* – *листы* возникает именно там, где речь идет об отсутствующей словесности.

Слово здесь, как и вся поэзия Сапгира, «странствует, возникает и теряется в загадочном пространстве между предметным миром и небытием (Заполянский, 2003: 258).

В последней строфе *белый свет* трактуется как *слепое белое пятно* на карте сущности: это та самая концептуальная для Сапгира пустота, которая здесь обозначает еще не открытые земли – пространства, отсутствующие в сознании.

Обратим внимание на высказывание Олега Дарка:

Сапгир знает, что поэзия – это когда обозначено место, объем для того, что со временем появится, проявится и его со временем займет <...> Только мы никогда заранее не знаем что: проявится, появится, займет. Поэтому для этого и надо оставить место (пространство) (Дарк, 2003: 285–286).

Важно для Сапгира и то, что это белое пятно вибрирует. Тема вибрации, мелькания, воплощения сущности во множестве непостоянных проявлений подробно разрабатывается им во многих стихах.

Стихотворение «Хмыризмы» входит в книгу 1980-х годов «Генрих Буфарёв. Терцихи». Этот цикл отличается особой активностью словообразовательных экспериментов, создающих «транс-смысл» (Шраер, Шраер-Петров, 2004: 44):

#### ХМЫРИЗМЫ

**Из многих лиц слагался хмырь**  
над морем наводя на душу **хмарь**  
переползала облачная **хмурь**

И будто въявь я встретился с хмырем  
когда вдоль моря шел я пустырем  
и мир кругом был хвоен и **огром**

Туману может быть благодаря  
вдали на белой гальке, где **коря**  
коряжится, увидел я хмыря

Был в кепочке, нет – лыс и **седокур**  
сидел в развилке, где целуют дур  
такой худой и в маечке амур

И глазки так размывчиво – скорей –  
жалеючи... Хитер! нет я хитрей  
Что в своей жи не видел я хмырей!

«**Давчемлособств!**?» Себе я говорю  
пришел смотреть дымясь я на зарю  
Пусть в брызги...**юсь!** не дамся я хмырю

Вдруг вижу вдаль: вдоль берега лежат  
десятки тел лежат, как **рцы** на гряд  
Я слышу крик **хмырюношей, хмырят**

Там – мертвый **адельфин** у бахромы  
ухмылкой морды будто молвит: хмы  
Скружились, **отчужденно смотрят мы**

Там в желтом супе плавают хмыри:  
газеты, пластик, юфть, хоть гнем гори! –  
И грязное величие зари

Все голо – кость и камень – вот их мир  
Все сбрито, стерто, сношено до дыр  
и в человека водворился хмырь

Но съест его он скоро изнутри<sup>6</sup>

Многое из того, что в этом стихотворении названо, поворачивается разными гранями и множится. Генрих Буфарёв – выдуманный двойник Сапгира, название книги «Терцихи» составлено из обрывков слов *терцины* и *стихи*. Начало текста *Из многих лиц слался хмырь* как будто переключается со строчками из стихотворения «Сущность»: *А любимое лицо – все равно что нет лица*. В первом трехстишии утверждение из *многих лиц* воплощается любимыми Сапгиром диссонансными рифмами: *хмырь – хмарь – хмурь*<sup>7</sup>, причем слова в этих рифмах – квазиомонимы: они различаются только одним гласным.

Туча в некоторых славянских языках и диалектах называется *хмара*; в ней можно увидеть что угодно, в том числе и очертания лиц. Текст без знаков препинания допускает двоякое отнесение деепричастного оборота – и к предложению первой строки, и к предложению второй: ‘хмырь наводил на душу хмарь’ или ‘облачная хмурь наводила хмарь’. В такой синтаксической неопределенности *хмырь* сливается с *хмарью*.

С незаконченного слова *огром-*, как будто пропадающего в тумане (обозначенном следующим словом), начинается серия полуслов. Каждое из них дает возможность увидеть или услышать в части слова элементы других слов: в звуковой комплекс *огром* входит *гром*, начало *коря-* может читаться и как деепричастие глагола *корить*, и быть намеком на слова *коряга*, *корявый*. Вместе с глаголом *коряжится* из следующей строки это всё однокоренные слова: смысл корня предстает в нескольких воплощениях, как вербализованных, так и потенциальных.

Строка *Был в кепочке, нет – лыс и седокур* весьма живописно и максимально кратко предлагает увидеть изображение по-разному, слово *седокур*, составленное по образцу *белокур*, заставляет почувствовать внутренний образ обоих слов – привычного и придуманного. Если в начале стихотворения хмырь виделся в тучах, то потом он оказывается на белой гальке, в развилке коряги.

Недоговоренность слов продолжается недоговоренностью предложений, в частности, отсутствием сказуемого: *И глазки так размывчиво – скорей – жалеючи...* Вопрос *Да в чем дело, собственно?*, редуцируясь, превращается в нечленораздельный возглас «*Давчелмособств*»<sup>8</sup>. Слова исходного предложения укорачиваются, а получается нечто ненормально длинное. Обрывок *-юсь* – возможно, конец слова *разобьюсь* или *рассыплюсь*. Но обе реконструкции неточны, они не создают образа. Корни слов здесь, вероятно, и не

<sup>6</sup> Сапгир, 2008: 274–275.

<sup>7</sup> Такие рифмы Сапгир называл «разнотычками».

<sup>8</sup> «Сапгировская поэтика сокращения основана “на объективной избыточности русской речи”» (Орлицкий, 1993: 211).



нужны, в контексте существенно лишь грамматическое значение: ‘что-то произойдет со мной, в результате чего я уподоблюсь брызгам’. Это *-юсь* похоже и на междометие, а по многим стихам видно, что Сапгир – виртуозный изобретатель междометий.

В сочетании *вижу вдаль* имеется явный сдвиг по отношению к нормативной сочетаемости составляющих слов, и это сочетание можно понимать как такое, которое появилось вместо выражения *вижу вдали* (с оборванным словом) или вместо *гляжу вдаль*. Квазиомонимы *вдаль – вдоль* создают внутреннюю диссонансную рифму. Если раньше речь шла об одном хмыре, то дальше оказывается, что хмырей десятки, и в стихотворении начинаются словообразовательные игры: *хмырюношей, хмырят*. В слове *хмырюношей* можно видеть и гибридное образование от *хмырей* и *юношей*, и как модификацию словоформы *хмырёнышей*.

Слово *рцы* можно прочесть и как часть существительного *огурцы*, и как старое название буквы «р». В стихотворении из той же книги «ХРСТ и самарянка» слово *рцы* употребляется как императив: *Ну-с, развлекай нас, милый куровод / рцы в микрошиши брадатый э-некдот*. Мотивация слова *адельфин* неопределенна в своей потенциальной множественности. Возможно, что это слово *дельфин*, звучащее по-абхазски (в книге изображены абхазские курорты, а именно в Сухуми был дельфинарий); не исключено, что в слове *адельфин* содержится имя *Адель* из строк Пушкина *Играй Адель, не знай печали*<sup>9</sup> (о дельфинах говорят, что они играют)<sup>10</sup>.

Дальше в тексте появляется грамматически рассогласованное сочетание *отчужденно смотрят мы*, очень существенное для смысла текста. В этом сочетании содержится и указание на отчужденность, лексически обозначенную, и превращение размножившегося хмыря в наблюдателя, который уже не *я*, а *мы*.

Финал стихотворения тоже двоятся: в заключительной сентенции *Но съест его он скоро изнутри* субъект и объект грамматически неразличимы.

Все эти наблюдения показывают, что сущность хмыря дробится в стихотворении, создавая образы дробления и превращений на всех уровнях языка – словообразовательном, грамматическом, фонетическом, метафорическом.

Примечательно, что словарное определение слову *хмырь* дать нелегко. В самые известные толковые словари современного русского языка оно не включено, вероятно, как

<sup>9</sup> Пушкин, 1977-а: 119.

<sup>10</sup> Кроме того, словом *адельфан* называется лекарство, регулирующее кровяное давление. Эта аллюзия тоже не исключена, но маловероятна.

нелитературное. В словарях, составленных в последние годы<sup>11</sup>, даются такие определения, относящиеся к общезыковому (не маргинальному) употреблению слова:

1. Мрачный, нелюдимый человек. 2. Опустившийся, забытый человек (обычно о пьянице) (Кузнецов, 1998: 1447);

1. Неуважаемый, неавторитетный человек. 2. Подозрительный субъект. 3. Ничтожный человек (Мокиенко, Никитина, 2003: 354);

О мужчине как о неуважаемом, неприятном и подозрительном субъекте. Ассоциируется обычно с образом угрюмой, мрачной личности (Химик, 2004: 677).

Употребление слова в живом языке и в художественной литературе показывает, что признаки хмырей очень разнообразны: поиски контекста этого слова в интернете и вопрос «что такое хмырь?», заданный примерно трем десяткам людей разного возраста, показали, что носители русского языка представляют себе хмырей неряшливыми и слишком аккуратными, слабыми и сильными, грустными и развязно веселыми, необразованными и чересчур учеными, глупыми и хитрыми<sup>12</sup>. Единственный общий признак для всех контекстов слова – это чужой неприятный человек. Не случайно чаще всего оно фигурирует в текстах с определением *какой-то*. Ситуация словоупотребления очень точно выражена первой строкой стихотворения: *Из многих лиц слагался хмырь*.

В стихотворении «Гистория» имя Генриха Буфарева представлено серией анаграмм: *Бутафор, Буфари, Фарибу, Фарибуд, Арибуф*.

Мотивы и образы дробления воплощаются во многих текстах Сапгира обрывками слов, показывая возможности смыслового наполнения, казалось бы, неполноценных речевых фрагментов.

В статье «Три из многих» Сапгир написал о возникновении поэтики недописанных слов:

В свое время в начале 60-х мне явились полуслова-полупризраки в отдельных стихотворениях. «Одна знакомая мне рассказала, Как шла на пари в одних трико От площади Маяко... До

<sup>11</sup> Историю лексикографического отражения слова *хмырь*, его употребления в художественной литературе и этимологическое исследование, позволяющее толковать исходное значение слова как 'болотный демон' см: Штейнгольд, 2006.

<sup>12</sup> Некоторые примеры, извлеченные из интернета, иллюстрируют довольно высокий социальный статус хмырей: «Голенопольский говорит, что какие-то хмыри придираются к программам отделения матлингвистики»; «она катается с каким-то хмырем на крутой тачке и по ресторанам шляется»; «Менеджер – молодой хмырь, протараторил выдержку из рекламного блока и приступил к прикидочной смете»; «Баню конопатил хмырю какому-то. Ух и богатый был хмырь – страсть!».

Белорусского вокзала». Как теперь понимаю, я услышал нечто подобное в разговорах по телефону, вообще в беседах близких людей, когда многое не договаривают – и так понятно, в таких простонародных сокращениях, как «док», «шеф», и так далее. И увидел: горящие вывески с потухшими буквами типа «ебель», разорванные пополам страницы журналов и газет, которые в кабинете задумчивости пытаешься прочесть и разгадать, о чем там пишут.

Летом 1988 года у подножья вулкана Карадаг и осенью в сосновой роще в Пицунде я сочинил книгу «Дети в саду» по этому методу – окончания слов просто смывал прибором. Между словами возникали разновеликие пустоты, которые были заполнены некой незримой формой и смыслом. И слова угадывались почти сразу, потому что я старался разрывать и недоговаривать слова, лежащие близко к центру языка. И в этом заполнении пустот читателем, начиная с первого читателя – самого автора, была неожиданная встреча и радость узнавания, похожая на ту, которая возникает, когда мы ожидаем и полуугадываем в окончании стиха рифму. Обычно в последний момент она конкретизируется. А здесь слово так и остается – мерцающим между бытием и небытием (Сапгир, 1998: 310).

Иногда в таких полусловах оживают свойства давно забытых грамматических форм, узнаваемых по языку летописей и Библии. В следующих фрагментах оборванные глаголы прошедшего времени *завяза*, *взлете*, *вста*, *побеле* совпадают с формами древнего аориста (одного из четырех прошедших времен древней глагольной системы) и по форме, и по смыслу, называя действие или состояние, завершившееся в прошлом<sup>13</sup>, однако, они находятся в принципиально ином стилистическом контексте книги «Дети в саду»<sup>14</sup>:

в эту про  
меня бро  
(а глаза  
**завяза**)  
и крича  
от отча  
в пустоте  
**я взлете**  
стрекоза  
стрекоза!

(«Стрекоза»<sup>15</sup>);

<sup>13</sup> Ср. реликтовые формы аориста во фразеологии церковно-славянского происхождения: *Язык прильпе к гортани; Христос воскрес*.

<sup>14</sup> О поэтике полуслов в цикле «Дети в саду» см. также: Суховой, 2004.

<sup>15</sup> Сапгир, 2008: 328.

не помню сколько зим и ле  
 облез и побеле  
 <...>  
 сейчас я вспомню все собы  
 какие?.. все **забы**  
 («Моно»<sup>16</sup>).

Первый из этих фрагментов изображает сознание ребенка, играющего в саду, второй – отрывочные воспоминания старика. Соответственно, недописанные глаголы мотивируются в первом контексте самозабвенной детской резвостью, быстрым темпом движения и восприятия, а во втором – замедленностью жизни и старческим забытьём.

Появление аористных форм в этих авангардных текстах при изображении детства и старости, стремительности и замедленности соотносится с архетипическим представлением о провидческой интуиции ребенка («устах младенца глаголет истина») и сакральной мудрости старика. И в том, и в другом возрастном состоянии человек находится ближе к инобытию, чем взрослый человек в полноте жизненных сил. Поэтому в таких текстах образуется неожиданный, вероятно, и для автора, библейский и летописный архаизм.

Воссоздание древнего облика слова затрагивает и фонетику. В следующем фрагменте появляется удлиненное (слоговое) произношение согласного [р] в слове *сахар*:

а на райской кух  
 постоянно пах  
 жареной пече  
 морем крем тече  
 айсбергами – **сахр-ррр!**

(«На смерть пуделя» – Сапгир, 2008: 333).

Конечно, это слово вошло в русский язык, когда слоговых согласных<sup>17</sup> уже не было. Но в данном случае имеется в виду свойство звука [р]. Выпадение гласного, обычное в разговорной речи, может вернуть к жизни слоговое произношение согласного. Деформация слова *сахар* сюжетно мотивирована в стихотворении рычанием собаки.

Деформированное слово в некоторых текстах Сапгира соединяет в себе свойства противоположных стилей, например, в таком стихотворении из книги «Генрих Буфарёв. Терцихи»:

<sup>16</sup> Сапгир, 2008: 335–336.

<sup>17</sup> Слоговые согласные [р] и [л] сохранились в некоторых славянских языках, например, в болгарском, сербском, чешском.

## ХРСТ И САМАРЯНКА

**Красавец** ждал – автобус В И Н Т У Р И С Т

Народ был пестр – осваиванье мест

Подтягивался – торопился хвост

– В пруф! – рывкнуло в два микрофуфа разом

Наш дом дал дым... и явно был «под газом»

наш **красовод** с развесистым под глазом

Ну-с развлекай нас милый **куровод**

рцы в микрошиш брадатый э-энекдот

пуст квохчут женщины, грегочет **златорот**

«Адна армянка Сарра Федосевна... »

Все: гры, двры, кры, гзы, **псы, кровь** говна –

кавказисто как будто нарисовано

Ноздристый **кмнь** – сплошь **крявая** стена

**крст** зрелая хурма ветвями оплела

кого ты прячешь посреди села?

За **крысоводом** – **врта** в стене – туристы...

Вдруг небо **Иоанна Златоуста**

нас высветлило весело и чисто

Потомкам верующих – новым дикарям

большое А созвучное горам

как на ладони протянуло **хрм**

Вот тут пришла пора **ХРСТУ** И САМАРЯНКЕ

Колеблемы сошли они с картинки

беседуют – босой ногою на ступеньке

Нездешний воздух душу холодил

И даже **златозубый крокодил**

в своих печенках что-то ощутил

Пицунда Гагры Лыхны Гудаута  
Здесь вся земля замешана на свете  
и пении – и радостью прогрета

Здесь древоцерквовиноградохрамхурма  
переплела все души и дома –  
и далеко внизу – бус, **красовид** и мы...

Здесь плавают курлы, **дракони** и грома –  
Кавказия...<sup>18</sup>

Выпадение гласных в словах *Хрст, кмнь, крявая, крст, врта, хрм*, в большинстве случаев придает словам утрированно хриплое или гортанное звучание. Сапгир передразнивает здесь речь экскурсовода, искаженную плохим микрофоном и тем самым похожую на русскую речь с кавказским акцентом: *Адна армянка Сарра Федосевна... / Все: гры, дьры, кры, гзы, псы, кровь говна – / кавказисто как будто нарисовано*. Еврейское имя армянки напоминает о том, что в семитских языках гласные не обозначаются на письме, соседство слов *псы, кровь* – о польском ругательстве *пся крев*.

Интенция микрофонно-кавказского акцента и семитского письма, а также порождения и восприятия речи подвыпившими участниками экскурсии (*автобус ВИНТУРИСТ; и явно был «под газом» / наши красовод с развесистым под глазом*) распространяется на весь текст, но разные слова, деформируясь, проявляют свойства собственно русского языка, напоминают о вариантах слов и обнаруживают возможности языковой игры. В частности, становится ощутимым скопление согласных в слове *ноздристый*; славянский архаизм *рцы* ('говори') звучит по-кавказски, создавая метафору Кавказа как пространства древнего языка<sup>19</sup>; в конце текста появляется грамматический архаизм: форма именительного падежа множественного числа *дракони*. Искаженное слово *врта* – можно понимать как следующий этап укорачивания слова *ворота*<sup>20</sup>: *ворота – врата – врта*; слово *экскурсовод* превращается в *красовод, куровод, крысовод* и *красовид*.

Подобные словесные игры происходят и на словообразовательном уровне: *грего-чет златорот* (он же позже – *златозубый крокодил*) – *небо Иоанна Златоуста*.

<sup>18</sup> Сапгир, 2008: 276–277.

<sup>19</sup> Такие словесные игры Сапгира напоминают знаменитую гипотезу Н. Я. Марра о происхождении языков от нечленораздельных диффузных звуков, составивших четыре основных звуковых комплекса: *сал, бер ион, рош*. Гипотеза возникла у Марра в результате исследования кавказских языков. См., напр.: (Марр, 2001: 181) и другие материалы антологии, в которой опубликована эта работа.

<sup>20</sup> Конечно, вариант *врта* – это не укороченное слово *ворота*, а старославянизм, но при современном поверхностном восприятии слова с неполногласием могут выглядеть как сокращенные.

На фоне такого смешения языков, древних и новых, имя Христа в варианте ХРСТ звучит как профанное, а в начертании выглядит как сакральное, подобное его написанию под титлом в священных книгах – как будто малообразованные туристы, разомлевшие от спиртного, жары и впечатлений читают это евангельское имя буквально.

Аналогичный буквенный комплекс, помещаемый в церковных книгах под титлом, имеется в стихотворении «Молитва»:

Гспди! я Твой ра  
 Давший! – всем тебя лю  
 наши тела заклю  
 небо душе пода  
 <...>  
 Гспди! я Твой ра –  
 следний между людьми  
 Давший! – Твоя ра  
 вот Твоя жизнь – возьми  
 Взавший! – Тебя бла  
 слезы – Твоя вла<sup>21</sup>

Обращение *Гспди* находится здесь в ряду прерванных и искаженных слов, изображающих экстатическое косноязычие и надежду на понимание с полуслова. В этой захлебывающейся речи потенциально содержатся несколько высказываний. Так, первые строчки можно восстановить, по крайней мере, двояко: *\*Господи, я твой раб. Давший всем тебя любящим...* и *\*Господи, я твой. Радость давший всем тебя [почитающим, просящим, любящим...] людям*, а можно и перекомбинировать элементы этих прочтений.

В поэтике прерванного слова осуществляется и глобальный эксперимент Сапгира с обозначением пустоты, которая, в данном случае может содержать несколько вариантов словесного заполнения, и при всех не выбираемых, а суммируемых вариантах эта пустота, возникающая при обрыве слова, – знак сильной эмоции, мешающей говорить гладко.

У Сапгира есть тексты, в которых части слов разбрасываются по разным строчкам, например, в таком стихотворении из книги «Дети в саду»:

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

<sup>21</sup> Сапгир, 2008: 348.

вот бы им ин кар  
я уже мею ную рму

если бы взир ин глаз  
я уже раю ными зами

на лю на жу на не на се  
на дей на ков на бо на бя<sup>22</sup>

В данном случае пустота обозначается не только обрывами раздробленных слов, но и пробелами разной длины. В попытке мысленно восстановить утраченные фрагменты каждое отдельное высказывание читается дважды: в первый раз восполняются концы слов, во второй – начала.

Мотив дробления-умножения воплощается у Сапгира в многочисленных повторах и модификациях. В книге «Слоеный пирог» мотив дробления воплощен цепными рифмами – повторами звуковых комплексов на стыке строк, рифмующими конец предыдущей строки с началом следующей<sup>23</sup> (в терминах риторики – анадиплосис), например, в такой главе из поэмы «Новый роман, или человечество»:

#### ПОДРОБНОСТИ

Старая Англия

Видишь улитка ползет на листе  
Стены камня – в никуда  
Даже эти глинистые комья  
Насекомое какое-то с хвостом  
Темные уютные ясли  
Если ползаешь на животе  
В воде толпятся листья и цветы  
Тысячи розовых крылышек  
Шекспир все это чудно описал  
Сальная свеча гусиное перо  
Ровно чернила бегут по бумаге  
Гений говорим – любил любую вещь

<sup>22</sup> Сапгир, 2008: 342.

<sup>23</sup> Имеются в виду разнообразные рифмы: точные, неточные, ассонансные, диссонансные, рифмы-анаграммы.



**Вошел** и выпил в компании с конюхом  
**Хомяк** подслушал и мне рассказал  
**За лето** и я стал ближе к земле  
**Лезут** за шиворот – смахнешь и скрипишь –  
**Пишешь** и вычеркиваешь **ложь**  
**Лошадь** – гнедая дворянская **морда**  
**Драма** в углу – как **вылезти?**  
**Листья** умял – хороший **табак**  
**Баки** трубочка – будет и соседка  
**Кажется** актриса – из-под юбок **кружева**  
**Живая** веселая – в конюшню **привел**  
**Великий** страх напал на лошадей  
**Действо:** белые ноги **воздымает**  
**Маются** стучат по **настилу**  
**Тело** месят тяжелые **ладони**  
**Конь** беспокоится – яблоком **глаз**  
**Ласково** бормочет – не **ему**  
**Мука** – оторваться от **земли**  
**Малина** – расцепиться не **моги**  
**Гибель** тлей жучки и **мураши**  
**Ширма:** нарисованная **цапля**  
**Пляшут** здесь болотные **огни**  
**Гнилушки** светятся... А там **вверху**  
**В верховьях** мысли – светится **Галактика**  
**Тикают** мерцают звездные **часы** –  
**Сыр** и кружку эля заказал **Шекспир**  
**Пир** времени – в подробностях **Земли**<sup>24</sup>

Для большинства стихов Сапгира типично, что подробности фиксируются как дискретные явления в картине мира, но здесь логика передачи впечатлений основана на континуальности их языкового обозначения. Такие повторы в некоторой степени изображают заикание и в то же время эхо, показывают, как одно слово переходит в другое, обозначая взаимопроникновения сущностей, заполняя пустоту в межстрочном пространстве отзвуками предыдущего высказывания<sup>25</sup>. Структура текста похожа на спираль, на последовательность рисунков при создании мультфильмов.

<sup>24</sup> Сапгир, 2008: 653–654.

<sup>25</sup> См. также пример из поэзии Сапгира: Бонч-Осмоловская, 2008: 231.

Мотив отражения, соотносимый в стихах Сапгира с мотивами пустоты и дробления, представлен большим разнообразием словесных и графических форм.

Рассмотрим стихотворение «Хрустальная пробка» из книги «Проверка реальности» (1998–1999). Оно особенно выразительно показывает образы дробления, связывая их с авторским «я» и осуществляя эксперимент с заглавными буквами, поставленными, на первый взгляд, беспорядочно:

#### ХРУСТАЛЬНАЯ ПРОБКА

В каждой по Генриху Сколько их? Столько  
Тронуть нельзя Рассматривать только  
Каждый Сидит На зеленой траве  
В кедах И солнышко На голове

Вот повернулись Разом Все двадцать  
Веером глаз Ничего не боятся  
Это я – Здесь Неуверенно робкий  
А Генрихи – Грани Хрустальной пробки

У всех сорока Сложилось И вышло  
О гольфе беседуют Просто не слышно  
Любой Отшлифован И завершен  
Лекарства глотающий Я Им смешон

На обе страницы Голая Лаковая  
Перемигнулись У всех Одинаковая  
В «тойоте» На даче В лесу И в саду  
Но черви! И лярвы! И всё – на виду!

Я стольким приятным Обязан графину  
Но в шкаф Этот штоф Захочу и задвину  
Мы – сон А не клон И совсем не родня  
Но что они празднуют Вместо меня?<sup>26</sup>

Такая орфография создает проблему чтения, особенно вслух. Тема стихотворения – автопортрет в дробящем-умножающем зеркале граненой хрустальной пробки.

<sup>26</sup> Сапгир, 2008: 603–604.

Конечно, здесь актуальна вся мистика и символика зеркала: представление о реальном и потустороннем, относительность правого и левого и т.д. (см., напр., Левин, 1988 и др. статьи в том же сборнике; Толстая, 1994; Цивьян, 2001).

Знаков препинания в начале стихотворения нет, потом они появляются, но не по правилам пунктуации, а по интонационной надобности автора, и это не точки, за которыми должны были бы следовать заглавные буквы. Версификационно и лексически стихотворение написано настолько в традиционной манере, что заглавные буквы в началах строк выглядят вполне нормативно. Возникает вопрос: маркированы ли они как заглавные в данном случае?

Если в первых двух строчках легко восстановить точки перед заглавными буквами, то дальше это становится иногда невозможным. В стихотворении с прописной буквы начинаются предлоги, союзы, сказуемые после подлежащих и т.д. Нужны ли паузы, соответствующие гипотетическому членению текста на предложения, заканчивающиеся перед прописными буквами? Если паузы<sup>27</sup>, нарушающие ритм, нужны, тогда прописные буквы в парцелированном (фрагментированном) тексте маркируют пустоту на месте точки как знака завершенности высказывания, и стихотворение содержит молчаливое высказывание: 'Точку не ставлю'. Если паузы не нужны, тогда естественно предположить, что с большой буквы пишутся самые значимые слова. Выделим их (не включая в список начальные буквы строк и нормативно заглавную букву имени): *Сколько, Столько, Рассматривать, Сидит, На, И, На, Разом, Все, Ничего, Здесь, Неуверенно, Грани, Хрустальной, Сложилось, И, Просто, Отшлифован, Я, Им, Голая, Лаковая, Одинаковая, На, В, И, И, И, Обязан, Этот, Захочу, И, Вместо.*

В этом ряду есть только одно существительное: *Грани*. Не является ли такая дискриминация существительных реакцией на немецкое имя *Генрих*: в немецкой орфографии с большой буквы пишутся все существительные. Впрочем, в других стихах книги эта закономерность не наблюдается.

Можно сказать, что расположение слов, написанных со строчных и заглавных букв – это еще один из способов создавать текст внутри текста – подобно другим способам графического выделения (цветом, шрифтом), с которыми экспериментировал Генрих Сапгир. Автокомментарий Сапгира таков:

Слово или группа слов с одним главным ударением, записанные с прописной буквы и отделенные от других тремя интервалами, на слух – малой цезурой, воспринималась значи-

<sup>27</sup> Пауза – главный формообразующий элемент поэтики Генриха Сапгира, причем, не только ритмическая пауза, но и бытийная (см.: Аннинский, 1999: 9; Кривулин, 2000-б).

тельнее, чем просто слово в ряду, в то же время являясь элементом ритма, организующего стихотворение <...> Я решил, что возможно в таких случаях записывать стихи и нормальными четверостишиями и строфами. Вот так: от двух до четырех слов в стихотворной строке – каждое слово с большой буквы и отделено тремя интервалами от других. Сохраняется вид книжной страницы, и как произносится стих, так и читается. При этом слово приближается к Слову, то есть к символу.

И вот оно – проступает. Не развязная ямбическая болтовня неоклассицизма, не театрально-ходульная речь футуризма, а вдумчивое неторопливое произнесение. Ни одно слово не проскользнет в спешке и не останется незамеченным. Каждое лишнее сразу заметно (Сапгир, 1998: 312).

В стихотворении «Хрустальная пробка», где орфография меняет синтаксические структуры, предоставляя разные возможности чтения, слово в его интонационных воплощениях поворачивается разными гранями, становясь вербальным выражением дробящегося автопортрета, который и является содержанием текста.

Конечно, здесь значима игра грамматическим числом: *Генрихи; Я Им смешон; Мы – сон А не клоун И совсем не родня*. Все это говорит о том, что персонаж стихотворения находится и в реальности, и в преломляющем, умножающем зазеркалье. Он говорит головами субъектов «Я», «Они», «Мы».

Количество отражений тоже меняется: *Вот повернулись Разом Все двадцать; У всех сорока Сложилось И вышло*.

Числовая неопределенность, а точнее, вариативность, воплощается и в потенциальной полисемии слов: *сложилось* – ‘образовалась сумма’ и ‘получилось, осуществилось’; *вышло* – ‘то же, что *сложилось* – ‘осуществилось’ и ‘ушло, покинуло’; *завершен* – ‘закончен’ и ‘совершенен’; *задвину* – ‘уберу’ и ‘выпью водки’.

Последняя строка *Но что они празднуют Вместо меня?* содержит, если не считать начала строки, только одну заглавную букву: в предлоге *Вместо*. Это может быть очень значимо: неважны персонажи, будь то «я», «они» или «мы», важна сама идея замещения, заполнения пустоты. О слове *празднуют* тоже стоит задуматься. В других стихах, например, «Волк в универсаме» слово *праздник* обозначает, в соответствии с его первичным, этимологическим значением, пустоту: *В холодильнике – праздник – выходной – никого*. Так что, возможно, и слово *празднуют* употреблено в двух значениях: *Генрихи* в граненом зеркале и веселятся, и отсутствуют – когда единственный живой *Генрих* в этом зеркале не отражается. Празднуют вместо него в смысле ‘торжествуют’ в этом случае *Генрихи* размноженные, тиражированные, отраженные в стихах, как в хрустальном преломлении. Ес-

ли такое прочтение верно, то стихотворение «Хрустальная пробка» – один из вариантов «нерукотворных памятников», воздвигаемых поэтами.

Конечно, в содержание стихотворения входит и тема водки как вдохновляющей силы: *Я стольким приятным Обязан графину / Но в шкаф Этот штоф Захожу и задвину.* Таким образом, хрустальная пробка предстает в стихотворении дробящим зеркалом Диониса<sup>28</sup>.

Мотив дробления как умножения сущностей воплощается и в синтаксической вариативности: в экспериментах с изменением порядка слов. Во многих текстах слова исходного предложения перераспределяются в следующих предложениях, создавая множество высказываний из одного и того же лексического набора. Это наблюдается, например, в стихотворении «Сержант» из книги «Лубок»:

### СЕРЖАНТ

сержант схватил автомат Калашникова упер в синий живот  
и с наслаждением стал стрелять в толпу

толпа уперла автомат схватила Калашникова – сержанта  
и стала стрелять с наслаждением в синий живот

Калашников-автомат с наслаждением стал стрелять в толпу...  
в сержанта... в живот... в синие

в Калашникове толпа с наслаждением стала стрелять в синий  
автомат что стоял на углу

синее схватило толпу и стало стрелять как автомат

наслаждение стало стрелять<sup>29</sup>

В этом стихотворении есть четкий сюжет: каждое переструктурирование фразы приводит к перемене субъекта действия: стреляет сначала человек, потом предмет, потом пространство, потом эмоция. Каждый субъект действия, становясь агрессором, затем пре-

<sup>28</sup> Древнегреческий миф повествует о том, как титаны заманили Диониса-младенца с помощью зеркала и растерзали его на части. Этот сюжет получил различные толкования, в частности, стал символом растворения бога в мире и сохранения внутреннего единства в бесконечном многообразии воплощений-отражений (см.: Лосев, 1957: 172).

<sup>29</sup> Сапгир, 2008: 403.

вращается в жертву. Смысл этого текста можно понять как сообщение о тотальном и безудержном распространении зла, приобретающего автономность. Слова первой строки, нарушая исходный порядок, хаотично перемещаются, самоорганизуются, образуя в этом хаосе все более угрожающий смысл, и не исключено, что такое дробление исходного предложения оказывается метафорическим подобием ядерной реакции.

Структура стихотворения изобразительна: наведение порядка сержантом милиции (на это указывает упоминание синего мундира) оборачивается беспорядочностью автоматных выстрелов, паникой толпы, искажением свойств предметов и пространства. Всё это воспроизводится и внешне беспорядочной переменной значений у полисемантических слов: автомат-оружие превращается в телефонный автомат, глагол из сочетания «упер в синий живот» становится другим глаголом в сочетании «толпа уперла автомат». Слово «Калашников» предстает то общеязыковым разговорным метонимическим обозначением разновидности оружия, то фамилией изобретателя, то номинацией сержанта, стреляющего из этого оружия, то обозначением самого пространства, наполненного стрельбой (*В Калашникове толпа с наслаждением стала стрелять*). Прилагательное *синий*, сначала обозначающее цвет формы сержанта, затем превращается в существительное *синее*. Это обобщение, выраженное субстантивацией прилагательного, с одной стороны, изображает пространство как тотально милицейское и агрессивное, а с другой стороны, как пространство мертвецов. Возможно, независимо от намерений Сапгира, в смысл текста включается и память слова: в древнерусском языке слово *синий* обозначало блестяще-черный цвет, а словом *синец* называли дьявола (Суровцева, 1964, 90–95)<sup>30</sup>.

Такой способ создания текстов имеет давнюю традицию: в XVII веке его применяли немецкий поэт Георг-Филипп Харсдорфер, русско-украинский поэт Иван Величковский, в XX веке – Ж. Лескюр (на французском языке), Г. Мэттьюз (на английском языке) (Бонч-Осмоловская, 2008: 142–150).

Михаил Эпштейн предложил термин *анафраза* для обозначения фигуры речи, основанной на перестановках слов в предложении – с возможными вариациями грамматических форм и словообразовательной структуры<sup>31</sup>:

<sup>30</sup> Ср. также имя сказочного злодея *Синяя борода*.

<sup>31</sup> Впервые этот термин публично прозвучал в докладе М. Эпштейна «Анафраза: языковой феномен и литературный прием» на Международной научной конференции «Художественный текст как динамическая система» (Москва, Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 19–22 мая 2005 года). Статья Эпштейна (Эпштейн, 2006: 473) начинается именно с этого стихотворения, которое было вместе с другими стихами Сапгира прислано М. Эпштейну мною в процессе обсуждения начального варианта статьи, о чем в примечаниях к статье имеется соответствующая ссылка.

Анафраза <...> – фраза или любой отрезок текста, образованные перестановкой слов из другой фразы или текста, при соответствующем изменении их лексико-морфологических признаков и синтаксических связей (Эпштейн, 2006: 473–474).

Задолго до этого доклада Генрих Сапгир осуществил поэтический эксперимент с текстами, которые создавались именно по принципу анафразы и полифразы (по терминологии Эпштейна, полифраз – «совокупность всех анафраз от данного набора лексем»).

В 1990–1991 г. Сапгир написал около трех десятков стихов с перегруппировкой слов, переменой их грамматических функций, и словообразовательными изменениями – в книгах «Лубок», «Изречения речей», «Развитие метода». На этом приеме основаны, стихи «Персональный компьютер», «Алкаш», «Хмырь», «Сержант», «Наглядная агитация», «Привередливый архангел (танец памяти Высоцкого)», «Стоящая постель», «Изречения речей» «Метод», «Дерево над оврагом», «Скамья в сугробе», «Двойная тень», «Март в лесу», «Весна», «Игра в бисер», «Машина времени», «Из воспоминаний», «Ребенок», «Боль», «Сидхарта (коллаж)», «На экране TV», «Летучая фраза», «Беспредельность и разум», «Ученик»<sup>32</sup> и другие, менее определенные в этом отношении стихотворения, в которых анафразы присутствуют, но не охватывают всего текста.

Созданию анафразовых и полифразовых текстов, вероятно, способствуют компьютерные возможности легкого перемещения слов – не случайно одно из первых стихотворений этой серии – «Персональный компьютер».

Целенаправленному эксперименту по освоению разнообразных возможностей анафразовых и полифразовых стихов предшествовало знаменитое стихотворение Сапгира для детей «Людоед и принцесса», представляющее собой совокупность вариантов текста, противоположных по смыслу. По этому тексту в 1977 году был создан мультфильм «Принцесса и людоед». Обратим внимание на любопытный факт: в исходном заглавии стихотворения Сапгира и в заглавии мультфильма переставлены слова.

В стихотворении рассказаны две версии одной истории. Этот прием характерен прежде всего для детективных повествований<sup>33</sup>:

### ЛЮДОЕД И ПРИНЦЕССА, ИЛИ ВСЁ НАОБОРОТ

<sup>32</sup> Не все из этих стихов опубликованы. Список перечисленных здесь текстов основан на собрании сочинений Сапгира, записанном на диске и любезно предоставленным Ю. Б. Орлицким для филологических исследований произведений Сапгира.

<sup>33</sup> Ср. фильм Акира Куросавы «Расёмон» (1950), снятый по рассказам Рюноски Акутагавы «В чаще» и «Ворота Расёмона». Не исключено и прямое влияние: в нашей стране фильм демонстрировался в начале 60-х годов, имел большой успех. В стихотворении Сапгира есть некоторые сюжетные совпадения с фильмом: в стихотворении действие происходит в лесу, людоед *хватает нож, дело ясное*.

Вот как это было:

Принцесса была прекрасная,  
 Погода была ужасная.  
 Днем во втором часу  
 Заблудилась принцесса в лесу.  
 Смотрит: полянка прекрасная,  
 На полянке землянка ужасная.

А в землянке людоед:

– Заходи-ка на обед! –

Он хватает нож, дело ясное,

Вдруг увидел, какая...

прекрасная!

Людоеду сразу стало худо.

– Уходи, – говорит, – отсюда.

Аппетит, говорит, – ужасный,

Слишком вид, – говорит, – прекрасный.

И пошла потихоньку принцесса.

Прямо к замку вышла из леса.

Вот какая легенда ужасная!

Вот какая принцесса прекрасная!

А может быть, все было наоборот:

Погода была прекрасная,  
 Принцесса была ужасная.  
 Днем во втором часу  
 Заблудилась принцесса в лесу.  
 Смотрит: полянка ужасная,  
 На полянке землянка прекрасная.

А в землянке людоед:

– Заходи-ка на обед! –

Он хватает нож, дело ясное,

Вдруг увидел, какая...

ужасная!

Людоеду сразу стало худо.

– Уходи, – говорит, – отсюда.

Аппетит, говорит, – прекрасный,

Слишком вид, – говорит, – ужасный.

И пошла потихоньку принцесса.

Прямо к замку вышла из леса.

Вот какая легенда прекрасная!

Вот какая принцесса ужасная!<sup>34</sup>

В самом начале первого повествования постоянный эпитет *прекрасная* из устойчивого сочетания *прекрасная принцесса* ставится в позицию предиката, т. е. сообщается известное. И этот примитив сказочной формулы, а также примитивы бинарной оппозиции и рифменного клише *прекрасная – ужасная* оказываются предпосылкой обмана в словесной и сюжетной игре. Сапгир сообщает не столько о принцессе, сколько об относительности характеристик, явлений, ситуаций<sup>35</sup>. Он сообщает о словах, которые, внешне не изменяясь, но, попадая в разные контексты, содержат нетождественные значения.

Освоение и преодоление клише – важные этапы в языковой деятельности детей. И Сапгир, отталкиваясь от фразеологического употребления слов, превращает устойчивое в

<sup>34</sup> Сапгир, 1999-г.

<sup>35</sup> «Склонность к телеологической интерпретации прекрасного вносит в эстетику элемент диалектики. Вследствие этого прилагательное *прекрасный* в позиции предиката [имеется в виду все атрибутивное сочетание в позиции предиката – Л. З.] обычно сопровождается уточнением: *прекрасная хозяйка, прекрасная жена, прекрасная женщина, прекрасная работница и прекрасная дама прекрасны по-разному*» (Арутюнова, 2004: 12). В указанной статье Арутюновой отмечается, что еще Сократ в говорил об относительности прекрасного и безобразного.



неустойчивое, учит ребенка языку игровым изменением синтагматики в парадигматических рядах<sup>36</sup>.

Кроме очевидного событийного сюжета здесь имеются еще несколько сюжетных линий – психологических и собственно языковых.

В сюжете эмоциональных перепадов наблюдается противоположная направленность изменения эмоции: с позитивной на негативную, когда на прекрасной полянке обнаруживается ужасная землянка, и с негативной на позитивную, когда на ужасной полянке оказывается прекрасная землянка. Людоед в ужасной землянке пугает предсказуемо, в прекрасной – непредсказуемо, и поэтому сильнее.

В сюжете мотиваций поведения обе части показывают людоеда как впечатлительно-го эстета, но в первом повествовании он предстает альтруистом и остается голодным от восхищения красотой, из-за которой ему «сразу стало худо». Во втором повествовании людоед эгоистичен, он остается голодным из-за своей брезгливости.

Результат одинаков: принцессу спасает и красота, и уродливость. Не исключено, что здесь имеется ироническая реакция Сапгира на слова Достоевского, ставшие трюизмом: «Красота – страшная сила <...> красота спасет мир». Можно себе представить, что в первом случае принцесса уходит довольная не только спасением, но и комплиментом, во втором радость ее спасения омрачена отвращением людоеда и его грубыми словами.

Оценочные слова приобретают в двух вариантах сюжета переменные смыслы: слова *прекрасная*, *ужасная*, относящиеся к принцессе, – это эстетические оценки, а те же слова, относящиеся к погоде, создают внеэстетические суждения.

Рассказ об одной и той же последовательности событий предстает то ужасной, то прекрасной легендой. В первом случае сочетание *легенда ужасная* характеризует сами события, а во втором – *легенда прекрасная* – скорее повествование об этих событиях.

По ходу текста антонимы превращаются в синонимы: *аппетит ужасный* – то же самое, что и *аппетит прекрасный* (здесь имеются только стилистические различия).

Обращаясь к стихам-анафразам или полифразам 1990–1991 годов, отметим наличие целого ряда лингвистических проблем, связанных с тождеством и различием языковых единиц в таких структурах: актуальное членение предложения в составе стихотворной строки при изменении порядка слов; синтагматическая и парадигматическая обусловленность лексического и грамматического значения; соотношение прямого и переносного значений слова и формы в зависимости от комбинаторных условий; категориальная обра-

<sup>36</sup> Синтагматика – это языковая организация словосочетаний и линейного развертывания предложения, а парадигматика – организация сопоставлений и противопоставлений в системе языка и в текстах: «Как учил нас когда-то М. В. Панов, парадигма – это то, что хочется записать в столбик, а синтагма – в линейчку» (Шмелева, 2001: 492).

тимось частей речи и соответствующих им понятий (предмет – действие – качество); обратимость членов оппозиций («актив – пассив», «живое – мертвое», верх – низ», «воображаемое – реальное» и т. д.); обратимость образов в художественных тропах.

Пейзажная зарисовка «Дерево над оврагом» их книги «Развитие метода» хорошо показывает обратимость элементов в парадигмах образов<sup>37</sup>:

#### ДЕРЕВО НАД ОВРАГОМ

Над оврагом небо падает  
 дерево ящером в снегу изогнулось  
 серый снег падает в небо  
 изогнулось небо серым ящером  
 дерево падает ящером в снег  
 овраг изогнулся серым ящером  
 ящер изогнулся оврагом  
 овраг падает деревом в снег  
 снег изогнулся небом  
 небо падает в овраг  
 овраг изогнулся деревом  
 дерево падает в небо  
 овраг падает в серое небо  
 серый снег падает ящером  
 небо овраг дерево снег  
 изогнулся серый<sup>38</sup>

Словосочетание *серый ящер* употребляется в терминологии карточной игры. У Сапгира оно раньше было буквализировано в «Оде бараку», образность которой частично воспроизводится и в «Дереве над оврагом»: *и встает барак / серым ящером – / окнами горящими / во мрак / шарят шуруют / руки барака / грабят воруют / руки барака / вдаль убегают / ноги барака...*<sup>39</sup>. Руки и ноги барака-ящера, изображенные в этом тексте, предвещают сходство ящера с деревом. В той же «Оде бараку» упоминается и *снег, серый, как газета*.

<sup>37</sup> Имеется в виду закономерность взаимного уподобления: если звезды метафорически обозначаются глазами, то и глаза – звездами (см.: Павлович, 1995: 79–94).

<sup>38</sup> Сапгир, 2008: 413.

<sup>39</sup> Сапгир, 2008: 874–875.

Анафразовая структура стихотворения «Дерево над оврагом» изобразительна: во время метели все смешивается в зрительном восприятии, часто до полной неразличимости предметов.

Лексический состав этого текста весьма ограничен: в нем всего семь словарных единиц: четыре существительных (*овраг, дерево, ящер, снег*), два глагола (*падать, изогнуться*), и одно прилагательное (*серый*). Сапфир последовательно соединяет каждый из предикатов и атрибутов с разными субъектами.

При такой лексической бедности в стихотворении обнаруживается впечатляющее семантическое богатство: неожиданные сочетания слов создают множество новых смыслов и образов. Все странное, на первый взгляд, ситуации абсолютно достоверны.

*Небо падает*, во-первых, потому что снег падает: снег воспринимается как то, что отделяется от неба, то есть как часть неба. Во-вторых, во время метели небо кажется низким, а иногда вообще неотличимым от заснеженной поверхности земли.

Фраза *Серый снег падает в небо* означает не только движение снега снизу вверх, вполне правдоподобное при кружении метели, поземке, но и более обычное движение снега вниз, так как овраг – это тоже как бы часть неба, оказавшаяся внизу. Изогнутым небом овраг предстает и в параллелизме строк *изогнулось небо серым ящером* и *овраг изогнулся серым ящером*.

В начале стихотворения ящерицу было уподоблено дерево, затем овраг. Действительно, дерево, растущее на склоне оврага, не вполне вертикально, в какой-то степени оно повторяет очертания оврага. Поэтому в строке *ящер изогнулся оврагом* творительный падеж *оврагом* актуализирует свою многозначность: это одновременно и творительный сравнения, и творительный инструментальный, и творительный субъекта в пассивной конструкции. Соответственно, в глагольной форме *изогнулся* присутствуют грамматические значения и актива, и пассива ('изогнулся сам, подобно ящеру' или 'его изогнул ящер'), а ящер предстает и субъектом, и объектом действия *изогнулся*.

В результате оппозиции «верх – низ», «субъект-объект», «реальное – воображаемое» здесь перестают быть таковыми. В этом стихотворении наблюдается уже не столько калейдоскопическая изменчивость образов, сколько их стереоскопическое совмещение.

Последняя строка *изогнулся серый* указывает (субстантивацией прилагательного) на неназванного волка, опасного в своей изогнутой позе: экзотический ящер замещается привычным персонажем русских сказок.

Не менее изобразителен текст с другой серией взаимобратимых образов и, соответственно, с другой мотивацией этой взаимобратимости:

## ПРИВЕРЕДЛИВЫЙ АРХАНГЕЛ

(Танец памяти Высоцкого)

Михаил Барышников танцевал Высоцкого в крови и грязи – зеленой бархатной тряпкой ехал на коленях по гладкой сцене гениально! – «только кони мне попались привередливые» – в окна зала смотрел Лос-Анджелес – конская морда – японский бог

Высоцкий танцевал как всегда на коленях – задыхаясь в крови и грязи – в окна зала смотрел привередливый Миша Барышников конской мордой своей гениальной – бог и тряпка танцевали на сцене – день Лос-Анджелеса бархатный зеленый

конская морда танцевала на сцене – гениально! – в окна зала смотрел день тряпкой – зеленым Высоцким: «Михаил Барышников!.. А? Михаил!..» – бархатным-бархатным...

сцена крутясь ехала по гладкому Лос-Анджелесу – за ней бежал Михаил Барышников тряпкой и Высоцкий японской конской мордой – зеленый бархатный заржал гениально в крови и грязи – привередливый архангел

окна зала смотрели в окна зала – где Михаилом Барышниковым – где Высоцким – где зеленым бархатом – где тряпкой в крови и грязи – где конской мордой – где Лос-Анджелесом – где японским богом – и все это ехало по гладкой сцене

и все-таки лошадиная морда – Барышников и тряпка – Высоцкий – московским поэтом предсказанный танец – гениально! – где и когда ты узрел Владислав – японский бог? – ведь тогда еще он еще жил – это столоверчение сцены – этот бархат в крови и грязи – в окна зала смотрящие мы – и зеленый Лос-Анджелес...<sup>40</sup>

Перевести поэтическое сообщение этого текста на язык логики можно было бы примерно так: в танце Михаила Барышникова перевоплощение персонажей, предметов и других сущностей настолько органично, что танцор и его роль объединяют в себе образы разных ролей и песен Высоцкого, пространство сцены, театральные реквизиты, мебель, время суток, город, где происходит действие, зрителей. Поэтому таким естественным, без какого-либо кощунства, в тексте оказываются сочетания *бог и тряпка*, *тряпка – Высоцкий*, а слова *японский бог* предстают и эвфемизмом матерного выражения (в этом случае, вероятно, возгласа восхищения), и прямым обозначением японского бога, смотрящего *японской конской мордой*. *Столоверчение сцены* в последней строфе текста говорит о танце

---

<sup>40</sup> Сапгир, 2008: 405.

Барышникова как о спиритическом сеансе: в ритуал вызывания духов (Высоцкого, его персонажей, японского бога и т. д.) вовлекаются все сущности, охваченные танцем.

В стихотворении «Весна» очевидна текстопорождающая роль полисемии слова *подснежник*. В криминальном и милицейском жаргоне подснежниками называют трупы, которые обнаруживаются при таянии снега. Столкновение прямого значения слова (названия цветка) с переносным жаргонным задает смешение образов живого и мертвого, вульгарного и сентиментального, светлого и мрачного:

#### ВЕСНА

скелет ползал и собирал подснежники на лугу – весна!  
 подснежники ползали по лугу – скелет их собирал  
 весна собирала скелеты на лугу  
 весна собирала скелет подснежника  
 подснежники ползали ползали... да подснежники ли это?  
 луга ползали по лугам – весна!  
 скелет весь в подснежниках – это весна<sup>41</sup>

Перекомбинируя словосочетания, Сапгир изображает ситуацию, в которой тающий снег перемещает предметы, и тем самым в тексте создается образ их весеннего оживления – не только в фигуральном смысле ‘появление бодрости и оптимизма’, но и в близких к буквальному: ‘возобновление способности двигаться’; ‘уподобление живому’.

Глагол *собирал* в первой строке можно понимать двояко: ‘собирал, как обычно собирают цветы’ и ‘двигаясь, захватывал собою’. Подснежники-цветы *ползали по лугу* и от того, что шевелились в потоках воды, и от того, что были вырваны из земли движущимся скелетом и сами двигались, прицепляясь к нему.

Слова *скелет весь в подснежниках* тоже создают разные высказывания: ‘скелет находится среди подснежников’ и ‘скелет покрыт подснежниками’, причем при обоих толкованиях и жаргонное, и литературное значения слова *подснежники* могут восприниматься как актуальные.

При том, что в жаргоне существует закономерность снижающей метафоры, которая переосмысляет названия цветов (ср.: *черемуха* – ‘слезоточивый газ’, *розочка* – ‘бутылка с отбитым горлышком, используемая как оружие’), в стихотворении «Весна» происходит не снижение литературного значения и не поэтизация жаргонизма, а реабилитация первичного смысла слова, так как снижение нейтрализуется поэтическим содержанием текста. Если

<sup>41</sup> Сапгир, 2008: 416.

«арготическое слово есть своего рода общественный жест, символизирующий “мужественное”, пренебрежительное, насмешливое, критическое отношение к действительности» (Лихачев, 1964: 343–344), то Сапгир, принимая реальный язык и в этой его разновидности, противопоставляет человечность и трагизм пренебрежению и насмешке.

В стихотворении «Метод» из книги «Развитие метода» представлена программа поэтики Сапгира в целом и анафразовых стихов в частности. Поэтика этого текста формируется смысловыми противоречиями на синтагматическом уровне (в словосочетаниях) и на парадигматическом уровне (разными значениями слова в полисемантическом комплексе):

## МЕТОД

Случайные слова возьми и пропусти  
 Возьми случайные и пропусти слова  
 Возьми слова и пропусти случайные  
 Возьми «слова, слова, слова»  
 Возьми слова и пропусти слова  
 Возьми и пропусти «возьми» –  
 И слова пропусти<sup>42</sup>

Во-первых, сочетание *возьми и пропусти* имеет в целом побудительное значение, но те же глаголы в свободном, не фразеологическом употреблении противоречат друг другу, если *пропусти* понимать как ‘не бери’. Таким образом, форма *возьми* выступает то как обесмысленная частица, то как самое важное в тексте знаменательное слово.

Во-вторых, глагол *пропустить* энантиосемичен: противоположны его возможные значения ‘провести через что-то (здесь – ‘поместить в разные высказывания’) и ‘не брать (здесь – ‘не помещать в текст’)’. В результате элементы сочетания *возьми и пропусти* предстают то синонимами, то антонимами.

И если в переводах из шекспировского «Гамлета» троекратным повтором *слова, слова, слова* обозначена пустота речей, расходящихся с действительностью, то этот же повтор в «Метод» и методе Сапгира имеет противоположное значение: пустые слова, преобразованные поэзией, наполняются содержанием, когда они «пропущены» (в обоих смыслах глагола с его внутрисловной антонимией).

И. И. Ковтунова указывает на принципиальное отличие измененного порядка слов в поэзии и прозе: в прозе инверсии стилистически маркированы актуальным членением предложения, фразовой интонацией, а в стихах они являются нормой и стилистически не

<sup>42</sup> Сапгир, 2008: 413.

маркированы, так как фразовое членение поэтических текстов подавляется ритмическим (Ковтунова, 1976). Эксперименты Сапгира с порядком слов демонстрируют не стилистическую, а семантическую сущность инверсий и других трансформационных приемов<sup>43</sup>. Как совершенно правильно отмечает И. И. Ковтунова, «проблема “порядка слов” в стихах тесно соприкасается с проблемой семантического анализа стихотворной речи» (Ковтунова, 1976: 64).

Множественные эксперименты Генриха Сапгира с анафразовыми и полифразовыми текстами осуществляются в поэтике, пограничной между стихами и прозой: в верлибрах. Некоторые из них, составляющие цикл «Изречения речей» в книге «Лубок», представляют собой манипуляции с газетными текстами, с фрагментами из выступлений на собраниях.

В косноязычном перетасовывании слов, повторах и паузах бессмысленного высказывания происходит кристаллизация смысла, не предусмотренного изображаемой речью, но формирующего *изречение*, то есть подспудное истинное сообщение:

*Председатель: «Товарищи! мы сегодня переживаем историческое событие исключительной важности».*

товарищи! нас сегодня переживает историческое событие  
 нас сегодня переживает историческое событие  
 товарищи! мы сегодня – товарищи  
 мы сегодня – исторические товарищи  
 исключительной важности событие – мы  
 наше историческое событие сегодня нас...  
 историческое событие нас исключит...  
 товарищи! переживаем переживаем  
 разрешите считать сегодня  
 разрешите считать событие  
 разрешите нас считать товарищи  
 разрешите нас! разрешите...<sup>44</sup>

Однако во всех текстах-полифразах Сапгира речь все же ритмизована – и не только делением текста на строки, обычным для верлибра, но и тотальными вертикальными свя-

<sup>43</sup> «Трансформационная грамматика – один из методов семантической идентификации высказываний при изучении глубинного синтаксиса: «Т[рансформационный] м[етод] сохранил определ[енное] значение как один из экспериментальных приемов демонстрации синтаксич[еских] и семантич[еских] сходств и различий между сложными языковыми объектами через сходства и различия в их трансформационных потенциалах (наборах допускаемых им трансформаций)» (Апресян, 1990: 520).

<sup>44</sup> Сапгир, 2008: 407.

зьями слов, их сопоставленностью в разных синтагмах, многочисленными внутренними рифмами при ограниченном наборе слов и грамматическом параллелизме. Поэтому можно сказать, что эксперимент Сапгира с формами художественного слова, пограничными между стихами и прозой, является одновременно и синтаксическим, и лексическим, и просодическим экспериментом.

Большинство полифразовых текстов Сапгира самой структурой вариативных повторов изображает динамику движения, но словообразовательно-грамматические трансформации «Изречения речей» очень выразительно передают статику – пробуксовывание бессмысленной речи. Поэтому можно сказать, что в эксперимент Сапгира включается и проверка анафразовой поэтики на такие возможности структуры, которые связаны с различными объектами изображения, в том числе противоположными по своим признакам.

В целом анафразовые и полифразовые тексты Сапгира содержат такое высказывание: представление об относительно свободном порядке слов в русском языке должно быть скорректировано сознанием ответственности этой свободы. Она дает многие возможности, но и усложняет восприятие мира. В языке, в отличие от арифметики, от перестановки слагаемых сумма значительно меняется.

Во всех рассмотренных здесь вариативных повторах слов и высказываний имеется некое подобие заклинаниям, мантрам и другим традиционно-ритуальным формам речи, направленным на повышение ее суггестивности, что весьма активно используется в религиозных, политических, рекламных практиках психологического воздействия. Но, в отличие от традиционных ритуальных текстов, анафразовые и полифразовые художественные произведения основаны на синтаксисе нарушенного равновесия, на экспрессивной асимметрии (см. об этом понятии: Береговская, 2004: 199). Тем не менее, в них воплощается архетипический образ всеобщности сущностей – образ, восходящий к мифологическому синкретизму понятий, хранителем которого является поэзия. При этом нельзя не заметить, что такие тексты организованы по принципу тотальной постмодернистской деконструкции.

В средневековом философском учении исихазме считалось, что божественная сущность не может быть обозначена единым словом, поэтому выработался стиль плетения словес, с повторами, длинными синонимическими рядами, паронимическими сближениями слов, синтаксическими вариациями и т. д. Предполагалось, что к сущности можно приблизиться, умножая и варьируя заведомо неточные обозначения (см. напр.: Прохоров, 1968; Иванов, 1998-б; Кошкин, 1999).

Успешность авангардистских и постмодернистских экспериментов со словом и другими единицами языка (фонетическими, синтаксическими, графическими) определяет-



ся, конечно, уникальным талантом Генриха Сапгира. Этот талант чувствовать слово с его колоссальным смысловым потенциалом не позволил Сапгиру, при всей его экспериментаторской многоликости, соблазниться постмодернистской «смертью автора», безэмоциональностью и этической неразборчивостью. В интервью, данном В. Кулакову, Сапгир говорил об этом так:

Вообще по поводу моих отношений с концептуализмом, да и с лианозовской школой я хочу сказать вот что: Я все-таки от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким синтетизмом, пафосностью, стремлением к экстатическим состояниям духа (Сапгир, 1999-в: 328–329).

## ВИКТОР СОСНОРА: ПАЛЕОНТОЛОГИЯ И ФУТУРОЛОГИЯ ЯЗЫКА

Свой язык не коверкай в угоду грамматике.

В. Соснора

В книге «Дом дней» Виктор Соснора<sup>1</sup> написал: «Академик, политик и кучер хотят говорить красиво. Поэту – говорить красиво не приходится, его стихия – слово, а оно любое» (Соснора, 1997: 60).

Виктор Соснора – поэт-авангардист, поэтический ученик В. Хлебникова, В. Маяковского, Н. Заболоцкого, М. Цветаевой. При этом в его стихах очень существенна стихия древнерусского языка, история слова входит в образную структуру текстов, формируя их смысл. Соснора – автор поэтического переложения «Слова о полку Игореве»<sup>2</sup>. В литературной критике о нем говорят как об авторе, пишущем «сюрреалистические, алогичные, порой идущие прямо из подсознания тексты» (Сапгир, 1997-б: 465), отмечают

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Виктор Александрович Соснора, поэт и прозаик, родился в 1936 г., живет в Санкт-Петербурге. В молодости работал на заводе слесарем и учился на заочном отделении философского факультета Ленинградского университета. В советское время был одним из немногих поэтов-авангардистов, допущенных к публикациям. Поэтические сборники: Соснора, 1962; Соснора, 1965; Соснора, 1969; Соснора, 19672; Соснора, 1977-а; Соснора, 1977-б; Соснора, 1962; Соснора, 1982; Соснора, 1987; Соснора, 1989; Соснора, 1993; Соснора, 1996; Соснора, 1997; Соснора, 1998; Соснора, 1999; Соснора, 2000; Соснора, 2001-а; Соснора, 2001-б; Соснора, 2005; Соснора, 2006; Соснора, 2007.

<sup>2</sup> Увлечение молодого Виктора Сосноры древнерусским эпосом началось, по его рассказу Нине Королевой, со случайно услышанного редкого имени *Ярослав*: «Он мне показывал и поэму, посвященную его Марине, и первые стихи на темы “Слова”. Я была изумлена этим поворотом от современности и спросила, как он на это вышел. Он сказал, что как-то услышал в трамвае, как кто-то сказал: “Ярослав, передай билет”. И завертелось: Ярослав, Ярославна и т. д. Я ему поверила, ведь так бывает у поэтов – от слова, от музыки» (Королева, 2007: 201).

«Образы-парадоксы, спокойно соединяющие большое и малое, древнейшее и сегодняшнее» (Новиков, 1986: 184). Примечательно, что в молодости его активно поддержали Н. Н. Асеев и Д. С. Лихачев. В предисловии Д. С. Лихачева к сборнику «Всадники» (1969 г.) говорится: «А именно в том-то и прелесть этих стихов, что они звучат сразу и по-славянски, и по-русски, по современному и по-давнему» (Лихачев, 1969: 8).

У странных образов и словосочетаний в стихах Сосноры всегда есть своя логика, и эта логика – поэтическая. Так, например, И. Фоняков писал об одном из ранних стихов:

А каково, например, такое: «Развевается топор, звучит веревка»? Не сразу оценишь, что топор очертаниями похож на маленькое знамя. Особенно когда он взлетает над толпой в час бунта или усабицы. А уж веревка-то в подобных ситуациях и впрямь «звучит». И еще как! Напомню, что приведенная строка – из стихотворения «Пльсков» (то бишь «Псков»), полного исторических ассоциаций (Фоняков, 2006: 2).

Многие странности поэтического языка Сосноры могут быть так же внятно объяснены историей слова, историей грамматических отношений в русском языке, многочисленными культурными ассоциациями слов.

По стихам этого поэта можно изучать историю языка в ее разнообразных проявлениях и заглядывать в возможное будущее состояние языка. История языка проявляется у Сосноры на всех уровнях – от фонетики до синтаксиса.

Древняя огласовка слова становится у него важнейшим элементом поэтической образности. Так, не сохранившийся в русском языке старославянизм *крава* ‘корова’ оказывается элементом внутренней рифмы во внеметрическом столкновении двух ударений (спондее):

Но – нет прощенья тебе, сатир, от этих распаренных льдин, людей.

Пальцы твои преломаны на правой руке, все пять.

Горе тебе, Гермес, ты пальцами у Аполлона<sup>3</sup> **крав крал**.

(«О себе» / «Тридцать семь»<sup>4</sup>)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> По древнеримской мифологии, покровитель муз Аполлон получил лиру от Гермеса.

<sup>4</sup> Соснора, 2006: 559.

<sup>5</sup> В. Соснора объяснял, что читать его стихи надо так, как они написаны – книгами: «Я не пишу отдельно поэм, новелл, комедий, я ничего не пишу или пишу – книгу» (Соснора, 1997: 174). Поэтому в дальнейшем слово *книга* употребляется в соответствии со структурой наиболее полного сборника (Соснора, 2006) – независимо от того, выходили ли эти книги отдельными изданиями. При цитировании текстов после названия стихотворения или поэмы, за косой чертой, следует указание на то, в какую из книг Сосноры входит текст.

Это сочетание оказывается очень похоже на повтор-усиление *крал-крал*, а существительное *крав* омонимично деепричастию глагола *крась*. Звуковое подобие этого повтора вороньему карканью вносит в восприятие текста ощущение катастрофы, а поскольку в этом стихотворении фраза о похищении коров у Аполлона означает игру на музыкальном инструменте, сочетание *крав крал* оказывается и на сюжетном уровне связанным с гибелью – карой за соперничество с Аполлоном (о мотиве изуродованных пальцев см.: Желнина, 1996: 153).

Примечательно, что для Соснора вовсе не характерно пристрастие к фразеологическим реликтам и традиционным поэтизмам, к той хорошо знакомой читателю архаике, которая используется многими писателями при создании исторического колорита, высокого стиля, иронии. Даже традиционный поэтизм *персты* из «Слова о полку Игореве» Соснора заменяет на слово *пальцы*:

То не десять кречетов  
юных –  
десять **пальцев**,  
от песен скорченных,  
задевают струны,  
а струны  
сами славу князьям рокочут.  
(«Слово о полку Игореве» (по мотивам) / «Всадники»<sup>6</sup>).

Соснора извлекает из истории языка забытое, например, произношение звука, который до 1918 г. обозначался буквой «ять»:

Но по порядку: солнце еще не затмилось,  
близко бежали на хутора овцы с глазами евреек<sup>7</sup>,  
**дети-диети** в цветастых платочках – их гнали.  
(Наши платочки для носа, но и на голове хорошо им, платочкам!)  
Дети-генети их гнали, а овцы  
шли на цепях, как белокурые бестии каменоломен Рима, – до  
гуннов.  
(«Баллада о двух эстах» / «Верховный час»<sup>8</sup>).

<sup>6</sup> Соснора, 2006: 37.

<sup>7</sup> Здесь можно видеть обращенное сравнение по отношению к эпитету-сравнению из стихотворения Г. Аполлинера «Синагога»: *Поскольку Шолем с Авраамом влюбились и оба притом / В овцеокою Лию с чуть выпяченным животом // Но в синагоге они подойдут друг за другом* (Перевод Г. Русакова) (Аполлинер, 1999: 201). Про обратимость поэтических тропов см.: Кожевникова, 1979.

Восточнославянский дифтонгоидный ять мотивирован каламбурным сближением слов *дети* и *диета*: в тексте речь идет о военном времени, о голодных детях.

Вместе с тем, здесь есть исторический контекст, все более и более углубляющийся в древность, – с образами каменоломен Рима и гуннов. Сочетание *дети-генети* основано не только на корне *-ген-*, входящем в слова *генетика*, *генотип*, *генофонд*, по смыслу связанные именно с рождением детей, но и на этимологическом родстве современного слова *гнать* с древним славянским *гонити*, а в нем было чередование о // е, [г] перед [е] изменялось в [ж] (ср.: *отженити* – 'отогнать').

В следующем тексте Соснора восстанавливает утраченный согласный:

В этой лодке нету, Аттис, на заплыв пучины морей,  
**трескнул** Рим, и вёсла в ступе, пифы золото унесли,  
 племса слезы не в новинку, и отстрел Сената хорош,  
 форум полон демагогов, Капитолий в масках воров

(«В этой лодке нету, Аттис... » / «Куда пошел? И где окно?»<sup>9</sup>).

В историческом сюжете этимологически восстановленное слово *трескнул* выполняет изобразительную функцию: взрывной согласный дает представление о процессуальности действия (вопреки совершенному виду глагола), о свежем разломе. И тогда, в сравнении с этим словом Сосноры, современное фонетическое и орфографическое отсутствие [к] тоже воспринимается как изобразительное: как будто заросла эта трещина в середине слова.

Приводя этот фрагмент, Е. Ермолин пишет:

Соснорой создан в 90-х годах впечатляющий образ современности именно как окончательно руинированной, окончательно избытой и навсегда вычерпанной античности. Его стихи можно читать как опыт путешествия в Аид, куда давно сошли все римляне и греки; как безумную хронику одиссеева странствия в отсутствие Итаки. Начинает Соснора со смятого намека на мистерии Аттиса (обещающие – в принципе – воскресение), а заканчивает отсылкой к финалу последнего квазиимперского итальянского проекта – к казни Муссолини (неопределенно ассоциированного с Миссолунги – местом смерти Байрона, пытавшегося бороться за возрождение Греции) (Ермолин, 2001-а: 49).

<sup>8</sup> Соснора, 2006: 673.

<sup>9</sup> Соснора, 2006: 756.

Для поэтики Сосноры типично проникновение в смысловую суть слова, связанную с его происхождением, забытыми этимологическими связями.

Тяжела у Мономаха шапка-ярошь!  
 Покрутив **заледенелыми** носами,  
 приумолкли **пристыженные** бояре...  
 («1111 год» / «За Изюмским бугром»<sup>10</sup>).

Соседство образов холода и стыда в словах *заледенелыми* и *пристыженные* дает почувствовать связь между значениями этих слов: этимологически родственными являются слова *стыд* и *студить* (см.: Ларин, 1977: 63).

Рассмотрим подробнее один из контекстов с актуализацией этимологии лексическими средствами:

Льва вывели... Сто тридцать семь солдат  
 спустили цепи, обнажили шлемы  
 к сандалиям... Действительно: был лев.  
 Стоял на лапах. Львиными двумя  
 не щурясь на лежащего не льва  
 смотрел, как лев умеет...  
 Пес проснулся.  
**Восстановил** главу с двумя ушами.  
**Восстал** на лапы. Челюсти калмыка  
 сомкнул. Глаза **восставил**, не мигая:  
 (лев языком облизывает *нёбо*...)  
**ВРАГ УВИДАЛ ДОСТОЙНОГО ВРАГА**  
 («Дидактическая поэма» / «Верховный час»<sup>11</sup>).

Три слова – *восстановил*, *восстал*, *восставил* – имеют в этом тексте те значения, которые современным языком утрачены. Каждый из этих глаголов приобретает образное содержание ‘встать, подняться’, активизируя и первичное значение приставки *вос-*.

Соснора находит в самых привычных словах забытый смысл, иногда противоположный их современному значению. Таково стихотворение «Прощанье» из книги «В поисках развлечений». Оно, вопреки заглавию, содержит настойчивый повтор приветствия «здравствуй», которым и начинается и заканчивается текст:

<sup>10</sup> Соснора, 2006: 17.

<sup>11</sup> Соснора, 2006: 682.

## ПРОЩАНИЕ

Катер уходит через 15 минут

**Здравствуй!**

Над луговиной

утро.

Кричат грачи.

Укусишь полынь-травину,

травина-полынь

горчит.

И никакого транспорта.

Тихо.

Трава горяча.

– **Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте,** –

у моря грачи кричат.

Там,

по морским пространствам,

странствует столько яхт!

Пена –

сугробами!

**Здравствуй,**

радостная моя!

Утро.

Туманы мутные

тянутся за моря...

**Здравствуй,**

моя утренняя,

утраченная моя!

Вот и расстались.

Ныряет  
 косынка твоя красная  
 в травах...

Моя нарядная!  
 Как бы там ни было –  
**здравствуй!**<sup>12</sup>

Стихотворение заставляет задуматься о том, что может быть, говорить *здравствуй* более логично не при встрече, как предписывает речевой этикет, а при расставании – как доброе напутствие (ср. *будь здоров*). Это *здравствуй*<sup>13</sup> у Сосноры не только настойчиво повторяется, но и отзывается во всем фонетическом строе текста, особенно выразительно в звукоподражании – *Здравствуйте, здравствуйте, / здравствуйте, – / у моря грачи кричат*. Как пишет В. Шубинский, «фактически поэт создает собственный язык, с собственной логикой и собственными, присвоенными словам смыслами» (Шубинский, 2008: 184).

Во многих текстах Сосноры встречается этимологическое расчленение, которое является одним из способов обратного словообразования:

И настанет тот год и поход,  
 где **ни кто ни куда** не придет,  
 и посмотрят, скользя, на чело,  
 и не будет уже **ни чего**.

(«И настанет тот год и поход...» / «Куда пошел? И где окно?»<sup>14</sup>);

Слушают в уши, **с Верху** голоса,  
 а видят мой абрис, злой лай,  
 росчерк рта,  
 ушки кабана,  
 и красный мускул, – как солнечный удар!  
 И думают, спело дрожа:  
 – ЭТО мне!

И это МНЕ же!

<sup>12</sup> Соснора, 2006: 88–89.

<sup>13</sup> Так же слово *здравствуй* употребляется и в гораздо более позднем стихотворении «Здравствуй!» из книги «Куда пошел? И где окно?». Ср. освобождение слова от фразеологической зависимости другими способами: *Заяц пасется в степях, здравствует лапкой Восход* («Мой милый» / «Тридцать семь» – Соснора, 2006: 542); *Сквозь голубцовые листья-листву уже здравствовала – ЛУНА* («Воскресенье» / «Хутор потерянный» – Соснора, 2006: 622).

<sup>14</sup> Соснора, 2006: 760.



(«Спириню» / «Куда пошел? И где окно?»<sup>15</sup>);

Если ж у волка слюни – это бешенство, хорошо, не убегай,  
лучше поди **на встречу** и дай кусить,  
тебе лучше б̄ взбеситься, и не жалеть телег,  
чем виться вокруг, обнюхивая дым  
и доносить народу – Он жив, жив, жив!

(«Не жди» / «Двери закрываются»<sup>16</sup>).

Превращение морфемы в слово при таком расчленении сопровождается изменением значения знаменательного слова: так, существительное в сочетании с предлогом *на встречу* означает совсем не то, что наречие *навстречу*, особенно когда говорится о встрече с волком.

Раздельное написание двухкорневого числительного, а следовательно, и неслитное произношение его частей, выполняет изобразительную функцию:

Я семь светильников гашу,  
за абажуром абажур.  
Я выключил **семь сот** свечей.  
Погасло семь светил.  
Сегодня в комнате моей  
я произвел учет огней.  
Я лампочки пересчитал.  
Их оказалось семь.

(«Два сентября и один февраль» / «Поэмы и ритмические рассказы»<sup>17</sup>).

Архаизирующая орфографическая аномалия изображает здесь отдельность каждой лампы в 100 ватт. Само слово *свеча* при обозначении мощности лампы уже почти вышло из употребления, и автор активизирует прямой смысл этого слова, не устраняя и его переносного, разговорного, но уже устаревшего значения.

В текстах Сосноры чрезвычайно активна древняя грамматика.

Грамматическая этимологизация обнаруживается в таком контексте с элементами других славянских языков:

<sup>15</sup> Соснора, 2006: 778.

<sup>16</sup> Соснора, 2006: 824.

<sup>17</sup> Соснора, 2006: 302.

До свиданья Русь моя во мне!  
 До світання проміння во мгле!  
 Отзвенел подойник **по делам**, –  
**поделом!**..

Пойдемте по домам.

(«Як ти міг дочекатись, чи справдиться слово твоє...» / «Верховный час»<sup>18</sup>).

Встречаются стихи, в которых перестают различаться прилагательные и существительные, напоминая о древнем состоянии языка, когда этого различия еще не было:

Вот мы вдвоем с тобой, Муза,  
 мы – **вдовы**.  
**Вдовы** наш хлеб, любовь, бытие, –  
 бьют склянки!  
 В дождик музык, вин, пуль,  
 слов славы  
 мы босиком! – вот! – вам! –  
 бег к Богу.

(«Муза моя – дочь Мидаса...» / «Тридцать семь»<sup>19</sup>).

Слово *вдовы* можно читать в обоих случаях и как существительное, и как прилагательное. Тире во второй строке не препятствует восприятию слова как прилагательного, потому что этот знак между подлежащим и сказуемым – обычное явление в поэзии XX века, особенно у Цветаевой, влияние которой на Соснору весьма значительно. В третьей строке, при чтении слова *вдовы* как существительного, игнорируются различия в грамматическом роде слов *хлеб*, *любовь*, *бытие*, и это неразличение совпадает с установившимся в русском языке неразличением рода прилагательных во множественном числе.

Обратим внимание на то, что конструкции, воссоздающие условия для одновременного обозначения предмета и признака и для нейтрализации грамматического рода, помещаются в контекст со словами *бег к Богу*<sup>20</sup>. То есть на сюжетном уровне речь идет о приближении к смерти как о возвращении к исходному состоянию, к творческому началу. В поэзии Сосноры всегда актуально такое сближение образов смерти и творчества:

<sup>18</sup> Соснора, 2006: 643.

<sup>19</sup> Соснора, 2006: 570.

<sup>20</sup> Возможно, слова *бег к Богу* – отклик на строки Маяковского из стихотворения «Наш марш» *Наш бог бег. / Сердце наш барабан*.

... процесс умирания лирического “Я” одновременно является и процессом возникновения-создания Слова <...> Творчество здесь воспринимается как смерть на время – и творение в это время текста» (Желнина, 1996: 147–148).

В стихотворении «Колыбельная» из книги «Верховный час» рифмованное сочетание *тихо-лихо* объединяет части речи, разные для современного языкового сознания, делая их грамматически подобными древнему синкретическому имени:

**Тихо-лихо.** Да шесть  
бьют на башне часов.  
Хлад и ландыш в душе.  
Дверь у тварь на засов.<sup>21</sup>

В современном русском языке слово *тихо* может быть наречием, прилагательным или безличным предикативом, но не существительным, а слово *лихо*, сохраняя средний род, – существительным, наречием, с большой натяжкой прилагательным (например, \**ваше поведение слишком лихо*). Употребление этого слова как прилагательного в женском роде представляет собой фразеологизированный реликт: *лиха беда начало*. Безличным предикативом слово *лихо* в современном языке не бывает: невозможно правильное высказывание типа \**здесь весело и лихо*. Разная судьба слов, грамматически единых в прошлом, побуждает видеть в их объединении сумму грамматических признаков, распространяемых на каждый из элементов парного сочетания.

В этом же контексте имеется форма родительного падежа *у тварь* с нулевым окончанием: *Дверь у тварь на засов*.

В древнерусском склонении на \**i* краткое (слова *ночь*, *соль* и *т.п.* – современное 3-е склонение) форма родительного падежа множественного числа не имела нулевого окончания, однако в истории языка происходило активное взаимодействие разных типов склонений, и в данном случае псевдоархаизм указывает на одну из возможностей грамматической эволюции.

В стихах Сосноры встречается и двойственное число:

И вывели слона. В столбах и в силе.  
Из пасти бас из хобота из кобра!  
**И бивня была два** – как двойня смерти...  
в окружности на двадцать пять в шагах.

<sup>21</sup> Соснора, 2006: 646.

(«Дидактическая поэма» / «Верховный час»<sup>22</sup>).

Исторически точная форма двойственного числа появляется здесь в результате инверсии (ср. прямой порядок слов: *\*было два бивня*) и отражения аканья. Если формы *бивня* и *была* мыслятся как двойственное число, то инверсия современной синтаксической конструкции предстает прямым порядком следования сказуемого за подлежащим. При таком порядке слов с реставрацией двойственного числа логическое подлежащее приводится в соответствие с синтаксическим. Примечательно, что при издании текстов редакторы и корректоры далеко не всегда внимательны к смыслу авторских отступлений от современной нормы. Текст, помещенный здесь, цитируется по американскому изданию (Соснора, 1987: 65), а в книгах, опубликованных в России, напечатано: *И бивня было два* (Соснора, 1998: 182; Соснора, 2006: 682). Очевидно, авторское воспроизведение древней формы было принято корректорами за ошибку.

Здесь же имеется и синтаксический архаизм: *Из пасти бас из хобота из кобра!* – грамматически одинаковое употребление слов на месте современного сравнения *\*из хобота, похожего на кобру*.

Издательская неточность наблюдается и в контексте со словом *пустыни* из той же «Дидактической поэмы». В американском издании находим:

Существеннее миф о волосах

Самсона...

Здесь же: кто есть кто? –

Амнон? Фамарь? Восстание? Иоав? –

Никто – никто...

Есть «столб Авессалома»,

поставленный в пустыне так, как есть,

до библь-страстей... Уж если есть **пустыни**,

то почему бы **в ней** не быть столбу?<sup>23</sup>

А в сборниках (Соснора, 1998: 182; Соснора, 2006: 682) напечатано *пустыня*. Но в стихии архаического языка именно *пустыни* – правильная древняя форма единственного числа того утраченного склонения на *\*i* долгое, к которому принадлежали слова, заканчивающиеся на *-ыни* в единственном числе: *пустыни, рабыни, государины, простыни*. Реликтовая форма этого склонения сохранилась в польском слове *пани*.

<sup>22</sup> Соснора, 1987: 65.

<sup>23</sup> Соснора, 1987: 66.

В этом тексте Соснора явно иронизирует над конструкцией с существительным-определением – конструкцией, лексико-синтаксической калькой с английского языка (о распространенности сочетаний типа *бизнес-справочник*, *Гобачев-фонд* (см., напр.: Костомаров, 1996). Однако по происхождению такие кальки являются древнейшими индоевропейскими конструкциями с существительным-определением, сохранившимися и в русских реликтах типа *жар-птица*, *бой-баба*. Подобных сочетаний и с русскими, и с заимствованными словами у Сосноры встречается очень много:

Эйфель был берцов. **Боже-Башня** уже из **кайф-кафеля**.

Уйди из Парижа – увидишь ее из Советской страны

(«Третий Париж» / «Верховный час»<sup>24</sup>);

Пишут пишут книги **о секс-страсть** в сердце,

грусть с позолотцей, грядущего Манна,

я книг не умею, не умираю о славе, –

Serwus, Madonna.

(«Serwus, Madonna» / «Верховный час»<sup>25</sup>);

Драконы-деревья

вместо фиктивных фруктов

наудили на ушки

вишенки – **флирт-флажки!**

Холм хмелья!

(«Полдень на хуторе» / «Верховный час»<sup>26</sup>);

Я буду жить, как нотный знак в веках.

Вне каст, вне башен и не в словесах.

Как кровь луны, творящая капель.

Не трель, не Лель, не хмель, не цель... не Кремль.

Мечтой медведя, вылетом коня,

**еж-иглами** ли, ястребом без «ять»...

Ни Святополком (бешенством!) меня,

ни А. М. Курбским (беженцем!) – не взять!

<sup>24</sup> Соснора, 2006: 649.

<sup>25</sup> Соснора, 2006: 664.

<sup>26</sup> Соснора, 2006: 674–675.

(«Традиционное» / «Хутор потерянный»<sup>27</sup>);

Жук ты жук черепичка,  
 бронированный дот,  
 ты скажи мне **сюр-жизнь** а ответу о нет,  
 сюр-то сюр а множится соц  
 и монетку крутя мы видим орел  
 а лицевая сторона – арифмет цены,  
 и круженье голов на куриных ногах.  
 Ах!

(«Золотой Нос» / «Двери закрываются»<sup>28</sup>).

Обычно архаическому определению в виде существительного сопутствуют и другие архаизмы. Так, отсутствие двоеточия в конструкции *ты скажи мне сюр-жизнь* архаизирует значение слова *скажи* ('расскажи' – ср.: *сказать сказку*), а отсутствие двоеточия в строке *и монетку крутя мы видим орел* превращает существительное *орел* в неодушевленное. На ранних стадиях развития русского языка категория одушевленности еще не была грамматически оформлена. Обратим внимание на то, что в тексте Сосноры речь идет не о живом орле и даже не о его изображении, а о стороне монеты, условно называемой орлом.

Синтаксические конструкции со значением прерванного или неосуществленного действия (типа *шел было; было пошел*), восходящие к плюсквамперфекту (*я есмь был пошел, он есть был пошел*), преобразуются у Сосноры в двух направлениях. Во-первых, частицу *было* автор употребляет как полноценный бытийный глагол, в результате неосуществленное действие предстает осуществленным, причем факт состоявшегося бытия подчеркивается и знаками препинания, и дистантным расположением слова *было* по отношению к соответствующему глаголу. По существу, именно слово *было* становится смысловой доминантой такого текста:

**Было!** – в тридцать седьмой год от рожденья меня  
**я шел** по пескам к Восходу. Мертво-живые моря  
 волны свои волновали. Солнце глазами льва  
 выло! Но сей лев был без клыков и лап.

<...>

Песню весенней любви теперь запевайте, вы, майские Музы!

<sup>27</sup> Соснора, 2006: 604.

<sup>28</sup> Соснора, 2006: 832.

**Было!** – у самого-самого моря **стоял** Дом  
 Творчества. В доме был бар. Но об этом позднее.  
 В Доме том жили творцы и только творили.  
 Творчеством то есть они занимались, – и это понятно.  
 Всякая тварь испытала на собственной шкуре, что значит творить.

<...>

Песню весенней любви продолжайте вы, майские Музы!  
 Как начиналось? А так: не хватило дивана.  
**Было** – **вошел** Аполлон в почти новобрачную спальню,  
 и – чудеса! – был диван. Был на месте, и – нету.  
 – Боги Олимпа! – взмолился тогда Аполлон. – Где же диван?  
 («Мой милый!» / «Тридцать семь»<sup>29</sup>).

Во-вторых, можно наблюдать, как в пределах одного контекста утверждение бытия сопоставлено с древним плюсквамперфектом или с современным диалектным употреблением частицы *было*, имеющим переходный характер от плюсквамперфекта к предложению со значением неосуществленного действия. Промежуточная стадия эволюции плюсквамперфекта обнаруживает себя в согласовании частицы с глаголом по грамматическому роду:

Эйно:  
 лестницу взял у лица на коленки,  
 взнуздал мотоцикл  
 и колесил по окрестностям хутора  
 то по окружности, то по восьмерке  
 с лестницей, чтобы она была у лица на коленках – ведь  
 вертикалью!  
 (Нужно признаться – с немалым искусством!)  
 А мотоцикл был с коляской, в коляске, как ласки, – **бутыль**  
**был**.  
 Эйно **бутыль был подбрасывал** в воздух, Герберт глядел и  
 глотал  
 (Вкусно не вкусно, хочешь не хочешь, а пей для новеллы!)  
 («Баллада о двух эстах» / «Верховный час»<sup>30</sup>).

<sup>29</sup> Соснора, 2006: 537–540.

<sup>30</sup> Соснора, 2006: 673.

Показательно, что в тексте изображен эпизод из крестьянской жизни. Но персонажи – эстонцы, и отклонения от современной нормативной грамматики могут быть мотивированы в контексте их несовершенным знанием русского языка. Кроме того, для понимания грамматических отношений в тексте важно то, что форму *был* можно трактовать и как элемент слитной номинации *бутыль был*, имеющейся в предыдущей строке. При этом интересно, что сочетание *бутыль был*, с одной стороны, представляет собой аномалию (рассогласование в роде) по отношению к нормативной речи, но, с другой стороны, такая языковая игра с переменной рода у слова *бутыль* характерна для разговорного языка. На фоне этого аграмматизма сочетание *был подбрасывал* тоже можно воспринимать как игру с родом. Кроме того, в этом сочетании можно видеть и полную редукцию конечного ударного гласного, типичную для разговорной речи (здесь редукция составляет резкий контраст с акцентированием слова *было* в предыдущем контексте). В мерцании разных мотиваций грамматической аномалии участвует и плюсквамперфект в его диалектном варианте. Таким образом, воспроизведение плюсквамперфектной конструкции оказывается возможным в комплексе совершенно разных свойств современной разговорной речи.

Во многих текстах Соснора архаические формы слов выступают в облики современного аграмматизма, когда грамматические и логические аномалии базируются на истории слова или грамматической формы. В результате история языка оказывается текстопорождающим импульсом, иногда внешне не проявляясь в тексте. Таков, например, фрагмент из поэмы «Золотой нос», вошедшей в книгу «Двери закрываются»:

Я имел 3 тыс. **уч-ков и уч-ниц (одно и то ж!)**,  
они приходили в Студию на каждый урок, –  
учиться человеческой речи, чтоб во всеоружье вступить в  
«мир искусств»,  
и то что пишу был первый тест на психику и **ни кто**  
– не смог.<sup>31</sup>

Утверждение, что ученики и ученицы – *одно и то ж*, мотивируется не только декларацией безразличия к полу воспитанников, но, вероятно, и тем, что в библейских текстах форма *ученици* обозначала лиц мужского пола (изменение звука [к] в звук [ц] в форме мужского рода было результатом праславянской 2-й палатализации). Библейские ассоциации поддерживаются и сокращениями слов (в сакральных текстах подобные сокращения обозначались титлами, при этом древние сокращения маркировали высокий

<sup>31</sup> Соснора, 2006: 835.



статус обозначаемого – в отличие от сокращений современных, выполняющих снижающую функцию), и возможно, заглавной буквой в слове *Студию*, и эпической гиперболой (3 тыс.).

Фонетическое и, соответственно, графическое сокращение слов связано и с таким типичным явлением в поэтике Сосноры, как свертывание (компрессия) языковых единиц.

Естественно, что при таком внимании к истории слова и формы в поэзии Сосноры отражены и семантические процессы в лексике. Так, например, предметом рефлексии становится изменение значений слов *язык* и *народ*:

Вы – объясните обо мне.

Последнем Всаднике глагола.

**Я зван в язык, но не в народ.**

Я собственной не стал на горло.

Не обращал: обрящет род!

Не звал к звездам... Я объясняю:

**умрет язык – народ умрет.**

(«Герцины (памяти Лили Брик) / «Хутор потерянный»<sup>32</sup>).

В этом тексте, где автор явно противопоставляет себя Маяковскому, современное значение слова *язык*, имеющее в виду язык не только как средство коммуникации, но и как воплощение духовного бытия, противопоставлено архаическому значению ‘народ’.

В антитезе народа и языка отражено и более позднее, отчетливо и болезненно ощущаемое изменение, которое происходит со словом *народ*. Звать в народ можно того, кто к нему не принадлежит. Понятие «народ» оказалось идеологически противопоставленным понятиям «интеллигенция», «аристократия». Но и широкое значение слова *народ* не утрачено, оно представлено преимущественно в словосочетаниях: *весь народ*, *народ нашей страны*, *история народов* и т. п. Создалась несколько абсурдная ситуация, при которой один и тот же человек и принадлежит, и не принадлежит к народу.

Соснора, отталкиваясь от антитезы народа и языка, возможной при современном восприятии слов, переходит к утверждению единой сущности и единой судьбы народа и языка.

Результат смыслового изменения слова *десница* представлен в таком тексте:

---

<sup>32</sup> Соснора, 2006: 633.

Монгол стоял на холме и как ветряная мельница бежал на месте.  
 Глаза у него с грустинкой но не худ  
 а даже влажен животик потому что он был – ниоткуд.  
 Бежать-то бежал а в **левой деснице** держал драгоценность –  
 курицыно яйцо.  
 В ноздрях еще дрожало из высоковольтной проволоки –  
 кольцо.  
 Я подошел и подышал в его не без желтизны лицо.  
 Я – что! У меня – мечта а вот вам пожалуйста тип – скулы  
 скалисты  
 (Не будем же бужировать в геноскоп семена – не семинаристы).  
**В правой деснице** держал он букварь с буквой «Б».  
 Значит все в норме сей человек – в борьбе.

(«Все как всегда /Лубок с монголом/» / «Хутор потерянный»<sup>33</sup>).

Здесь можно видеть резкий алогизм сочетания *в левой деснице* и тавтологию сочетания *в правой деснице*. И то и другое на первый взгляд кажется нелепостью. Но сомневаться в лингвистической компетенции Соснора не приходится. В другом контексте сочетание *в левой деснице* сопровождается возгласом *время! время!*, показывающим, что Соснора, внося в текст это сочетание, думает о разрушающем действии времени:

Фосфоресцируют волосы в воздухе. Чаша весов **в левой деснице (время! время!).** Не расплескать бы тост!

(«Песнь лунная» / «Хутор потерянный»<sup>34</sup>).

Рефлектируя над тем, что слово утрачивает свое исходное значение, автор предлагает и читателю подумать о семантических процессах, которые происходят в языке.

Утрата церковно-славянского прилагательного *десный*<sup>35</sup> нарушила словообразовательную системность существительного *десница*, лишила его мотивированности. Вытеснение из языка слова *шуйца* ‘левая рука’ вывело слово *десница* из парного противопоставления по признаку ‘правый / левый’. Заметим, что специальными словами не обозначалось различие никаких других правых и левых частей тела (ног, глаз, ушей). Поэтому десемантизация слова *десница* восстанавливает системное равновесие. Поскольку это слово употреблялось преимущественно в таких контекстах, где *десница* – символ власти (рука

<sup>33</sup> Соснора, 2006: 611.

<sup>34</sup> Соснора, 2006: 624.

<sup>35</sup> По мнению некоторых авторитетных славистов, восточные и западные славяне в дописьменную эпоху не знали слова *десный* – ‘правый’ (см.: Толстой, 1997: 54).

Бога, героя, вождя, рука творящая, благословляющая или карающая), понятийное значение 'правая рука' оказалось практически вытесненным стилистическим значением слова. Теперь это просто 'рука', но в высоком смысле, рука символическая<sup>36</sup>.

Проанализированные фрагменты из текстов Виктора Соснора показывают, что для этого автора в высшей степени характерна лингвистическая рефлексия. История языка отражена в его текстах не стандартным набором архаизмов как средством стилизации, а ощутимой динамикой преобразований.

В 1960 г. Николай Асеев писал 24-летнему Соснору:

<...> еще стоило бы самому одолеть Бушлаева «Грамматику» и «Синтаксис». Это для чистоты собственного языка, ведь это не учебники, а целая философия языка. Еще Потемню и Вандриеса (Асеев, 1998: 115).

Независимо от того, читал ли Соснора эти и другие лингвистические работы, его поэзия тоже стала философией языка, и читающий Соснору может проникать в глубину языковых процессов, активизируя не только логику, но и чувственное, и образное восприятие.

Отражение современных динамических явлений языка, наблюдаемое в стихах Соснора, чаще всего связано с различными механизмами компрессии высказывания, например, глагольным управлением, образованием поэтических неологизмов, метафорой, в том числе и грамматической, метонимией, сравнениями, интертекстуальными отсылками.

Рассмотрим три примера глагольного управления:

И остается как парус высунуть язык,  
ставлю на капитанский мостик свечу – в бутылъ,  
ориентир – по блеску пуговиц кителя, если уж вычеркнута  
Звезда,  
**и курю о юных животных** – девонских, в ушах серьга,  
разноцветнокожих, в наклейках и без.  
Ах, давно одинокие песни поют повара,  
и Звезда как сельдь не нырнет в стакан...  
и выплескиваю...  
(«Не жди» / «Двери закрываются»<sup>37</sup>);

Жил дворняг в Комарово. Не ничей.

<sup>36</sup> Более подробно о контекстах слова *десница* в русской литературе см.: Зубова, 2000: 169–172).

<sup>37</sup> Соснора, 2006: 829.

Ходил с человеком в costume

<...>

То ли умер хозяин, то ли уехал по службе.

<...>

Ежеутренне на электричку – сам! – 7.17 –

<...>

Возвращался. Весь вечер один-по-аллеям-гулял...

Как он утром, животное?! –

стал стар, не проснулся вовремя, торопился на поезд,

не додумался что-то там, разволновался, рассуетился,

уши шумели, **муха мешала в глаза?**..

Как бы там ни было – вот ведь как получилось...

(«Об анне Ахматовой» / «Хутор потерянный»<sup>38</sup>);

Торопись! Бой часов – поэтизм далеко-далеко,

время движет как зубья двуручной пилы

тудемо-сюдемо, **опилки свистя.**

(«Золотой Нос» / «Двери закрываются»<sup>39</sup>).

В таких случаях деформированные сочетания осуществляют тенденцию языковой эволюции к свертыванию высказывания. Действительно, для того чтобы превратить конструкции Сосноры в нормативные, пришлось бы не только употребить деепричастия (*куру, думая о... или думаю о ..., курия*), но и многословные конструкции: (\**муха, летая перед глазами, как будто лезла в глаза и мешала смотреть*; \*... *как пила, которая со свистом разбрасывает опилки*). В последнем фрагменте компрессия осуществляется и словосочетанием *уши шумели* – ‘слышался шум в ушах’.

Однако перевод с поэтического языка на обычный невозможен без потери смысла. Глаголы *куру, мешала, свистя* в этих контекстах меняют управление, и в результате этого синтаксического сдвига происходит сдвиг в лексических значениях глаголов. В частности, высказывание *куру о юных животных* дает представление о единстве физического и ментального действия, а в нормативной конструкции с деепричастием неизбежно различие действия основного и второстепенного. Слова *муха мешала в глаза* переключают внимание с восприятия человека на активность мухи, что находит соответствие в языковом эпитете *назойливая муха*. То есть в данном случае образ, содержащийся, но стертый в речевом штампе, передается выражением, далеким от стереотипа, и тем самым отчетливо оживля-

<sup>38</sup> Соснора, 2006: 627–628.

<sup>39</sup> Соснора, 2006: 832.

ется в сознании. Сочетание *уши шумели*, содержит, помимо актуализированной звукописи (почти незаметной в привычном обороте *шум в ушах*), образ такой наполненности ушей звуками, при которой уши предстают автономным производителем этих звуков. Заметим попутно, что наречия из сочетания *тудемо-сюдемо* воспроизводят структуру древнерусских наречий *сема* и *овамо*.

Ненормативное страдательное причастие в следующем фрагменте образовано от глагола *вспыхнуть*, воспринятого как глагол переходный:

Я вижу воздух, молнии паденье,  
я вижу спички **вспыхнутых** комет,  
я мог бы выйти, но куда пойду я,  
я мог бы петь, но в голосе комок.

(«Я не хочу на карту звездной ночи...» / цикл «Уходят цыгане» / «Куда пошел? И где окно?»<sup>40</sup>).

Этот грамматический сдвиг, вероятно, имеет интертекстуальный импульс текстообразования, так как вызывает ассоциацию со знаменитыми строками Маяковского: *Послушайте! / Ведь, если звезды зажигают – / значит – это кому-нибудь нужно?* («Послушайте!»<sup>41</sup>).

Компрессию высказывания можно видеть и в типичных для Сосноры резких грамматических аномалиях, связанных с формообразованием, с нарушением согласования форм слова, координации членов предложения.

Так, например, в стихотворении «Мундир совы» из книги «12 сов» имеется авторская глагольная форма *не оттам*:

Мундир тебе сковал Геракл  
специально для моей баллады.  
Ты как германский генерал  
зверела на плече Паллады.

Ты строила концлагерей  
концерны.

Ты! Не отпирайся!

Лакировала лекарей

<sup>40</sup> Соснора, 2006: 772.

<sup>41</sup> Маяковский, 1955: 60.

для опытов и операций<sup>42</sup>.

<...>

Я помню все.

**Я не отдам**

уничтожать твою породу.

За казнь –

и моего отца,

и всех моих отцов по роду<sup>43</sup>.

Понятно, что в этом случае Соснора объединяет нормативные формы *не отстану* и *не дам* ('не отстану от тебя, не позволяя тебе нести гибель'), тем самым восстанавливая праиндоевропейское окончание 1-го лица единственного числительного \*-m, сохранившееся в русских формах *дам, ем, древнерусских есмь, имамь, вемь*. Экспрессия грамматической формы связана, прежде всего, с энергичностью высказывания и, возможно, с его торопливостью, а также с образом сына-ребенка: подобные формы характерны для детской речи.

В стихотворении «Баллада Эдгара По» из книги «Верховный час» ворон назван словом *птиц*:

Вот ворвется с тростью Зверя

Гость!

<...>

Я открыл окно из тучи: рассекретить тайность трости,

И взошел, бесцеремонен, ворон племени ворон.

<...>

Ты не трус, физиономья, Гость из Книг, Труба финаля...

Как, ответь, твоя фамилья,

**птиц?**

«Никогда!» – ответил **птиц** мне... Дикция-то! – радь-песне!

Мужа речь. Два льда в две чаши? Или – в залп и не до льда?

Я, с лицом не социальным, с серпами волос и с сердцем,

осчастливлен созерцаньем врана класса «Никогда».

<...>

<sup>42</sup> В древнегреческой мифологии Афина Паллада – богиня войны. К ее нескольким символам-атрибутам относились сова, сидящая на плече, шлем, щит и меч. Афина Паллада считалась и целительницей. Кровь убитой Горгоны Медузы, которую Афина Паллада смешала с живой кровью, воскрешала мертвых.

<sup>43</sup> Соснора, 2006: 257–258.

Существо сие в бинокле сидит на скульптуре-бюсте,  
перо в перстнях и наперстках, с пряжкой в башмаке – нога.

<...>

Что ж ты **подразумевала, птиц мой**, вран мой после зала,  
где мой Рим рукоплескала публика оваций-сцен?

<...>

Будь ты **проклят, птиц-заика**, Nevermore есть слово знака  
из латыни льдинка звука, – испаряется вода.

Ты, владелец птичья тельца, ты, оратор, ты, тупица,  
так в моем санскрите текста этот знак уже – вражда.

В этом доме на соломе, в этом томе на слаломе

мифов, грифов, – веселее

нам, висельчакам, «всегда»<sup>44</sup>.

Грамматическое изменение в этом случае связывается прежде всего с влиянием слова *вóрон* – и с метафорой «ворон – alter ego поэта», а такая метафора очевидна и в тексте-источнике Эдгара По, и у Виктора Сосноры. У слова *вóрон* в языке особые отношения со словом *ворóна* – отношения псевдородовой соотносительности. В этом фрагменте так и сказано: *вóрон племени ворóн*. Может быть, слово *птиц* из текста В. Сосноры относится к слову *птица* из общеупотребительного языка<sup>45</sup> как название *вóрон* к названию *ворóна* (разница не для орнитолога, а для обычного носителя языка состоит, видимо, в символике, коннотациях, фразеологических связях: ворон представляется гораздо более зловещей птицей).

В стихотворении можно видеть и дополнительные мотивации к изменению рода. При первом вхождении в текст *птиц* – обращение, а в современном разговорном языке широко распространены усеченные существительные, трактуемые как новая звательная форма: *мам, пап, Маиш, Серёж* и т.д. Далее слово *птиц* употреблено как существительное мужского рода: *ответил птиц мне*. Затем Соснора пробует освоить ситуацию, называя своего странного гостя обобщенно в среднем роде *Существо сие в бинокле*. При дальнейшем изложении событий слово *птиц* в пределах одной фразы согласовано со сказуемым в женском роде, а с определением в мужском: *Что ж ты подразумевала, птиц мой, вран мой*. То есть сказуемое ориентировано на нормативный род слова *птица*, а определение – на измененный. Поскольку речь идет о неясности подразумеваемого сообщения, аграмматизм фразы получает изобразительную функцию.

<sup>44</sup> Соснора, 2006: 665–668.

<sup>45</sup> Слово мужского рода *птиць* (*птичь, птииць*) существовало в русском языке (см.: Словарь, 1995: 39).

Следующая строка демонстрирует косноязычие. Она примечательна отсутствием запятых в строке *где мой Рим рукоплескала публика оваций-сцен?* Еще до прочтения вразумительного сочетания *рукоплескала публика* возникает аграмматическая последовательность *где мой Рим рукоплескала* – вероятно, с намеком на женский род латинского и итальянского названия города – *Roma*. Ср. далее: *из латыни льдинка звука, – испаряется вода*. Заметим, что фразеологическая связь слова *Рим* с поговоркой *Рим – вечный город* вносит антитезу ключевому слову текста-источника и стихотворения Сосноры – *Nevermore, никогда*.

Для понимания всего текста важно, что автор объясняет косноязычие попыткой своего существования в разных языковых пространствах; ср. также: *так в моем санскрите текста*. Он говорит с вороном «на птичьем языке» – это выражение обозначает язык непонятный и часто звучит в упрек поэтам, чьи стихи непросты для восприятия. Поэтому, возможно, что *птиц* (в последней из процитированных строф – *птиц-заика*) – это и есть слово «птичьего языка».

Название древнего индоевропейского языка *санскрит* означает ‘обработанный, сделанный’. В таком случае, слова *в моем санскрите текста* можно понимать и как ‘в языке совершенном’. Возможно, значение сделанности, совершенности формы поддерживается и словом *дикция*, которому возвращается первоначальное значение, отсылающее к языку, речи, но еще и связанное с оформленностью этой речи.<sup>46</sup>

Ко всему сказанному можно добавить, что слово, теряющее звук, можно понимать как передразнивание английского произношения слова *Nevermore* (вспомним строку «*Никогда!*» – *ответил птиц мне... Дикция-то! – радьо-песне!*). А в русском языке звук из слова *ворон* исчезает, когда образуется традиционно-поэтическое слово *вран* с неполногласием, что тоже может быть значимо для толкования формы *птиц*.

В стихотворении «У ворот (лубок)» из книги «Хутор потерянный» появляется слово *любовницо*:

У ворот еще и ель  
ветви – в щеточках зубных  
(прилетает на хвою  
птица Хлоя в «ноль» часов  
чистит зубы – все целы!  
Хлоя – людоед).  
Щеточки – в крови.

<sup>46</sup> Абзац о санскрите – дополнение, предложенное Евгенией Сусловой.



У ворот  
 (вот-вот!)  
 о овца, как офицер  
 (пьяница, одеколон!)  
 с мордой  
 смотрит:

во дворе лежит бревно, – как попало, гольшом...

**ЧЬЕ ОНО ЛЮБОВНИЦО?**<sup>47</sup>

Таким искажением Соснора создает резкое противоречие между формой среднего рода и значением слова *любовница*. Но этот грамматический сдвиг осуществлен в метафоре, причем субъектом антропоморфной метафоры оказалось бревно. Здесь грамматическая и лексическая метафоры противоположны по своим направлениям: лексическая метафора одушевляет предмет, а грамматическая обозначает человека как предмет.

Нарушая все логические связи между грамматическими и лексическими свойствами исходных слов, Соснора устанавливает другую логику – логику контекста.

В этом случае первостепенное значение имеет, вероятно, фразеологическая производность и слова *любовницо*, и фразы *во дворе лежит бревно, – как попало, гольшом* – от поговорки *лежит как бревно* (о таком поведении женщины в постели, которое делает ее как бы бесполой). Содержание этого фрагмента определено поговоркой *смотрит как баран на новые ворота*. Взгляд овцы в стихотворении похож на мутный взгляд пьяницы-офицера (отметим созвучия в словах *овца* и *офицер*). Вопрос *чье оно любовницо?* похож на перевод вопроса *\*кому оно принадлежит?* с языка овцы на язык пьяного офицера, сексуально озабоченного и не способного нормально связывать слова.

Между тем, эта лубочная картинка на самом деле гораздо страшнее, чем представляется ее персонажам. Эти ворота – на тот свет, овца – должно быть, жертва, идущая на заклание, а бревно – труп, возможно, чьей-то любовницы. На такое толкование указывает образный ряд предыдущей строфы. И тогда средний род слова *любовницо* оказывается связанным не только с неполноценной жизнью, но и со смертью. Обозначая средним родом живое, автор перемещает его в сферу небытия.

Смысловое уплотнение речи получается и при образовании авторских эпитетов:

И я один. В моей груди

<sup>47</sup> Соснора, 2006: 623.

звучат цыганские молитвы.

Да **семиструнные дожди**

Дрожат за окнами моими.

(«Цыгане» / «Темы»<sup>48</sup>);

Мне не войти в Ковчег **чернооких мускулатур,**

ни к чему им бурнодышащий гребец в стакане,

им нужен вязальщик плотов, доильщик коз

и землекоп, чтоб рыть для них лопатой.

(«Я пишу слогом понятных гамм...» / «Флейта и прозаизмы»<sup>49</sup>).

В первом из этих примеров метафора, объединяющая мир природы с миром музыки, образована не только на основе зрительного и звукового сходства реалий, но и на основе фонетического сходства слов *струя* – *струна*. Во втором примере алогизм сочетания прилагательного с определяемым словом обнаруживает логику на основе метонимии: мускулатура как обозначение мускулистого человека (ср. разг.: *пришли какие-то лбы; в семье появился лишний рот; этот парень – голова*).

Среди эпитетов встречается много двухкорневых неологизмов, которые, заменяя собой описательные обороты, демонстрируют большую степень компрессии высказывания:

Руины ширятся с ногтей,

солдаты падают в строю,

**и в руконогой быстроте**

один стою я и – смотрю.

(Какопакриды<sup>50</sup> / «Куда пошел? И где окно?»<sup>51</sup>);

кинжалы ломаю,

пальцы текут, **липкокровны,**

кинжалы все ниже,

нет, не проснись, не прояснись,

кинжалы ломаю, их нету,

кинжалов,

<sup>48</sup> Соснора, 2006: 387.

<sup>49</sup> Соснора, 2006: 809.

<sup>50</sup> Примечание В. Сосноры: *Злорадетели родины (греч.)*. Буква «к» вместо «т» (ср.: греч. *patra* – родина) у Сосноры.

<sup>51</sup> Соснора, 2006: 757.

кинжалы у сердца, четыре,  
нет, не вонзайте, нет,  
не бейте, и будут, и стали  
всеми четырьмя, сердце стало,  
сердце ломают  
(«Алебастр» / «Куда пошел? И где окно?»<sup>52</sup>).

Смысловая компрессия эпитета в следующем фрагменте создается цитатным подтекстом:

Здесь я чужой среди домов и плит,  
поставленных с окнами вертикально,  
и не течет по морю черный плот,  
и запах вин как золото литое.  
И запах роз душицы и мелисс  
как говорится в этом Доме Жизни,  
где тени с лестниц ходят как моря,  
и **звуковые груди** юных женщин.  
О бедный бредный Мир из клаузул,  
мне нужен **чек на выходы** с судьбою,  
а я лечу как вынутый кинжал,  
в давным-давно покончивший с собою.  
(«999–666» // «Двери закрываются»<sup>53</sup>).

Странный эпитет в строке *и звуковые груди юных женщин* мотивируется, вероятно, отсылкой к «Поэме Воздуха» Цветаевой: *О, как воздух гудок / <...> / Рыдью, медью, гудью, / Вьюго-Богослова / Гудью – точно грудью / Певчей – небосвода / Нёбом или лоном / Лиро-черепахи ?*<sup>54</sup>. Обратим внимание на то, что и эротическая образность<sup>55</sup> строк Виктора Сосноры находит свое подкрепление в словах Цветаевой *Нёбом или лоном / Лиро-черепахи?* Необходимо иметь в виду, что эротика в метафорических системах и Сосноры, и Цветаевой тесно связана с мотивом порождения поэтического слова, так что сочетание *звуковые груди юных женщин* имеет прямое отношение к теме творчества.

<sup>52</sup> Соснора, 2006: 778–779.

<sup>53</sup> Соснора, 2006: 846–847.

<sup>54</sup> Цветаева, 1994-б: 142–143. Отсылка к Цветаевой имеется и в строке Сосноры *мне нужен чек на выходы с судьбою* (ср. у Цветаевой: *Пора – пора – пора / Творцу вернуть билет* – «Стихи к Чехии» – Цветаева, 1994-а: 360), где эти слова, в свою очередь, восходят к Достоевскому).

<sup>55</sup> Грудь предстает музыкальным инструментом, из нее можно извлекать звук как бы нажимая на клавиши или кнопки, а эротическое возбуждение вполне традиционно уподобляется полету.

Примеров согласовательных аномалий, формирующий смысл текста, в поэзии Сосноры множество. Остановимся на одном примере.

В стихотворении «Уходят солдаты» из книги «Куда пошел? И где окно?» есть строки:

Имперские раковины не гудят,  
компьютерный шифр – у Кометы!  
Герои и ритмы ушли в никуда,  
а новых – их нету.

В Тиргартенах<sup>56</sup> уж задохнутся и львы, –  
не гривы, а юбки.

Детей-полнокровок от лоботомий  
не будет, Юпитер!

И **Мы задохнутся** от пуль через год,  
и боги уйдут в подземелья.  
над каждым убитым, как нимбы (тогда!)  
я каску снимаю.

Я, тот терциарий<sup>57</sup>, скажу на ушко:  
не думай про дом, не родитесь,  
сними одеяло – вы уж в чешуе  
и рудиментарны.

<...>

Смотря из-под каски, как из-под руки,  
я вижу классические трюки:  
как вновь поползут из морей пауки

<sup>56</sup> Тиргартен – парк в центре Берлина. В прошлом был заповедным лесом для королевской охоты, потом стал зоопарком и местом для прогулок и увеселений. В 1945 г. там шли ожесточенные бои, рядом с Тиргартеном находилась имперская канцелярия, в бункере которой укрывался Гитлер. Парк был разрушен бомбардировками и наземными боями. После войны в Тиргартене появился мемориал советским воинам, погибшим в боях за Берлин.

<sup>57</sup> «Терциарии, – члены существующих при некоторых католических монашеских орденах Третьих орденов. Третьи ордена (первой считается мужская ветвь ордена, второй – женская) предназначены для людей, желающих принять на себя обеты и жить в соответствии с духовностью данного ордена, но не покидать мир. Наиболее известны и многочисленны Третьи ордена у францисканцев, доминиканцев и кармелитов» (Терциарии, 2008; «Терциариям запрещалось служить в любых войсках, приносить клятвы, без которых можно обойтись, обманывать или клеветать и вести чересчур роскошную и веселую жизнь <...> В братство терциариев в свое время входили многие известные люди: Христофор Колумб, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонаротти, Елизавета Венгерская, Людовик Святой, Алессандро Вольта, Луиджи Гальвани и другие» (Терциарии. <http://minomos.narod.ru/Monos11.html>).

и панцирные тараканы.<sup>58</sup>

Ответь же, мне скажут, про этот сюжет,  
Империя – головешки?  
А шарикку Зем?..

Я вам не скажу,  
я, вам говоривший.<sup>59</sup>

Грамматическим алогизмом *Мы задохнутся* в понятие *Мы* включены и *Я* субъекта речи, и безвинно погибшие, и те, кому не суждено родиться, и вожди, заставляющие считать себя богами. Именно местоимение *мы* является важнейшим элементом пропагандистской риторики (*мы победим*). Включение вождей в объем понятия *Мы*, вероятно, маркируется заглавной буквой слова *Мы*: она напоминает орфографию сакральных текстов, требующую так писать местоимения, относящиеся к богам. Аграмматизмом *Мы задохнутся*, возможно, выражается и распад той декларируемой общности, которая связана с употреблением слова *Мы*.

Более широкий контекст, чем контекст этого фрагмента, указывает на обобщенный смысл местоимения *мы*. В большом стихотворении «Уходят солдаты» оно повторяется многократно, например: *В ту полночь мы Цезаря жгли на руках <...> Мы шагом бежали в пустынный огонь <...> И до Пиренеев по тысяче рек / мы в Альпы прошли, как в цветочки <...> Но все-таки шли мы в Египет <...> О боги, мы сами сожгли на руках / сивиллины книги!* Поэтому в контексте всего стихотворения (и книги «Куда пошел? И где окно?» в целом) *Мы* – это всё человечество, с которым автор и объединен общностью истории, и разъединен временем. Не случайно алогизм *Мы задохнутся* продолжается конструкцией, в которой появляется местоимение *я*: *над каждым убитым, как нимбы (тогда!) / я каску снимаю.*<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Эта строфа отсылает и к строкам О. Мандельштама из стихотворения «Ламарк» (*К кольцецам спущусь и к усоногим, / Прошуришав средь ящериц и змей, / По упругим сходям, по излогам / Сокращусь, исчезну, как Протей* – Мандельштам, 1995: 213), и к строкам Б. Окуджавы из «Песни о солдатских сапогах» (*Вы слышите: грохочут сапоги, / и птицы ошалелые летят, / и женщины глядят из-под руки? / Вы поняли, куда они глядят?* – Окуджава, 2001: 142–143).

<sup>59</sup> Соснора, 2006: 762–763.

<sup>60</sup> Е. Ермолин пишет об этом стихотворении: «Характерное возникает у поэта “мы”. Что это за “мы”? Откуда они, в то время как Мандельштам мешается здесь с Пастернаком и Бродским – и все они переводятся в экстремальный и экстатический регистр, на язык отчаянья и истерики? Очевидно, это прежде всего рефлекс солидарности с поколением, со средой и эпохой, в духе “Стихов о неизвестном солдате” и “высокой болезни”» (Ермолин, 2001-б: 50). Всё же солидарность здесь выходит далеко за пределы поколения, среды и эпохи.

К толкованию семантического алогизма *задохнутся от пуль* и всего этого фрагмента из стихотворения «Уходят солдаты» имеет отношение такой эпизод из истории войны:

Рядом с зоопарком советские штурмовые отряды подверглись атаке эсэсовцев из развороченных тоннелей метро. Преследуя их, бойцы проникли под землю и обнаружили ходы, ведущие в сторону канцелярии. С ходу возник план «добить фашистского зверя в его логове». Разведчики углубились в тоннели, но через пару часов им навстречу хлынула вода. По одной из версий, узнав о приближении русских к канцелярии, Гитлер распорядился открыть шлюзы и пустить воды Шпрее в метро, где помимо советских солдат находились десятки тысяч раненых, женщин и детей. Пережившие войну берлинцы вспоминали, что услышали приказ срочно покинуть метро, но из-за возникшей давки выбраться смогли немногие. Другая версия опровергает существование приказа: вода могла прорваться в метро из-за непрерывных бомбежек, разрушивших стены тоннелей.<sup>61</sup>

Реальные события объясняют многое в стихотворении: слова *задохнутся; не гривы, а юбки; и боги уйдут в подземелья; детей-полнокровок от лоботомий / не будет* (Гитлер перед самоубийством устроил свадьбу с Евой Браун). Обращение *Юпитер* отсылает к мифу о рождении Афины из головы Зевса (по римской мифологии – Минервы из головы Юпитера): Гитлер, приняв яд, выстрелил себе в голову (или, по другой версии, приказал сделать этот выстрел своему адъютанту). Возможно, что слова *от лоботомий* связаны не только со способом самоубийства Гитлера, но и с медицинскими экспериментами фашистов.

В таком контексте вполне проясняется и логика алогизма *задохнутся от пуль*: это относится и к тем кто спасался в тоннелях, и к неродившемуся потомству всех тех, кто погиб, а название *Тиргартен*, образованное от немецкого слова *Tier* ‘зверь’ устанавливает связь со словом *тир* ‘место для стрельбы’.

Слово *Лев* оказывается связанным и с темой зоопарка, и с императорством Гитлера (ср. выражение из риторики войны: *добить фашистского зверя в его логове*).

Эпизод Второй мировой войны в стихотворении «Уходят солдаты» является элементом сюжета и образной системы текста, в котором рассказывается преимущественно о войнах древнего Рима. В поэтике анахронизма, на которой основано стихотворение, становятся понятными и глагольная форма будущего времени *задохнутся* (она изображает отдаленную перспективу римских войн), и форма множественного числа существительного *в Тиргартенах*. В таком случае смысловый объем местоимения *Мы* выходит за пределы

<sup>61</sup> Уткин, Измайлов, 2005.

контекста, относящегося к боям в Берлине, а странный показатель времени *через год* приобретает в стихотворении обобщенное значение времени (в древнерусском языке слово *год* обозначало время вообще).

Семантические сдвиги в языке нередко приводят к изменению смыслового объема слова и расщеплению слова на разные лексические единицы, т. е. к тому, что слово оказывается не тождественным самому себе в разных контекстах употребления, и эту ситуацию Соснора часто изображает внешне тавтологическими сочетаниями:

Месяц назад был ю-билей: эннолетье художника ЭН.  
**В возрасте возраста** он гениален у него нежные губы и  
 чуть-чуть лысоват, –  
 наполовину;  
 носит крестик.  
 («Несостоявшееся самоубийство» / «Знаки»<sup>62</sup>);

(а за стеклами окон –  
 окончательно черное небо,  
 в нем ни щели,  
 ни иголочного прокола,  
 окончательно черное небо  
 с еще более черными  
 кляксами туч  
 и ломаными линиями молний,  
**числом – без числа**)  
 («Хроника Ладogi» / «Поэмы и ритмические рассказы»<sup>63</sup>).

Подобные существительные, часто встречаются в разговорной речи (*у него температура, у него сердце, у меня нет слуха*). Соснора обостряет ситуацию, типичную для разговорной речи, именно парадоксальным контактом производных значений слов (*возраст* – ‘немолодой возраст’, *число* – ‘определенное, конкретное число’ или ‘не слишком большое число; такое число, которое воспринимается сознанием’) с их исходными значениями.

Встречается и тавтологическое столкновение глаголов, обозначающих в одном смысле процесс, а в другом – результат процесса:

<sup>62</sup> Соснора, 2006: 525.

<sup>63</sup> Соснора, 2006: 344.

–Так.

Значит, это черный человек, –  
подумал я...

– Явился он, –

**подумал я, подумав –**  
разыгрывать классический сюжет.  
– Ты кто? – подумал я.

Молчанье.

(«Ночь 9-го октября 1962 года» / «В поисках развлечений»<sup>64</sup>).

В стихотворении «День надежд» из книги «Куда пошел? И где окно?» Соснора явно иронизирует над строгим нормативным предписанием говорить *одеть* (что-то) и *надеть* (на кого-то) – при том, что в разговорном языке вполне грамотных людей глагол *надеть* почти вышел из употребления, что соответствует системным связям глагола *одеть*: в магазинах мы покупаем *одежду*, а не *надежду*, и на ноги мы что-то *обуваем*, а не *набуваем*. Выполняя нормативные предписания, Соснора последовательно употребляет глагол с приставкой *на-*:

День мой деньской одеяний!

**Надел** широкую шпагу.

Широкую рожу **надел** на узкие зубы.

**Надел** на демона девушку без перчаток.

**Надел** на глазницы (ей) бюстгальтер – лучше очков!

Штаны не **надел**, девушка ведь **надета**!

Что бы еще **надеть**? – Шляпу. **Надел**.

Одет недостаточно. К шубе шагнул.

Девушка не сходит, сидит на демоне,

как на стременах.

Ну что ж, ну что ж.

**Надену** еще шаль шерстяную

себе на спину, ей на грудь.

Не видит, визжит:

– Не **надевай**, я ж обнаженка!

Сидели в то утро мы

с девушкой, так **надетой**,

что и не вывинтишь.

<sup>64</sup> Соснора, 2006: 176.



И так – часов пять.  
 Потом мы оба **надели** делирий  
 и развинтились.  
 Лежали, дрожа!  
 Ели с ноги простоквашу.  
 Слава богу, хоть к ночи  
 мне удалось одеться во что-то из меха.  
 Это «из меха» – сестра ея. Все же **надежда**  
 на теплые отношения.<sup>65</sup>

Глагол *надеть* в самом начале текста абсурдно соотносится с заглавием «День надежд» и противоречат однокоренному существительному первой строки: *День мой деньской одеяний!* Далее сильным звуковым повтором в сочетании *надел на демона девушку* Соснора во-первых, как будто передразнивает нормативное употребление слова, ослабляя его смысл звуковой доминантой, а во-вторых, перемещает описание действий в эротический и к тому же инфернальный дискурс<sup>66</sup>. Эротическая тема продолжается строками *Штаны не надел, девушка ведь надета!* и *с девушкой, так надетой*, демоническая образность воплощается и в абсурде строки *Потом мы оба надели делирий* (*делирий* – временное острое нарушение психики: умопомрачение, галлюцинации, чрезмерное возбуждение, дезориентация). Слово *надежда* появляется ближе к концу стихотворения в позиции стихового переноса – анжамбемана, и оно в этом контексте становится семантически двойственным: совмещает в себе семантику и надежды, и одежды.

Одна из заметных особенностей поэтики Виктора Сосноры – индивидуальная метонимия-синекдоха<sup>67</sup>, не сужающая изображение какого-либо предмета названием его части а, напротив, расширяющая понятие – вплоть до выведения его за пределы предметного мира: *Девять раз хирургией я разрезал живот; Домы-дворцы забинтованы в красные медицины; брызнет сок на твою хиромантию; Сэр, дикций не надо.* В таких случаях слова с конкретными значениями замещаются словами с отвлеченными значениями: [хирургический инструмент] → хирургия; [рука] → хиромантия; [слова] → дикции.

<sup>65</sup> Соснора, 2006: 781.

<sup>66</sup> Если в этом контексте слово *демон* – эвфемизм мужской части тела, то этот эвфемизм буквализируется образным строем текста.

<sup>67</sup> Синекдоха обычно описывается в лингвистике и литературоведении как частный случай метонимии. При различении этих терминов метонимией считается перенос наименования по смежности (вкусное *блюдо*; *В лесу раздавался топор дровосека* – Некрасов), синекдой – перенос наименования по количественной смежности, т. е. перенос, основанный на отношениях рода и вида, части и целого, единичного и множественного (*здесь не ступала нога человека*; *И вы, мундиры голубые, и ты, послушный им народ* – Лермонтов). Называние родового понятия вместо видового представляет собой обобщающую синекдоху: *Ну что ж, садись*, светило (Маяковский), а называние видового понятия вместо родового – сужающую синекдоху: *Пуще всего береги копейку* (Гоголь).

Рассмотрим примеры:

Я пишу, но это не «я»,  
 а тот, кто во мне, задыхаясь, пишет, –  
 Гусь перепончатый, за решеткой груди сидящ  
 то на одном, то на другом стуле.  
 То на одном, то на другом суку кишок  
 клювами водит, макая в печень,  
 то забирается в мозг и выглядывает в мой глаз,  
 то сжимает и разжимает когтями сердце.  
 Девять раз **хирургией я разрезал живот**  
 и говорил «улетай!», а он ни в какую,  
 уходят змеи,дохнут стрижи,  
 а этот все точит и точит пустые перья.

(«Я пишу, но это не “я”...» / «Флейта и прозаизмы»<sup>68</sup>).

В этом контексте слово *хирургией* обнаруживает, помимо метонимического сдвига по смежности понятий [*хирургический инструмент, скальпель*] → *хирургия*, очень разветвленное метафорическое содержание. Во многих случаях метафоры создаются аллюзивными отсылками к другим текстам.

Слова *Гусь перепончатый, за решеткой груди сидящ* обозначают творческую ипостась личности. Соснора полемически снижает традиционно-символическое уподобление поэта птице, при этом гусь оказывается мучителем, он замещает собой орла, клюющего печень Прометею (через две строки у Сосноры упоминается и печень), и орла из стихотворения Пушкина «Узник» (*Сижу за решеткой в темнице сырой. / Вскормленный в неволе орел молодой, / Мой грустный товарищ, махая крылом, / Кровавую пищу клюет под окном*<sup>69</sup>). В конце процитированного фрагмента из стихотворения Сосноры тоже есть отсылка к «Узнику» Пушкина: *и говорил «улетай!», а он ни в какую – ср.: Зовет меня взглядом и криком своим / И вымолвить хочет: «Давай улетим! <...>»<sup>70</sup>.*

<sup>68</sup> Соснора, 2006: 801–802.

<sup>69</sup> Пушкин, 1977-а: 120.

<sup>70</sup> Здесь можно видеть и полемическую связь не только с «Узником» Пушкина, но и со строками из более раннего стихотворения Сосноры «Мой монгол», вошедшего в книгу «Верховный час»: *Я, за решеткой вскормленный (темница, клоповник!) / Ох и орел в неволе, юный, как Ной! / В иго играли вы, вурдалак, теперь я – ваше иго. / С миской кумыса смотрим в окно (окаянство!) / А за окном – заокеанье, зов! / Улей наш утренний, не умоляй – «улетим!» / Или – давай! Но куда? Тюрьмы фруктового яда. / Пчелам с орлами не быть в небесах (жалю – и клюв?!) / Не улыбаться нам на балах, / не для нас глобус любви, / если душа – пропасть предательства, / лицо – ненависти клеймо. / Да! Ну давай! С этих утренних улиц, / толп лилипутов, тритонов труда, / пусть им – невроз ноября, месса мая, / бедный товарищ! – кровавую пищу клюем. (Соснора, 2006: 600–601).*

Однако решетка в поэтической системе Сосноры непростая. У него есть такие слова: *Лира, ее вид – это бык за решеткой* (Соснора, 1997: 76)<sup>71</sup>. Похоже, что и здесь ребра оказываются струнами лиры (или гуслей – по законам поэтического языка, если за решеткой груди сидит гусь).

Для ассоциативного потенциала образа существенна поговорка *Хорош гусь!*, которая выражает осуждающее удивление. Возможно, что гусь появился в стихотворении и под влиянием набросков В.В. Маяковского к поэме «Пятый Интернационал», в которой есть такой фрагмент: *Сущность поэзии в том, / чтоб шею сильнее завинтить винтом. / <...> С настойчивостью Леонардо да Винчевою, / закручу, / раскручу / и опять довинчиваю. / <...> Постепенно, / практикуясь и тужась, / я шею так завинтил, / что просто ужас. / <...> леса перерос и восстал головою. / Какой я к этому времени – / даже определить не берусь. / **Человек не человек, / а так – людогоусь** <...> Пространств мировых одоления ради, / охвата ради веков дистанции / я сделался вроде / огромнейшей радиостанции<sup>72</sup>).*

Если Маяковский изображает, как шея вытягивается вверх, то Соснора в другой части поэмы-книги «Флейта и прозаизмы» пишет о горизонтальных шеях грифов, слетевших к нему:

Они сильней орлов и летают выше всех,

питаются только падалью, вытянув **горизонтально** шеи.

(«Я был знаменит, и вокруг вились воробьи...» /

«Флейта и прозаизмы»<sup>73</sup>).

У Сосноры гусь сидит *то на одном, то на другом стуле*. Конечно, он может перелетать со стула на стул, но для смысла текста важнее поговорка *сидеть на двух стульях* – о том, кто пытается одновременно получить несовместимые блага и выгоды. К теме поэзии это имеет прямое отношение: не просто удовлетворить житейские потребности одновременно с потребностями творчества. Этот гусь-орел-поэт *клювами водит, макая в печень*. Кроме мифологической ассоциации здесь есть и ассоциация с поговоркой *он у меня в печенках сидит*, а также с представлением о том, что алкоголь разъедает печень<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Через этот образ быка за решетки вводится постоянный для Сосноры мотив творчества как заключенной в темницу стихийной силы.

<sup>72</sup> Маяковский, 1957-а: 109–110. О развитии Н. Заболоцким мотива вытягивания шеи см.: Иванюшина, 2008.

<sup>73</sup> Соснора, 2006: 812.

<sup>74</sup> Мотив опьянения как условия творчества и как метафоры вдохновения – традиционный элемент мифопоэтической системы в мировой культуре. В поэзии Викторы Сосноры этот мотив постоянен: «А сейчас я работаю над очень странной книгой. Она будет состоять из тематических “гирлянд”. Скажем, одна из них – рас-

Множественное число *клювами* можно понимать как совмещение метафорического сравнения и синекдохи: 'клюет так сильно и часто, как будто у него несколько клювов'<sup>75</sup>. Строка *то сжимает и разжимает когтями сердце*, описывающая сердечный приступ, соотносится с выражением *сердце сжимается*.

В конце фрагмента есть строка *а этот все точит и точит пустые перья*, в которой слова *пустые перья* не только обнаруживают очевидную полисемию птичьего пера и пера как пишущего инструмента<sup>76</sup>, но и сопоставление пера и скальпеля, а в криминальном жаргоне пером называют нож как орудие убийства.

Такой контекст сообщения *Девять раз хирургией я разрезал живот* (ср. общеязыковое выражение с переменной субъектно-объектной структуры высказывания: *я сделал себе операцию*) позволяет видеть в слове *хирургией* не только перенос по смежности [*скальпель*] → *хирургия*, но и семантику отчуждения от лирического «я» той сферы деятельности, которая могла бы вылечить человека: освободить от травмирующей и губительной потребности быть поэтом. Семантика отчужденности становится актуальной для слова *хирургией* потому, что оно своим отвлеченным и обобщенным значением противопоставлено не только неназванному конкретному слову *скальпель*, но и всем обозначениям травмирующих предметов: клюв, когти, перья. Вероятно, важно, что, в отличие от хирургического инструмента, когти, клюв и перья – неотчуждаемая принадлежность живой птицы. В этом случае хирургия оказывается бесполезной, ненужной, мешающей поэту остаться поэтом. В контексте стихотворения у слова *хирургией* появляется контекстуальное значение неопределенности (как будто автор говорит \* *всякой там хирургией*, включая в это отчуждаемое понятие не только инструмент, но и больницу, и медицину в целом, и усилия врачей). Таким образом, в слове *хирургия* значение абстрактного понятия ослабляется почти до полной утраты, при этом появляется значение собирательности.

Конечно, здесь значима и символика числа 9, свойственная большинству мистических учений и практик. Соснора очень внимателен к нумерологии, это проявляется во многих стихах и поэмах, а один из его поздних сборников называется «Девять книг» (Соснора, 2001). Для толкования стихотворения, вероятно, наиболее актуальны представления о девяти кругах ада, о девяти днях пребывания души умершего на земле, о девяти музах и девяти чинах ангельских. Возможно также, что упоминание девятки в контексте, где говорится о разрезании живота, соотносится с девятимесячным сроком созревания плода перед рождением: хорошо известно, что в традиционной культуре смерть и рожде-

---

суждения об алкоголизме, о том, кто и как пил, о знаменитых алкоголиках. <...> Русская литература алкоголиками просто переполнена (Соснора, 1992: 5).

<sup>75</sup> Ср. также технику мультипликации.

<sup>76</sup> В прошлом писали именно гусиными перьями, может быть, еще и поэтому мучителем оказывается гусь, тогда это тоже синекдоха: *гусиное перо* → *гусь*.

ние предстают единой сущностью как переходные состояния. И слово *живот* в этом контексте может означать и ‘жизнь’, как в древнерусском языке.

Ранее в книге указывалось на эсхатологический смысл числа 9:

Осень, как элегично, и вправду бездождливо и янтари,  
и на экранах мелькают сильно цветные картины,  
**пиши, пиши, девятка, три плюс шесть,**  
**будущий (этот!) год трехнулевой, а в нули мы гибнем.**  
(«Пустоголов» / «Флейта и прозаизмы»<sup>77</sup>);

ау! не докричишься, что **по законам чисел вселенского «решета»,**  
**нет-нет, а возникают единицы и даже девятки.**  
**И от них – Революции и уничтожение всех «судьбоносных» каст,**  
от ненависти нулей, они ж не знают обман, что меняют касты на касты.  
Им важен миг, что он уже не нуль,  
а значимая, а не математическая фигура,  
и самый нуль из нулей становится гений, герой,  
о да! искусство для искусства, т. е. бой для боя.  
(«У человеческих сочетаний нет нуля... » / «Флейта и прозаизмы»<sup>78</sup>).

В стихотворении «Новая книга – ваянье... » из книги «Верховный час» есть фрагмент и с обобщающе-метонимическим употреблением слова *медицины*:

Там и туман... Двадцать девиц. Я, эмиссар эмансипаций, – двадцать, – вам говорю, – с фантиками, в скафандрах, морды в цементе, ремонтницы что ли они драгоценных дворцов? <...>  
**Домы-дворцы забинтованы в красные медицины** (нету ковров!), ибо заветное завтра – триумф Тамерлана.

**СОСТОИТСЯ САТАНИНСТВО!**<sup>79</sup>

Контекст позволяет видеть здесь и метафору: вероятно, речь идет о лозунгах. Если это так, то символ красного цвета как цвета крови, пролитой в революционной борьбе, и дал импульс назвать лозунги медицинами, то есть окровавленными бинтами). Возможно,

<sup>77</sup> Соснора, 2006: 797.

<sup>78</sup> Соснора, 2006: 797–798.

<sup>79</sup> Соснора, 2006: 637.

что в этом случае слово *медицины* включает в себя и намек на жаргонное употребление глагола *лечить* в значении ‘обманывать’: подразумевается пропагандистская ложь<sup>80</sup>.

Форма множественного числа абстрактного существительного не только усиливает метонимичность словоупотребления (*медицины* → *бинты*), но и понижает ранг исходного наименования, представляя абстрактное понятие предметным множеством.

В поэме «999–666» (книга «Двери закрываются»), заглавие которой указывает на мифологическое «число зверя», и, кроме того, содержит цифровые символы сексуальной позы<sup>81</sup>, имеются строки:

Не называй. Сказанное громко отодвигает тебя в небытие.

Кислые кости не ешь, а отстриги.

Голубиные яйца сожми указательным пальцем и большим,  
брызнет сок на твою **хиромантию** и осязай.<sup>82</sup>

В этом случае можно наблюдать многоступенчатую метонимию<sup>83</sup> с направленно-стью семантического переноса сначала от общего к частному *ладонь* → *линии на ладони* → *линии на ладони, по которым предсказывают судьбу*, затем от частного к общему: *линии на ладони* → *гадание по этим линиям* → *обозначение сферы деятельности, предполагающей гадание по руке*. В результате метонимического сдвига ситуативно дифференциальный признак ладони становится доминантным и превращается в интегральный признак: *ладонь* → *рука* → *человек* → *жизнь (судьба)*. Непредметное значение слова *хиромантия*, т.е. его отвлеченность, здесь, как и во фразе со словами *хирургией я разрезал живот*, вносит в текст семантику отчужденности говорящего от предмета высказывания. Не исключено, что словом *хиромантия* в приведенном фрагменте обозначено насмешливое отношение субъекта речи к адресату и, возможно, к его вере в гадание по руке.

<sup>80</sup>В криминальной среде употребление слова *лечить* в значении ‘обманывать’ существует давно, по крайней мере, его следы имеются в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (в главе «Общежитие имени Бертольда Шварца»), а именно реплика Остапа Бендера в диалоге: « – Вы разве медик? – рассеянно спросил Воробьянинов. – Я буду медиком». М. Одесский и Д. Фельдман так комментируют этот фрагмент: «Объяснение и впрямь могло показаться странным, поскольку о медицинском образовании Бендера или его планах на этот счет ничего не говорится ни раньше, ни позже. <...> Вновь напоминая о криминальном прошлом Бендера, Ильф и Петров обыграли здесь специфическую терминологию, “блатную музыку”: на воровском жаргоне врач, медик – “лепила”, а глаголы “лепить” (что-то) и “лечить” (кого-либо) употреблялись также в значении “лгать”, “сознательно вводить в заблуждение”, “обманывать”. <...> Прием иронического переосмысления терминов воровского жаргона и в дальнейшем неоднократно используется в романе» (Одесский, Фельдман, 1997: 419).

<sup>81</sup> Ср. в стихотворении Н. Агнивцева «Галантная история о некоем маркизе Гильоме де Рошефоре и его ста сорока восьми прекрасных дамах»: *И (слушай, о прохожий), / По образу Нинон, / К истоку страсти тоже / Прильнул губами он. / И слились в позе сладкой / В одну из цифр, в какой / Шестёрка и девятка / Имеют смысл иной* (Агнивцев, 2007: 15).

<sup>82</sup> Соснора, 2006: 848.

<sup>83</sup> О многоступенчатой метонимии см.: Берестнев, 2007: 81.

В следующем фрагменте из стихотворения «Но нет! Мы были! а я говорю – нет...» (книга «Флейта и прозаизмы») метонимическому преобразованию подвергается слово, обозначающее манеру произношения:

Пой! Не поётся! Живи! Не могу,  
 не живётся небесный алмаз в известной слизи,  
 как не летится, когда с билетом рейс,  
 как Небо низко, и каплет, и каплет!  
 Как не найдёшь живоговорящие глаза,  
 как ни наденешь голову, она сквозная,  
 как ни бьёшь копытом эту тупую Ось,  
 выбьешь только свою ногу из колена!  
 .....  
 Сердиться не надо, мы ведь в стремени случайно,  
**сурдинок не надо**, что несбыточна мечта,  
 сэр, **дикций не надо**, как порошок – и эта тайна.  
 Септимы, помада, – в **этом** тайме – «красота»!<sup>84</sup>

Слово *дикций* предстает здесь, во-первых, существительным-конденсатом (имеется в виду не любая, а хорошая, старательная дикция)<sup>85</sup>, во-вторых, оно переводится из разряда абстрактных существительных в разряд конкретных формой множественного числа. Такая грамматическая форма становится и средством иронии. А иронизирует Соснора, подводя итоги жизни. Слово *дикций* метонимически обозначает и поэтический дар<sup>86</sup>, и вдохновение, и стихи, и жалобы на жизнь. Строки *как ни бьёшь копытом эту тупую Ось, / выбьешь только свою ногу из колена!* трансформируют образ Пегаса: осью земли предстает Иппокрена. Этимологическое значение слова *ось* – именно ‘кость’, а это соотносится с вывихом: *выбьешь только свою ногу из колена!*. Как и в предыдущих стихах Сосноры, в этом тексте наблюдается преобразование абстрактного существительного *дикция* в собирательное.

Метонимический сдвиг в сочетании *сурдинок не надо* осуществляется деструкцией фразеологизма *петь под сурдинку* (‘втихомолку, тайком, пользуясь удобным случаем’). Возможно, здесь есть отсылка к стихотворению Саши Черного «Под сурдинку»: *У лиры*

<sup>84</sup> Соснора, 2006: 800. Местоимение *этом* выделено полужирным шрифтом в издании.

<sup>85</sup> В латинском языке слово *dictio* имело предметные значения ‘высказывание’, ‘речь’. Учитывая это, можно считать, что Соснора авторской метонимией как будто восстанавливает исходное употребление слова.

<sup>86</sup> Книга «Флейта и прозаизмы» начинается коллажем из пушкинской и песенной цитат: *Дар напрасный, дар случайный / что ж ты вьешь надо мной, / что ты ставишь в руки смерчи, / эти речи у немых?* («Дар напрасный, дар случайный...» – Соснора, 2006: 790). Автор песни «Черный ворон» неизвестен.

*моей / Есть тихо дрожащие, легкие звуки. / <...> Как молью изъеден я сплином... / Посыпьте меня нафталином, / Сложите в сундук и поставьте меня на чердак, / Пока не наступит весна<sup>87</sup>.*

Сурдинки и дикции обобщены Соснорой в ироническом снижении образов поэтической речи. Слово *сурдинка* (*сурдина*) от лат. *surdus* 'глухой' (ср. слово *сурдоперевод*), означает приспособление, которым в музыкальных инструментах приглушают звучность, изменяют тембр. Возможно, в этом тексте Соснора имеет в виду и свою глухоту.

Позже в той же книге появляются строки, прямо указывающие и на попытку отказаться от предназначения быть поэтом, и на глухоту:

Я боролся! я сжег тома  
самонаписанные, юн и воинствен,  
и когда появлялся указательный палец: пиши!  
я его обрубал сталью, а он опять появлялся.

<...>

а потом Указатель отнимает уши и замораживает глаз,  
ведь книга не видит, не слышит того, кто не книга.  
Не сразу доходит, очарованные Судьбой,  
мантикой фраз, книгоношами и магнетическим кристаллом,  
это потом Бетховена бьет, что Указатель глух,  
а ведомые им по Брейгелю летят в канавы.

(«Книги как духи и Ниагара и женщины... » /

«Флейта и прозаизмы»<sup>88</sup>).

В стихотворении «Несостоявшееся самоубийство» из книги «Знаки» самоирония основана на снижении самого традиционного символа поэтического вдохновения – музыки:

В больнице, забинтованный по-египетски, –  
мне с суровостью, свойственной медицинскому персоналу,  
объяснили и обрисовали, как я висел, как индивид,  
в свете психоанализа и психотерапии,  
у меня то же самое состояние (СОС – стоянье)  
по последним данным науки нас и масс,  
имя ему – «суицид»,  
а, исходя из исходных данных, мне донельзя необходимо:

<sup>87</sup> Черный, 1960: 196–197.

<sup>88</sup> Соснора, 2006: 807–808.



«взять себя в руки»  
 «труд во благо»  
 а еще лучше «во имя»  
 чтобы «войти в норму»  
 и «стать человеком»  
 а не болтаться как килька на одиннадцатом этаже,  
 не имея «цели в жизни»  
 зарывая «талант в землю»

В том-то и дело. Я до сих пор исполнял эти тезы.  
 Я еще пописывал кое-какие странички,  
 перепечатывал буквицы на атласной бумаге  
 и с безграничной радостью **все эти музы – в мусоропровод**

.....

**выбрасывал!**

И вот опять... очнулся на льдине.<sup>89</sup>

Здесь тоже имеется многоступенчатая метонимия: *листы бумаги* → *стихи, написанные на бумаге* → *стихи, продиктованные Музой (музами)* → *музы*.

Снижение символа метонимическим сдвигом и формой множественного числа усиливается параномазией во фрагменте *все эти музы – в мусоропровод*. Насмешливое переосмысление слова *Муза* содержит намек на архаическое произношение и написание *Муса*. Архаический подтекст добавляет иронии: мусоропровод предстает устройством для выбрасывания муз. Слово *музы* в этом контексте употреблено как неодушевленное существительное.

Серию метонимических сдвигов можно наблюдать в таком фрагменте из книги «Флейта и прозаизмы»:

Ни зги, **ни ноги**, напрасный дар,  
**я пробежал меж пальцев гремучей ртутью,**  
**все поэты Шара, собранные в спичечный коробок,**  
 не стоят одной ноты норд-оста.  
**Об отваге льва ходит геральдика и канон,**  
 он блистательный и рычащий, а боится верблюда,  
**похоронный факельщик сожжет и его лик,**  
 да и верблюд Аравийский – не долгожитель...  
**Осень! какая! в моем окне,**

<sup>89</sup> Соснора, 2006: 527.

ежи по-буддистски по саду лопочут,  
 будто гений включил **перламутр у осин**  
**с пером, и чудесный воздух бокал за бокалом глотая.**  
 Будто и нет жизни, а вот этот цвет,  
**как феномены, поют зеленые лягушки,**  
**и Мир, как тигр бегаёт головой,**  
 его глаза мои, ярко-желты!

(«Ни зги, ни ноги, напрасный дар» / «Флейта и прозаизмы»<sup>90</sup>).

Остановимся на некоторых примерах метонимии, поместив в центр внимания строку *Об отваге льва ходит геральдика и канон*. В этой строке метонимический сдвиг осуществляется перенесением слова в чуждую для него синтаксическую структуру. Глагол *ходит* порождает фразеологическую ассоциацию с выражениями *ходит легенда, ходит молва, ходят слухи*<sup>91</sup>. Как и в других текстах с обобщающей метонимией, этим сдвигом выражено недоверчивое и насмешливое отношение к реалиям, обозначенным обобщенно. Предметом рефлексии в этом случае является слава, – в книге «Флейта и прозаизмы» говорится о ее иллюзорности и эфемерности. Характерна литота *все поэты Шара, собранные в спичечный коробок, / не стоят одной ноты норд-оста*. Слова *все поэты Шара*<sup>92</sup> отсылают к тексту В. Хлебникова «Воззвание председателей земного шара» и стихотворению С. Орлова «Его зарыли в шар земной...», и связи эти не поверхностные. Центральные темы книги «Флейта и прозаизмы» – темы умолкания и неистинности внешних знаков признания. «Воззвание» Хлебникова начинается словами: *Только мы, свернув ваши три года войны / В один завиток грозной трубы, / Поём и кричим, поём и кричим, / Пьяные прелестью той истины, / Что Правительство земного шара / Уже существует. / Оно – Мы*<sup>93</sup>. В конце книги Соснора появляется оксюморон *включил Трубу тишины* с отсылкой к Апокалипсису: субъект этого действия обозначен словом *Он* с заглавной буквы, как в текстах Библии.

В стихотворении С. Орлова говорится: *Его зарыли в шар земной, / А был он лишь солдат, / Всего, друзья, солдат простой, / Без званий и наград. // Ему как мавзолеей земля –*

<sup>90</sup> Соснора, 2006: 802.

<sup>91</sup> Подобное употребление глагола *ходить*, оживляющее совершенно стершуюся языковую метафору, имеется в другом месте поэмы: *Не ходит ко мне человечья речь* («Пустоголов; мой сад в круглых щитах, золотых...») / «Флейта и прозаизмы» – Соснора, 2006: 797). В этом случае метонимия совмещается с олицетворением (о проблеме соотношения метонимии и олицетворения см.: Некрасова, 1975: 119–127).

<sup>92</sup> Слово *Шар*, написанное с заглавной буквы, повторяется в книге «Флейта и прозаизмы» многократно, встречается оно и в других книгах Сосноры.

<sup>93</sup> Хлебников, 1987: 609.

/ На миллион веков, / И Млечные Пути пылят / Вокруг него с боков<sup>94</sup>. Для системы образов и общего смысла книги Сосноры значимы слова *Без званий и наград*.

В системе многочисленных интертекстуальных связей книги слова *все поэты Шара, собранные в спичечный коробок* прочитываются как реплика в диалоге с Пушкиным, который давал наставление поэту: *Глаголом жги сердца людей*<sup>95</sup>. Обратим внимание и на противопоставление *Шар – коробок*. В символической имитации похорон, свойственной народной культуре, коробка отождествляется с гробом (см.: Толстые, 1994: 251).

К анализу строки со словами *спичечный коробок* можно добавить и такое предположение: в слово *спичечный* входит звуковой комплекс *спич*, который в контексте книги с постоянным вниманием к недостоверности речей, в том числе поэтической речи, может прочитываться как слово *спич* со значением ‘выступление перед публикой’ (упомянутый текст Хлебникова называется «Воззвание»). В таком случае, конечно, значима ироническая окрашенность заимствованного слова *спич*.

Строки, описывающие льва (*он блистательный и рычащий, а боится верблюда <...> да и верблюд Аравийский – не долгожитель*) явно дискредитируют «геральдику и канон».

В системе метонимических сдвигов, представленных в этом фрагменте, содержится элемент, который указывает на отделение от целого части, в реальности неотделимой: *похоронный факельщик сожжет и его лик*. Львов на иконах не изображают, значит, слово *лик* обозначает здесь не икону, а называет в высоком стиле лицо (морду, если иметь в виду нормативную референцию слов *лицо* и *морда*). Возможно, что слово *лик* в описании льва восходит к тексту одного из вариантов духовного стиха о Голубиной книге: *Ише лев-от над зверями зверь*. – / «Почему тот зверь над зверями зверь?» – / «Потому тот зверь над зверями зверь: / У ёго рыло человеческо!»<sup>96</sup> Но лицо невозможно сжечь отдельно от тела. В другом фрагменте книги «Флейта и прозаизмы» есть строки: *И вот, Император Сил, я выйду на ступень, / увижу безлюдье и пепельные осадки, / выну классический меч и отрублю лицо, / оно взовьется и станет над Миром. / И это будет Новое Солнце, и через биллион / то же и те же оживятся по всем таблицам*. Лицо, становящееся солнцем, похоже на лицо льва («Доски растут в доме, и скоро – Дворец...»<sup>97</sup>).

Метонимический сдвиг в строке *Осень! Какая! в моем окне* создается не только тем, что *осенью* (временем года) назван осенний пейзаж (пространство, в котором осень оказывается видимой), но и ненормативным употреблением предлога в сочетании с этим

<sup>94</sup> Орлов, 1979: 82.

<sup>95</sup> Пушкин, 1977-а: 304.

<sup>96</sup> Архангельские былины, 2003: 121.

<sup>97</sup> Соснора, 2006: 815.

существительным: *в окне* вместо *за окном*. Смысл такого замещения предлога (он и сам здесь употреблен метонимически) можно видеть в том, что для субъекта речи пространство как зримое время ограничивается размерами окна. Если учесть, что осень является символом конца жизни, то речь идет о наглядном убывании пространства и времени.

Алогизм сравнения *ежи по-буддистски по саду лопочут, / будто гений включил перламутр у осин* имеет свою поэтическую логику в синестезии – в данном случае, в единстве слухового и зрительного восприятия. Эта синестезия поддерживается тем, что глагол *включить* может относиться и к звуку, и к свету (*включить радио* и *включить лампу*). Глагол *лопочут* и перламутровый отсвет осин объединены в образе неполноты: приглушенности и неяркости. И здесь можно видеть антитезу качествам льва: *он блистательный и рычащий*.

Возможно, что ежи, которые лопочут по-буддийски, появились в этом контексте по фонетической ассоциации *ёж – йог*: согласно легенде, Будда до своего просветления, учился у йогов. Образ льва тоже связан с буддийскими преданиями: верхняя часть тела Будды была похожа на тело льва (Религии Китая, 2001: 182).

Буддийской образностью объясняется и вторая строка приведенного фрагмента: *я пробежал между пальцев гремучей ртутью*. Дело в том, что задолго до этих слов в книге есть строки:

В амфитеатрах и цирках трагический абрис смешон,  
у гладиатора в одиночку картонные тигры,  
кто из великих выбирал, а кто,  
извините, «великий», – яйца в сметане.  
Так можно сказать обо всех, кто взмыл,  
ни один не добьётся себе сверканья,  
от «внешнего вида» Креста остается три гвоздя,  
**а от Будды сорок зубов и склеенные фаланги пальцев.**

(«Выпавший, как водопад из Огня...» / «Флейта и прозаизмы»<sup>98</sup>).

В буддийских сутрах перечисляются 32 признака Будды, в числе которых названы пальцы на руках с перепонками и сорок зубов (Религии Китая, 2001: 179–180, 182, 244–245). Согласно легендам, Будда в своих многочисленных перерождениях был и лягушкой, и гусем, одно из именовании Будды – Царь Гусь (Религии Китая, 180). Вспомним, что ранее в книге фигурировал *Гусь перепончатый, за решеткой груди сидяц*.

<sup>98</sup> Соснора, 2006: 792.

Отдельного внимания заслуживает такое сравнение: *как феномены, поют зеленые лягушки*. Во-первых, здесь можно видеть то явление, которое Е. А. Некрасова назвала ассоциативной метонимией, имея в виду чисто языковые, в частности, фонетические ассоциации (Некрасова, 1975: 115, 127, 130–131). Сравнение *как феномены, поют зеленые лягушки*, очевидно, подразумевает, что лягушки поют как филомелы (соловьи в поэтической традиции XVIII–XIX веков<sup>99</sup>). Здесь у Сосноры есть и насмешка над красивым поэтическим штампом, и демонстративное искажение слова, говорящее о том, что высокий смысл слова забыт. В современном русском языке слово *феномен* означает необычное, удивительное явление, и это значение присутствует в строке Сосноры: пение лягушек представляется странным. Но в философии слово *феномен* имеет и другое значение, соотносимое с постоянно выражаемой мыслью Сосноры об иллюзорности и славы поэта, и власти искусства (эта мысль представлена в книге многочисленными художественными образами) – «явление, данное нам в опыте чувственного познания, в отличие от ноумена, постигаемого разумом...» (Философский словарь, 1997: 477). Кроме того, феноменом представлен зеленый цвет лягушек – как антитеза краскам осени. Кваканье лягушек противопоставлено пению соловья в басне Г.-Э.Лессинга «Пастух и соловей» и в переложении этой басни К. Батюшковым. Смысл басни отчетливо соотносится с темой умолкания поэта в книге «Флейта и прозаизмы» (*сэр, дикций не надо, сурдинок не надо*): <...> *Из рощи соловей / Долины оглашал гармонией<sup>100</sup> своей, / И эхо песнь его холмам передавало. / Всё душу пастуха задумчиво пленяло, / Как вдруг певец любви на ветвях замолчал. / Напрасно наш пастух просил о песнях новых. / Печальный соловей, вздохнув, ему сказал: / «Недолго в рощах сих дубовых / Я радость воспевал! / Пройдет и петь охота, / Когда с соседнего болота / Лягушки кваканьем как бы назло глушат; / Пусть эта тварь поет, а соловьи молчат!» / «Пой, нежный соловей, – пастух сказал Орфею, – / Для них ушей я не имею. / Ты им молчаньем петь охоту придаешь / Кто будет слушать их, когда ты запоешь?»<sup>101</sup>.*

Возможно, что лягушки, изображенные Соснорой, перекликаются с лягушками из знаменитой строки А. П. Сумарокова *О как, о как нам к вам, боги, не гласить!*<sup>102</sup>.

Эта апокалиптическая книга Сосноры завершается словами:

И, полон слез, Он стоял на льду

<sup>99</sup> См. глубокое исследование истории слова *филомела*, его символического наполнения и художественного преобразования: Гин, 2006: 225–241.

<sup>100</sup> Обратим внимание на то, что в басне Батюшкова слово *гармонией* метонимически замещает собою слово *песней*, и эта метонимия – обобщающая, подобная обобщающей метонимии, свойственной многим текстам Сосноры.

<sup>101</sup> Батюшков, 1989: 356–357.

<sup>102</sup> Эта строка Сумарокова постоянно приводится как пример звукоподражания в учебниках по поэтике и в словарях, например, в наиболее популярном словаре А. Квятковского (Квятковский, 1966: 114).

вершины Черной горы,  
 за всех воздушных, морских, земных  
 включил Трубу тишины.  
 И стало так, и такой покой.  
 что и соловей не смог.  
 – О спите, спите до Новой Зари!..  
 А люди были мертвы.

(«В ту ночь соловей не будит меня...» / «Флейта и прозаизмы»<sup>103</sup>).

Здесь прочитывается отсылка и к сказанию «Жизнь Будды» в переводе Бальмонта, и к «Откровению Иоанна Богослова», и к стихотворению Блока «Девушка пела в церковном хоре», и (особенно ритмически) к словам из «Баллады о Востоке и Западе» Д.-Р. Киплинга (в перевод Е. Г. Полонской): *О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут, / Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд*<sup>104</sup>. Но все же основной претекст – из «Жизни Будды»:

И есть предание. Будда однажды проходил, беседуя с учениками, в саду. Соловей увидел его лик, пленился и запел. Будда, растроганный, сказал: «Пусть же, в новом воплощении, он будет человеком. Этот человек, нравом своим, участвовал в горячей природе коня и в певучей природе птицы» (Ашвагхоша, 1990: 32).

Далее обратим внимание на метонимию, объединенную с метафорой и сравнением: *и Мир, как тигр бегаем головой*.

Возможны разные толкования этого образа.

Учитывая его фразеологическую производность от языковой метафоры *бегают глазами*, можно представить себе время как часы со стрелками (в языке есть и совсем стершаяся метафора *время бежит*<sup>105</sup>). В таком случае метонимия *бегаем головой* – укрупняющая (глаза → голова): траектория стрелок охватывает всё пространство круга.

При другом толковании в строке Сосноры можно видеть эллиптическую метонимию<sup>106</sup>, которой выражено значение пространного высказывания: ‘тигр бежит прямо на меня, его голова стремительно приближается, как будто увеличиваясь, я вижу только эту голову’. Картина похожа на кинематографическое укрупнение плана в изображении дви-

<sup>103</sup> Соснора, 2006: 821.

<sup>104</sup> Киплинг, 1996: 73.

<sup>105</sup> При этом норма не допускает выражения\* *время бегаем*. При таком прочтении строки Сосноры в ней можно видеть и игру с глагольным видом.

<sup>106</sup> Об эллиптической метонимии см: Арутюнова, 1997-б: 237.

жущегося предмета, например, поезда<sup>107</sup>. В таком случае аномальное сочетание *его глаза мои* тоже представляет собой свернутое высказывание: ‘тигр совсем рядом со мной, смотрит мне в глаза и отражается в них так, что его глаза становятся как будто моими’.

Учитывая выражение *смотреть на что-л. чьими-н. глазами*, отметим, что и здесь речь идет о ложном впечатлении, о подмене сущности репутацией (как и в строках *об отваге льва ходит геральдика и канон / он блистательный и рычащий, а боится верблюда*).

Третье толкование позволяет предположить, что в картине, изображенной Виктором Соснорой, голова тигра – это солнце. Но может быть, это и земля в виде глобуса (с тигроподобными очертаниями Скандинавского полуострова).

В предшествующей части книги есть строки, соотносимые с метонимическим сдвигом *бегают головой*:

я говорю, – не нравится мне эта трупарня.  
 Этот морг, где возят себя на колесиках по шоссе млн. мертвецов,  
 пальчиком прибавляя и убавляя скорость,  
**где никто не бежит ногами**, а весь мир сидит,  
 мне унизительна радость народов, вскрывающих консервные банки.  
 Руки кружат с воображаемой быстротой,  
 не нравлюсь я себе в ситуации анти,  
**ноги бегут по тропинкам, а голова**  
**бьется как щука подо льдом и нерестится в бочки.**

(«Много ль требуется? Дом, даже такой, как мой...» / «Флейта и прозаизмы»<sup>108</sup>).

В книге «Куда пошел? И где окно?» название реалии замещается обобщенным названием текстов, повествующих об этой реалии:

Я помню, как **саги шли на Константина**,  
 усеянный лодками Рог Золотой,  
 и стук топоров, рядом колющих стены,  
 и лиц их, сияющих в смерти – зарей!

(«И белые ночи, и черные речи...»<sup>109</sup>).

<sup>107</sup> Тот факт, что образная метонимия подобна крупному плану в киноискусстве, замечено давно (см.: Иванов, 1998: 264–271).

<sup>108</sup> Соснора, 2006: 794.

<sup>109</sup> Соснора, 2006: 774.

Эта книга была написана на год раньше книги «Флейта и прозаизмы», и в метонимии *полки* → *саги* можно видеть зерно будущих образов, основанных на замене реалии ее отражением в культуре.

Насыщенность книги «Флейта и прозаизмы» метонимическими сдвигами удивительно точно соотносит заглавие этой книги с такими наблюдениями Р. Якобсона:

романтизм тесно связан с метафорой, тогда как столь же близкие связи реализма с метонимией обычно остаются незамеченными <...> Принцип сходства лежит в основе поэзии <...> Проза, наоборот, движима главным образом смежностью. Тем самым метафора для поэзии и метонимия для прозы – это пути наименьшего сопротивления для этих областей словесного искусства» (Якобсон, 1990: 130).

Для Сосноры естественным оказывается путь наибольшего сопротивления.

В современной лингвистике метонимия признана одним из важнейших познавательных механизмов, таким способом концептуализации реальности, который основан на смещении фокуса внимания говорящего (Падучева, 2004: 154, 160–162).

Именно смещением фокуса внимания (и точки, с которой ведется наблюдение) объясняются многие странные метонимические сдвиги в текстах Виктора Сосноры. Обобщающими метонимическими сдвигами (*разрезал хирургией; красные медицины; дикций не надо, ходят геральдика и канон и мн. др.*) Соснора как будто увеличивает расстояние, с которого он смотрит на объекты изображения, и эти объекты кажутся уменьшенными. Такой взгляд «с птичьего полета» роднит поэтику Сосноры с поэтикой прозы А. Платонова:

В статье Томаса Сейфрида<sup>110</sup> описан (и весьма удачно назван!) такой применяемый Платоновым прием, как **обратная метонимия**, когда вместо привычного поэтического способа обозначения предмета, то есть обычной метонимии или синекдохи, с помощью которых целая ситуация бывает представлена через свои характерные свойства или составляющие части, Платонов, наоборот, выбирает наиболее обобщенное, родовое наименование объекта (как целого класса) при обозначении какого-то его представителя. <...>: «*семенящее детство*» – вместо «пионеры, идущие группой» или просто «дети»; «*капитализм*» – вместо «мироед, кулак» или «эксплуататор, буржуй», что сказано про конкретного человека, крестьянина – от лица искренне презирающего его пролетария. По форме, собственно, и здесь перед нами метонимия, но гораздо менее обычная, где именно **целое** выступает вместо **части**, а не наоборот. Вот что пишет Сейфрид: «на палый лист или

<sup>110</sup> М. Михеев ссылается на статью: Сейфрид, 1994.



брошенный на дороге лапоть Платонов смотрит как бы через призму вселенной и вечно-сти». <...> На мой взгляд, отмеченные платоновские нарушения привычной метонимичности лежат в рамках еще более общего приема, который можно охарактеризовать как «вынесение наружу», или **овнешнение** языка, с отстранением автора от своей собственной речи (Михеев, 2002: 128–129)<sup>111</sup>.

Кроме того, авторская метонимия Виктора Сосноры осуществляет заметную тенденцию в развитии лексики языка к смещению таксономических отношений. Сейчас появляется все больше и больше фактов употребления гиперонимов-терминов с непредметными значениями (слов, обозначающих науку или сферу деятельности) на месте слов с частными значениями: *энергетика* вместо *энергия*, *кардиология* вместо *больное сердце*, *символика* вместо *символ*, *тематика* вместо *тема* и т. д. Это явление отражает не только недостаточную речевую компетентность говорящих и пишущих и стремление говорить «по-научному». Оно, вероятно, вызвано и психологическими причинами, связанными с фокусом внимания к предмету, о котором говорится: неосознанным стремлением человека к отстраненному взгляду на предмет высказывания.

В этом, как и во многих других случаях, Соснора, в прошлом ученик футуристов, проявляет себя как предсказатель будущего языка.

Примечательно, что В. Новиков, говоря о поэзии Сосноры, метафорически употребляет слово *метонимия*:

Соснора – поэт, еще не прочитанный культурой. Дело даже не в том, что первое аутентичное по составу и внутренней композиции издание стихов Сосноры появилось только в 2006 году. Дело в абсолютной индивидуализированности языка поэта и соответственно – предельной семантической сложности. «Язык Сосноры» – не филологическая метонимия, а реальность. Здесь нет нетрансформированных слов (Новиков, 2007: 50).

И прав А. Арьев, в том, что язык Сосноры – «это язык становления, намечающейся связи, известной единственно творцу. Изнутри его легче понять, чем снаружи» (Арьев, 2001-б: 16). Однако попытаться понять можно, помня слова Марины Цветаевой: Устал от моей вещи – значит хорошо читал и – хорошее читал» (Цветаева, 1994-в: 293).

<sup>111</sup> Шрифтовое выделение в цитате – М. Михеева.

**ВИКТОР КРИВУЛИН:  
СВОБОДА В ТЕСНОТЕ СТИХОВОГО РЯДА**

теснота она же почва  
спертые до немоты  
звуки речи многоточья  
скобки скважины кресты  
В. Кривулин

Виктор Кривулин<sup>1</sup> уже в ранней молодости отказался от какого-либо сближения с официальной литературой, но поэтическому одиночеству он предпочел активную позицию идеолога и лидера неофициальной культуры, которую он назвал второй литературной действительностью. Борис Иванов называет Кривулина поэтом духовной консолидации независимой культурной среды (Иванов, 2004: 271)

Кривулин был внутренне независим не только от государственной идеологии, но и от установок своей литературной среды. Он раньше и успешнее многих других поэтов андеграунда нашел свое место и в постсоветской действительности, в новой, открытой читателю поэзии. В 90-х годах он стал политическим деятелем в команде Галины Старовойто-

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Виктор Борисович Кривулин (1944–2001) – поэт, прозаик, критик. Жил в Петербурге. Окончил Филологический факультет Ленинградского университета. Работал учителем, редактором. В 1970–1980-х годах – лидер ленинградского андеграунда. Много печатался в самиздате и за границей. Совместно с друзьями издавал самиздатские журналы «37» и «Северная почта». В последние годы жизни занимался журналистикой, политикой, был вице-президентом Петербургского ПЕН-клуба. Сборники стихов: Кривулин, 1981; Кривулин, 1988; Кривулин, 1990; Кривулин, 1993; Кривулин, 1994; Кривулин, 1997; Кривулин, 1998-а; Кривулин, 1998-б; Кривулин, 2001-а; Кривулин, 2001-б; Кривулин, 2001-в, Кривулин, 2009.

вой – вопреки давно утвердившейся установке андеграунда на полный отказ от вхождения в какие-либо официальные структуры.

Во многих случаях, рассуждая об истории и культуре, Кривулин объяснял зависимость тех или иных событий, политических удач и неудач от слова. Например, в эссе «Поминки по советскому языку» он написал, что причиной победы большевиков было их самоназвание<sup>2</sup>, а провал временного правительства определялся словом *временное*, так как оно дискредитировало надежность и легитимность этого правительства. Широкое внедрение аббревиатур в официальный язык было связано, по мнению Кривулина, с тем, что обилие согласных «делало речь агрессивной, скрежещущей, машинообразной», это соответствовало индустриальной утопии общества и задачам власти (Кривулин, 1998-в: 246–252).

Таким образом, и в осмыслении истории Кривулин был поэтом.

Поэтика Виктора Кривулина и традиционна, и нова; в стихах он и лирик, и публицист. Литературный андеграунд противостоял тотально клишированной официальной культуре, которая декларировала следование классическим традициям. Но это противостояние осуществлялось не отрицанием, а неформальным включением истории и культуры в свой личный мир, и в этом мире слово лишалось музейной неподвижности. В такой ситуации сильное напряжение между традиционным и новым получило свое воплощение в метафорическом смыслообразовании:

Способность метафоры по более или менее явному признаку неожиданно сближать два разных явления, создавая новую художественную реальность, может давать ощущение бесконечной поэтической свободы (Ермилова, 1977: 177).

Метафора Кривулина сближает гораздо больше двух явлений.

Художественный образ в его стихах, часто возникая по фонетической ассоциации, приобретает многомерное содержание. Таково, например, следующее стихотворение:

#### УРОК СЛОВЕСНОСТИ

на гусениц похожие училки  
 учили нас не ползать но летать:  
 у собакевича особенная статья  
**у чичикова личико личинки –**

<sup>2</sup> Кривулин приводит такие цифры: к апрелю 1917 года было 30000 членов РКП (б), а эсеров – 1500000 (Кривулин, 1998: 246).

все это мне до смерти повторять  
до вылета из кокона – в какую  
непредсказуемую благодать?<sup>3</sup>

В сочетании *личико личинки*, фонетически производном от фамилии *Чичиков*, и перекликающемся со словами *училки учили*, имеется и этимологическое сближение слов, и смысловое: с личинкой семантически связано сравнение *на гусениц похожие*, оба глагола в сочетании *не ползать, а летать*, отсылающие к «Песне о Соколе» М. Горького, связаны по своему значению и с образом личинки, и с образом гусеницы. На этом примере хорошо видно, как звуковой стимул текстопорождения организует и словообразовательную, и семантическую структуру текста, активизируя множественные внутренние связи между словами.

Словесность – главная тема поэзии Виктора Кривулина. Именно словесность дает надежду на выживание в убогом мире, ландшафт которого – *пустырь, сорняки, битые стекла, пристанционные базары*, погода – *оловянная, свинцовая, сумерки целыми днями, мизерный дождик*, люди – *обворованный ветеран, дедок из поселковых, одорукий тирщик под эмблемой ДОСААФ, чиновник простуженный, запинаящиеся пианисты, издерганые скрипачи*, звуки – *на стыке звука с нёзвук, скрип, кашель, милицейский свист*.

Кривулин не любит убогим миром, не поэтизирует его, не злорадствует и не жалуется. Он этот мир пытается осмыслить, глядя на него глазами музы истории Клио, но и за Клио наблюдая глазами поэта, как об этом писала Ольга Седакова (Седакова, 2001-а: 691). Ущербность осознавалась Кривулиным как единственно возможная форма честной жизни.

Кривулин описывает андеграунд в системе метафор и символов – как снижающих, так и возвышающих:

### КРЫСА

Но то, что совестью зовем, –  
не крыса ль с красными глазами?  
Не крыса ль с красными глазами,  
тайком следящая за нами,  
как бы присутствует во всем,  
что ночи отдано, что стало  
вспоминаньем запоздалым,

<sup>3</sup> Кривулин, 2001-а: 21.

раскаяньем, каленым сном?

Вот пожирательница снов  
 приходит крыса, друг подполья...  
 Приходит крыса, друг подполья,  
 к подпольну жителю, что болью  
 духовной мучиться готов.  
 И пасть, усеяна зубами,  
 пред ним, как небо со звездами –  
 так совесть явится на зов.

Два уголька ручных ожгут,  
 мучительно впиваясь в кожу.  
 Мучительно впиваясь в кожу  
 подпольну жителю, похожу  
 на крысу. Два – Господен суд –  
 огня. Два глаза в тьме кромешной.  
 Что боль укуса плоти грешной  
 или крысиный скрытый труд,

когда писателя в Руси  
 судьба – пищать под половицей!  
 Судьба пищать под половицей,  
 воспеть народец остролицый,  
 с багровым отблеском. Спаси  
 нас, праведник! С багровым ликом,  
 в подполье сидя безъязыком  
 как бы совсем на небеси!<sup>4</sup>

В этом стихотворении, написанном в 1972 году (в год Крысы по восточному календарю<sup>5</sup>), в тексте объединены и внешнее самоуничижение, и гражданский пафос, и метафизическое переживание.

Т. А. Пахарева пишет, что главным мировоззренческим наследством акмеизма с его погруженностью в историю и культуру оказался этикоцентризм – ответственное отношение к высказыванию, совесть. В этой книге немало говорится о Кривулине (Пахарева, 2004: 35–39).

<sup>4</sup> Кривулин, 1989: 25.

<sup>5</sup> Дата написания стихотворения уточнена О. Кушлиной.

Совесть уподоблялась в поэзии всяким неприятным существам довольно часто: когτισтому зверю, гаду, змею, змее, скорпиону, червю, коршуну, палачу, ведьме, а также у Пушкина гостю незваному и собеседнику докучному (Словарь, 2004: 527).

Уподобление совести крысе объединяет два основных фразеологических контекста для слов, существенных для образной системы стихотворения: *угрызения совести* (а крысы – это грызуны) и *прячутся как крысы*. Имплицитное высказывание Кривулина: ‘поэт андеграунда – это совесть нашего времени’, вероятно, противостоит знаменитому лозунгу *Партия – это ум честь и совесть нашей эпохи*. Возникает и такой смысл ‘совесть вынуждена прятаться как крыса’.

Возвышение низкого осуществляется не только довольно архаическим тропом – аллегорией, не только тональностью и лексикой стихотворения, но и грамматикой высокого слога, в частности, краткими прилагательными (*подпольну жителю, похожу / на крысу*), и синтаксической инверсией (*воспоминаньем запоздалым; два уголька ручных*) и фонетикой (*звездáми*).

В строке *Воспеть народец остролицый* можно видеть отзвук рассказа Кафки «Певица Жозефина, или мышинный народ». Там крыса Жозефина – бесполезная певица, без которой народ, однако, обходиться не может. Возможна и антитеза *народец – народ* как реакция на требование советской пропаганды воспевать народ.

Сравнение *И пасть, усеяна зубами, / пред ним, как небо со звездáми* побуждает выделить из списка уподоблений неба частям тела, приведенных Н. В. Павлович, слово *уста* (Павлович, 1995: 371). Архаическое значение слова *уста*, сохраненное поэтической традицией XVIII–XIX вв., – ‘рот’. Резкое стилистическое снижение *уста* → *пасть* очевидно. Возможно, что сравнение зубов со звездами вызвано и теми контекстами Анненского, Мандельштама, Цветаевой, в которых небо уподоблено небу<sup>6</sup>. Возвышение образа в этом сравнении маркировано и пунктуационно: запятая после слова *пасть* в строке *И пасть, усеяна зубами* превращает предикативное причастие в атрибутивное (т.е. именную часть сказуемого в определении). Такая пунктуация позволяет заметить зыбкость границы между определением и сказуемым: в данном случае решающая роль принадлежит только выделительной интонации, которая обозначена запятой.

Максимальный пафос заключительных строк *в подполье сидя безъязыком / как бы совсем на небеси!* выражен не только лексически, но и грамматически – формой из церковного языка. Но при этом развернутое сравнение, организующее стихотворение, заставляет почувствовать контекстуально обусловленное звукоподражание: слова *на небеси* уподоблены крысиному писку, тем более в рифменных созвучиях *в Руси – спаси – небеси*.

<sup>6</sup> Об этой этимологической метафоре в поэзии XX века см.: Зубова, 2000: 72–75.

Говоря об этом тексте, необходимо обратить внимание и на его мифологические аллюзии.

Несомненно, мы здесь наблюдаем гиперболизацию образа мыши. А мышь в античной мифологии – спутница Аполлона, имеется этимологическая связь между словами *мышь* и *муза*. Мыши и крысы изображаются в мифах как чувствительные к музыке, что отражено легендой о Крысолове в ее различных литературных модификациях (см.: Топоров, 1997: 274–297). Если мышь, поедающая съестные припасы, воспринимается как угроза благополучию, то и честное искусство – тоже угроза благополучию – как самого поэта, так и государства. Крыса в этом отношении еще опаснее, чем мышь, поскольку воспринимается как более агрессивное и неприятное существо.

Вполне возможно, что фразеологической предпосылкой уподобления поэта крысе являются и такие выражения: *«беден как церковная крыса»*, *«канцелярская крыса»*, *подопытные крысы (мыши)*. Первое выражение из этого ряда отчетливо соотносится с интерпретацией андеграунда как подобия катакомбной церкви первых христиан, второе связано со сниженным образом пишущего человека, третье находит подтверждение в словах самого Кривулина: *«Как бы то ни было, мы оказались подопытными белыми мышами во все-ленском эксперименте»* (Кривулин, 2000-а: 101).

Сочетание *с багровым ликом* одновременное и снижает, и возвышает образ: снижает смысловой связью со словами *краснолицый*, *красномордый*, возвышает – употреблением слов высокого стиля и тем, что речь идет об отблесках огня на лицах.

И в этом, и во многих других стихотворениях Кривулина очень значительна роль архаизмов, в том числе грамматических.

Рассмотрим еще один пример:

#### ХЛОПОЧУЩИЙ ИЕРУСАЛИМ

В любой щели поет Гребенщиков.  
 Высоцкий дожил до большой печати.  
 Дыханье сперто – и в Д/к Пищевиков  
 новорожденный Хармс въезжает **на осляти**.  
 Вокруг не Ленинград – Ерусалим,  
 хлопочущий над воссозданием Храма  
 из н е д о у н и ч т о ж е н н ы х руин,  
 где торжествующая Яма  
 то бездною прикинется без дна,  
 то рукотворным эверестом...

Но плоский тот пейзаж, каким заражена  
душа, как будто связанная с местом, –  
он, может быть, единственное здесь,  
что не меняется и не уничтожимо –  
хоть землю рой, хоть лозунгом завесь  
чертеж небесного Ерусалима!  
Я знаю: мы давно уже не там  
живем, где значимся, где штампу сообразно  
расставлены судьбою по местам –  
где знают нас и очно и заглазно<sup>7</sup>.

Архаическая форма *на осляти* становится носителем смысла всего сочетания, образа, эпизода – со всей их культурной символикой. Реликтовая форма не только является сигналом библейского подтекста, но и порождает соответствующие образы.

В этом стихотворении Д/к Пищевиков (Дом культуры работников пищевой промышленности в Ленинграде-Петербурге, где в 60–80 годы проходили литературные чтения и вечера авторской песни) соотнесено с яслями, в которых родился Христос (кормушкой для скота), а само имя Хармс обнаруживает фонетическое сходство с именем Христос. Подобие еще более актуализируется, если обратить внимание на то, что имя Христа при его библейском написании под титлом совпадет с именем Хармса.

Форма *осляти* отсылает не только к Евангельскому сюжету, но и к стихотворению О.Мандельштама «Ариост»: *Во всей Италии прелестнейший, умнейший, / Любезный Ариост немножечко охрип <...> В Европе холодно. В Италии темно. / Власть отвратительна, как руки брадобрея. А он вельможится всё лучше, всё хитрее / И улыбается в крылатое окно – – // Ягненку на горе, монаху **на осляти**, / Солдатам герцога, юродивым слегка / От винопития, чумы и чеснока, / И в сетке синих мух уснувшему дитяти*<sup>8</sup>.

У Кривулина есть стихотворение «Вино архаизмов», в котором говорится:

Пью вино архаизмов. О солнце горевшем когда-то  
говорит, заплетаясь, и бредит язык.  
До сих пор на губах моих – красная пена заката,  
всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг.  
<...>  
Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,  
брезжит в окнах, из черных клубится подвалов.

<sup>7</sup> Кривулин, 1990-б: 101–102.

<sup>8</sup> Мандельштам, 1995: 222–223.



Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых,  
но еще впереди – я надеюсь, я верую – нет! –  
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы,  
что останутся после – единственный след  
от погасшего Слова, какое во мне полыхало!<sup>9</sup>

Центральными образами поэзии Кривулина стали письменность и письмо как послание. В интервью, данном Владиславу Кулакову, Кривулин сказал:

Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир – абсолютно свободный, вне пространства и времени, и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует (Кривулин, 1999: 366).

В следующем стихотворении письменность осмысливается в соответствии с мифологическими представлениями о пауке, несущем известие:

#### ЧТО РИФМОВАЛОСЬ

Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже* –  
и вроде бы сходило с рук  
пятно чернильное, обмылки мертвой кожи  
**но клякса, как расплющенный паук,**  
**ныряла в раковину, по эмали**  
**разбрызгав лапки... Приходил ответ**  
**из толстого журнала,** что не ждали  
такого уровня – да к сожаленью, нет  
ни места ни цензурного согласия

и ставили под рифму, под *Господь*,  
для связанности и разнообразья  
частицу уступительную «хоть»  
предполагавшую любые обороты  
с оттенком жалости сукровицы грязи –  
в надежде что когда Последний Час Природы  
пробьет – не всякие часы

<sup>9</sup> Кривулин, 1998-б: 145.



### стрекот письмен насекомых и кашель

и шарканье ног<sup>12</sup>

Слова *шелест письмен насекомых* читаются двояко, ясно обозначая двоякий грамматический статус слова: *шелест письмен* [кого?] *насекомых* – существительное и *шелест письмен* [каких?] *насекомых* – причастие. Если слово читается как существительное, создается картина природного происхождения письма, текста. В случае прочтения слова причастием воссоздается этимологическое значение ‘насеченных’ или ‘насекаемых’. За языковой нерасчлененностью форм встает и образ архаического способа создания текста насечением знаков. Метафора изображает форму букв и их движение, а также переносит на буквы все те многочисленные коннотации (и положительные, и отрицательные), которые могут быть связаны с насекомыми. В условиях пунктуационной нерасчлененности этого текста слово *насекомых* может быть понято и как приложение, которое оформляется обычно дефисом, и как уточнение, которое отделяется знаком тире. В этих случаях метафора предстает тождеством, что подкрепляется созвучием слов *буква* и *букашка*. Грамматическое основание смысловой множественности метафоры определяется еще и тем, что в развитии русского языка постоянно конкурируют синтетический и аналитический способ построения фразы (согласование и управление): исторически древнее согласование, при котором *насекомых* читается как причастие или прилагательное, а современный язык предпочитает управление, при котором это слово – существительное родительного падежа. Конкуренция синтаксических структур и языковая динамика, таким образом, тоже становятся предметом изображения в тексте.

В следующем стихотворении архетипическое отождествление бабочек с душами умерших людей порождает разветвленную систему образов, связанных с письменностью:

#### ПЕРВАЯ БАБОЧКА

чешуекрылые книжки взлетали стоймя  
 прямо в лицо мне летели шурша по траве  
 тенями своими китайчатыми на подъезде к москве  
 у железнодорожной насыпи где загорала семья  
 расстелив одеяло больничного цвета из тех  
 под какими никак не согреться когда зацвела  
 черемуха и газету без месяца и числа  
 ветер гонит за поездом ветер библиотек

<sup>12</sup> Кривулин, 1990-а: 21.

накрывает ею как типографским сачком  
 раннюю бабочку первую – помнишь перепечатанный Дар  
 где-то в уральском журнале на землях заволжских болгар  
 пермяков черемисов еще кого-то о ком  
 никогда и не слыхивали но чьи стоймя

чешуекрылые книжки взлетают ранней весной  
 вдоль дороги в кордоне огражденном тремя  
 временами глагола, как тюремной стеной  
 ограждены бутылки плывущие в параллель  
 Северной ветке... не лучше ли старый стиль  
 по которому все еще длится Апрель  
 пока ты маешься в мае отыскивая Итиль  
 на исторической карте среди переименованных городов  
 где-то на линии Царицын-Казань  
 где переводят Рильке и звучит его Часослов  
 на рассвете по местному радио в дослужебную рань<sup>13</sup>

Стихотворение написано в 1989 году, после пожара в Библиотеке Академии наук в Ленинграде.

Книга уподоблена бабочке не только по сходству (раскрытые страницы книжки похожи на крылья), но и по функции: в народной мифологии бабочка предстает воплощением человеческой души.

Тропы этого стихотворения представляют собой переплетение интертекстуальных элементов.

Образом книги-бабочки здесь объединен фразеологизм *книжный червь* со строками Державина: *Как червь, оставя паутину / И в бабочке взяв новый вид, / В лазурну воздуха равнину / На крыльях блестящих летит* («Бессмертие души»)<sup>14</sup>.

Выражение *чешуекрылые книжки*, скорее всего, восходит к стихотворению Мандельштама: *Ветер нам утешенье принес, / И в лазури почували мы / Ассирийские крылья стрекоз, / Переборы коленчатой тьмы. <...> И, с трудом пробиваясь вперед, / В чешуе искалеченных крыл / Под высокую руку берет / Побегденную твердь Азраил* («Ветер нам утешенье принес... »<sup>15</sup>). В другом стихотворении Мандельштама есть и слово *китайчатые* – в образе, соединяющем мотыльков и китайчатую ткань: *Еще мы жизнью полны в*

<sup>13</sup> Кривулин, 2001-б: 42.

<sup>14</sup> Державин, 2002: 233.

<sup>15</sup> Мандельштам, 1995: 168.

*высшей мере, / Еще гуляют в городах Союза / Из мотыльковых, лапчатых материй / Китайчатые платица и блузы («Еще мы жизнью полны в высшей мере»<sup>16</sup>).*

Слова Кривулина *теньми своими китайчатыми* основаны и на выражении *китайские тени* ('театр теней').

У Г. Иванова есть цикл очерков и воспоминаний 1924–1930 гг. под общим заглавием «Китайские тени».<sup>17</sup> Из многочисленных поэтических упоминаний китайских теней выделим стихотворение Пастернака «Вечерело. Повсюду ретиво...» со строками *А вдали, где как змеи на яйцах, / Тучи в кольца свивались, грозней, / Чем бывлые набегу ногайцев, / Стлались цепи китайских теней. / То был ряд усыпальниц, в завесе / Заметенных снегами путей / За кулисы того поднебесья, / Где томился и мерк Прометей*<sup>18</sup>.

Китайчатая ткань (желтоватая, полупрозрачная) и китайчатые глаза (раскосые) – это двойное основание метафорического эпитета *теньми своими китайчатыми* в стихотворении Кривулина. И если тень бабочки-книги названа так, как называли ткань, то здесь можно видеть возврат к базовой метафоре (и языковой, и поэтической) *текст – ткань*. Такому восприятию, несомненно, способствует метафора синэстезии *шуриша <...> тенями* (ср.: *шуриша шелками*).

Рассмотрим фрагмент *и газету без месяца и числа / ветер гонит за поездом ветер библиотек / накрывает ею как типографским сачком / раннюю бабочку первую – помнишь перепечатанный Дар*.

Крылатый ветер – один из самых устойчивых романтических образов. Однако здесь он основан и на фразеологизме *ветер перемен* (стихотворение написано во время перестройки). Этот ветер у Кривулина напоминает революционный ветер из поэмы Блока «Двенадцать».

В литературе ветер устойчиво связывается с погоней, он часто предстает зверем, волком, псом, например, у А. Блока, М. Цветаевой, П. Васильева, Н. Тихонова (Кожевникова, 1995: 23). У Кривулина охотничий атрибут ветра – газета-сачок. Основное для этого стихотворения уподобление *бабочка-книга* поддерживается отсылкой к Набокову, а точнее, к ситуации первых (провинциальных) публикаций тех книг, которые были запрещены в советское время. Здесь необходим такой комментарий: тиражирование и наличие в библиотеках произведений, ранее труднодоступных, воспринималось людьми андеграунда весьма болезненно: по их ощущениям, это обесценивало прежнее неразрешенное чтение. Поэтому и в стихотворении показано, что газета, информирующая о «ветре перемен», не

<sup>16</sup> Мандельштам, 1996: 246.

<sup>17</sup> Иванов, 1994: 221–322. «Откуда Г. Иванову пришло это название? Может, запомнилось еще с довоенной поры, когда он сотрудничал в “Нижегородце”, имевшем отдел “Литературные тени”, а может, перенял у Алексея Толстого, издавшего в 1922 г. сборник рассказов “Китайские тени”» (Крейд, 2005).

<sup>18</sup> Пастернак, 1965: 369.

позволяет лететь этим книгам-бабочкам-душам. Эпитет в сочетании *раннюю бабочку* здесь диффузен: это говорится и о бабочке-душе, которая появляется ранней весной (с обновлением жизни), и о книге, опубликованной в ранние годы *где-то в уральском журнале*.

Строчки *вдоль дороги в кордоне огражденном тремя / временами глагола, / как тюремной стеной / ограждены бутылки плывущие в параллель / Северной ветке*, вероятно, следует понимать как усложненный образ, основанный на базовых метафорах *жизнь – путь, мир – тюрьма*. У Кривулина тюрьмой оказываются три времени глагола (включая будущее): жизнь в любом времени уподобляется жизни в заключении. Название тюрьмы *Бутылки* фонетически переключает развертывание метафоры на образ бутылки в море – с письмом, содержащим надежду на спасение или с предсмертным посланием. Если кордон, огражденный тремя стенами (*временами глагола*) – перифрастическое изображение плацкартного вагона в железнодорожной образности текста, то глагол *плывут* относится и к Бутырской тюрьме (обычная иллюзия движения предметов за окном едущего поезда), и, возможно, к бутылкам на столике, и к бутылке с посланием.

Упоминание Северной ветки напоминает строки Пастернака *Что в мае, когда поездов расписание, / Камышинской веткой читаешь в купе, / Оно грандиозней святого писанья / И черных от пыли и бурь канаве* («Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе»<sup>19</sup>). Пастернаковская тема отзывается у Кривулина вопросом (без соответствующего знака пунктуации): *не лучше ли старый стиль / по которому все еще длится Апрель, / пока ты маешься в мае, отыскивая Итиль*. Слово *Апрель* написанное с прописной буквы, здесь максимально нагружено разными смыслами, связанными с социально-политическими коннотациями названий месяцев. В мае 1985 года была произнесена речь М. С. Горбачева, в которой объявлялось о перестройке. Коннотации слова *апрель* могут быть связаны и с противопоставлением *Апрель – Октябрь* (и тут можно вспомнить «Апрельские тезисы» Ленина), и со строкой Окуджавы *Я дежурный по апрелю*<sup>20</sup>, и с названием демократической фракции *Апрель*, отделившейся от Союза писателей.

О смысловой емкости слов *апрель* и *май* говорит и фрагмент из эссе Кривулина «Незабываемый 1990-й»:

В мае был созван Учредительный съезд всесоюзной писательской ассоциации «Апрель» (двойной намек: на апрель 1985 г., когда к власти пришел Горбачев, и на известную песню Булата Окуджавы). Среди учредителей «Апреля» – сам Окуджава, Фазиль Искандер, Андрей Битов, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский. С «Апрелем» связан один из самых громких скандалов года: антисемитский дебош с оскорблениями, дракой и угрозами расправы,

<sup>19</sup> Пастернак, 1965: 113.

<sup>20</sup> Окуджава, 2001: 202.

устроенной «памятником» К. Смирновым-Осташвили. Осташвили арестован, он погибает в тюрьме во время следствия (Кривулин, 1998-в: 314–315).

В контексте железнодорожной образности можно обратить внимание на расписание и маршрут поездов, идущих с Киевского вокзала в писательское (и особенно пастернаковское) Переделкино (вспомним, что в годы перестройки была распространена шутка о переименовании Переделкина в Перестройкино). Последняя станция на этом маршруте – Апрелевка.

Дальше говорится о переименованной реке (*Итиль* – древнее название Волги) и переименованных городах.

Упоминание Казани ведет к комплексу образов, связанных с именем Р.-М. Рильке: первый перевод Рильке был опубликован в Казани в 20-е годы XX века.

В заключительных строках *где-то на линии Царицын-Казань / где переводят Рильке и звучит его Часослов / на рассвете по местному радио в дослужебную рань* Часослов противопоставлен и календарю с его маем и апрелем, и трем временам глагола, которые были уподоблены тюремным стенам. Причем речь идет и о сборнике стихов Рильке «Часосолов» (однако в тексте Кривулина без кавычек), и о собственно церковном чтении, и о том, что поэтическое слово и есть слово священное. Вспомним, что у Пастернака *поездов расписание <...> грандиозней святого писанья*.

И прилагательное, и существительное из сочетания *в дослужебную рань* полисемичны, соответственно, последние слова стихотворения Кривулина имеют как минимум такие совмещенные значения: 1. «Часы» читаются в церкви ранним утром, до основной церковной службы; 2. По местному радио читают Часослов (или церковные «Часы», или стихи Рильке) до того, как люди уходят на работу и становятся социально зависимыми. Но, кроме этих прочтений, в стихотворении можно видеть и намек на самиздатский журнал «Часы», который издавался в Ленинграде с активным участием Кривулина, и отсылку к стихотворению Мандельштама «Что поют часы-кузнечик...», написанному в 1917 году: *Что поют часы-кузнечик, / Лихорадка шелестит, / И шуришит сухая печка, – / Это красный шелк горит*<sup>21</sup>.

О смысловой многозначности и напряженности стихов Кривулина, о том, что образы этих стихов порождают смыслы, не всегда задуманные автором, говорили критики:

<sup>21</sup> Мандельштам, 1995: 142.

В междузвучье, в пространство между стихотворными колонками, в дрожащую тишину пауз вписываются читателем неведомые автору смыслы. Автор заранее согласен на них (Кононов, 1994: 229);

Пути лирических ассоциаций неисповедимы. Кривулин доверял им безраздельно, больше, чем грамматике и синтаксису, больше, чем логике развития сюжета, больше, чем художественной традиции» (Арьев, 2001-а: 237).

В следующем стихотворении говорится о том, что назначение письменности (и даже безадресного письма) – противостоять агрессии – хотя бы уменьшением боли:

#### ПИСЬМО НА ДЕРЕВНЮ

не казали б нам больше казаков рычащих: «*PPРоссия!*»  
утраивающих «Р» в наказание свету всему  
за обиды за крови за прежние кымы в дыму...

*бэтээр запряженный зарею* куда он к чему  
на дымящейся чешет резине  
тащит рубчатый след за холмы

а для раненой почвы одна только анестезия –  
расстоянье доступное разве письму  
в молоко на деревню в туман поедающий дома<sup>22</sup>

Изображение бронетранспортера вовлекается в систему мифологических, исторических ассоциаций, интертекстуальных связей.

Метафора *бэтээр запряженный зарею* содержит цитатный намек на романс *Пара гнедых, запряженных с зарею...* (слова А. Апухтина, музыка Я. Пригожего)<sup>23</sup>. В сочетании *с зарею* предлог фонетически сливается с существительным. Из-за многозначности творительного падежа без предлога, при восприятии романса образовалась метафора, не предусмотренная Апухтиным, и никак не мотивированная в его стихах. Сочетание *запряженных зарею* можно понимать не только, как ‘запряженных утром’, но и как ‘зарю запрягли’, и как ‘заря запрягла’.

<sup>22</sup> Кривулин, 2001-а: 77.

<sup>23</sup> Апухтин, 1991: 209–210.



У Кривулина слово *зарю*, попадая в систему военных образов, активизирует метафорическое восприятие слова с неопределенностью его субъектно-объектного употребления и напоминает как о мифологической Авроре, так и о названии крейсера, с которого, по легенде, был дан сигнал к штурму Зимнего дворца в октябре 1917 года. Эта цепочка ассоциаций, а также само слово *бэтээр* побуждают заметить фонетическую близость слов *запряжённый* и *заряжённый*. Эти слова содержат в себе анаграмму *заря*.

Заря – один из самых известных символов обновления и радостных надежд, в русском языке есть фразеологическое сочетание *заря свободы*. Как известно, в риторике войны всегда провозглашается борьба за освобождение. Вполне вероятно, что в стихотворении *заря* – это обозначение огня, производимого орудиями. Существенно также, что бронетранспортеры и их снаряды имеют названия *град*, *вихрь*. Слово *заря* семантически сопоставимо с такими наименованиями.

Но что может предвещать заря (в прямом или в любом из метафорических значений слова), тянущая за собой бронетранспортер (если зарю запрягли) или заря, которая управляет бронетранспортером (если она его запрягла)?

Слова *куда он к чему* в стихотворении Кривулина говорят о бессмысленности и безнадежности военных действий. Обратим внимание на отсутствие пунктуации, в том числе вопросительного знака: это вопросы, направленные безадресно и не рассчитанные на ответ. Вместе с тем, вопросительному местоимению *куда* соответствует заглавие стихотворения *На деревню*. В буквальном смысле это означает, что бронетранспортер едет в деревню. Но сочетание *на деревню* и вызывает представление о военном наступлении, и развивает цитатный элемент, обозначенный заглавием стихотворения: в рассказе Чехова «Ванька» обиженный мальчик жалуется и просит о спасении, адресуя письмо *на деревню дедушке*. В стихотворении есть строка *расстоянье доступное разве письму*.

В тексте отчетливы мотивы обиды и неудачи: на языке военных *попасть в молоко* – значит неудачно выстрелить по мишени. Буквальное значение слова *молоко* тематически связано с деревней, поэтому сочетание *в молоко на деревню* в тексте полисеманлично. Обратим внимание на взаимную мену предлогов по отношению к выражению *на молоко в деревню* (так говорят о городских жителях, едущих в деревню, чтобы пить там свежее молоко). У Кривулина просматривается и такой смысл упоминания молока, как ‘тайнопись’. Он определяется соседством слов *молоко* и *письмо*: широко известен тюремный обычай писать секретные письма молоком, чтобы они читались только при нагревании.

В поэтическом языке с молоком традиционно сближается туман, а слово *туман* употребляется и как языковая метафора недостаточной ясности.

Туман, называемый в конце стихотворения, перекликается с дымом первой строфы. Слова *за прежние крымы в дыму* фразеологически связаны с поговоркой *бой в Крыму, все в дыму, ничего не видно* – так говорят о непонятных изображениях.

Мотив письма в неопределенное пространство как единственного способа избавиться от боли создает антитезу войны и письма (в самом широком смысле этого слова: ‘словесность, поэзия, культура’). Учитывая, что обычно говорят *время лечит*, строка *расстоянье, доступное только письму* соотносится с понятием времени, и *анестезия* предстает иносказанием смерти, которая может быть преодолена только словесностью. Возвращаясь к началу стихотворения, можно понять, что письмо со всеми обиходными и поэтическими смыслами этого слова противопоставлено в стихотворении другой форме языка – агрессивным речам казаков<sup>24</sup>, утраивающих<sup>25</sup> *Р* в слове *Россия*. Изобилие звука [р] в начале стихотворения, его гиперболизированное воспроизведение трехкратным написанием буквы, звукоподражательный эпитет *рычащих* воспринимаются как указание на звериную речь, которая отзывается грохотом бронетранспортеров. Антитезой этим угрожающим звукам (которые присутствуют и в слове *Аврора*) является беззвучие письма в никуда, то есть в вечность.

Тема вечности получает словесное воплощение и на грамматическом уровне: стихотворение заканчивается поэтическим архаизмом *домы*, а слова *дом*, *домовина* в народной мифологии и, соответственно, фразеологии погребального обряда обозначают гроб.

Следующий текст показывает, что с минимальным элементом письма отождествляется человек (лирическое «я» автора в структуре обобщенно-личных предложений):

#### В ПОЗЕ ПЛОДА

десять лет на свободе  
а все еще каждое утро  
просыпаешься в позе плода  
весь подобрившись

ладони зажаты в коленях  
подбородок – между ключиц  
**и лежишь себе как запятая**  
**в документе каком-то**

<sup>24</sup> Просторечное выражение *не казали б* (вероятно, это реакция Кривулина на телепередачу) говорит, скорее всего, о бутафорски-показной сущности персонажей. Обратим внимание на ряд созвучий, в котором объединены образы демонстративности и угрозы: *не казали б <...> казаков <...> в наказание*.

<sup>25</sup> В слове *утраивающих* анаграммировано слово *утро*, семантически соотносимое с зарей.

**на письме симпатическом тайном  
совершенно секретном<sup>26</sup>**

Кроме зрительного подобия запятой сгорбленному человеку основанием сравнения становится представление о функции запятой. Этот знак препинания предстает образом гипотетического продолжения жизни в инобытии – как продолжения текста в придаточном предложении.

В систему традиционных и собственно авторских образов, культурных ассоциаций Кривулин часто включает и новую лексику, поэтически и аналитически откликаясь на технические новшества, научные открытия, социальные явления и т.п.

Так, электронная почта порождает рефлексию, связанную с основным для Кривулина мотивом письма-послания. Компьютер, заменяя Бога, предстает высшим разумом, организующим не только жизнь, но и посмертную судьбу человека:

ПРОМЕТЕЙ РАСКОВАННЫЙ

**на своем на языке собачьем**  
то ли радуемся то ли плачем –  
кто нас толерантных разберет  
разнесет по датам по задачам  
**и по мэйлу пустит прикрепив аттачем**  
**во всемирный оборот**

зимний путь какой-то путин паутина  
мухи высохшее тельце пародийно  
в сущности она и есть орел  
на курящуюся печень Прометея  
спущенный с небес – и от кровей пьянея  
в горних видах откровение обрел

оттащите птицу от живого человека!  
**пусть он полусъеденный пусть лает как собака –**  
**нету у него иного языка!**

летом сани а зимой телега

---

<sup>26</sup> Кривулин, 1998-а: 59.

но всегда – ущельем да по дну оврага  
с немцем шубертом заместо ямщика

путь кремнистый путь во мрак из мрака  
в далеко издалека<sup>27</sup>

В этом стихотворении слова *на своем на языке собачьем <...> пусть лает как собака* и вызывают в памяти анекдот со словами украинца *на вашей собачьей мове*<sup>28</sup>, и подразумевают компьютерный символ электронной почты, называемый по-русски словом *собака*.

Рефлексия следующего стихотворения направлена на изобретение клонирования, на тревожные последствия новых возможностей и на сами слова *клон, клонировать*:

### РАЙСКИЙ ПЕЙЗАЖ БЕЗ ПОРТРЕТА

беглый холодный огонь  
предваряет вползанье Дракона  
из тысячелетья другого  
где уже ни о ком

ничего-то в сердцах не сказать  
ни хорошего брат ни дурного  
да и полно вам нищую душу терзать  
**и склонять сокрушенное Слово**

рай вещей обещаю  
**клонированных овец**  
**бессловесное стадо в долине**

**он с коротким лицом Человеколовец**  
не успеешь запомнить – какой бы ни виделась  
длинной

<sup>27</sup> Кривулин, 2001-а: 12.

<sup>28</sup> Упрощенный вариант анекдота: «Поступает хохол на русскую филологию в МГУ, ему попадает билет про Муму, он чешет на ридной мове, экзаменатор: «Вы же на русскую филологию поступаете, отвечайте по-русски», – абитуриент: «Зараз буде», – и снова на мове. Рассказал до кульминации и заканчивает: «Пидыма-ет Герасим Муму, и молвит она на вашей собачьей мове: “За ЧТО?”» (Шмелева, Шмелев, 2007: 220).

В русской картине мира и, соответственно, фразеологии, овца предстает прежде всего бессловесным, послушным, стадным существом. Кривулин усиливает образ покорности и массовости овец, рассуждая о клонировании как о predeterminedности неестественно созданной жизни, как о лишении существа его индивидуальности, как об узурпации прерогативы Бога. Причастие *клонированных* как будто подготовлено в тексте глаголом *склонять* – словом, обнаруживающим свою полисемию: во-первых, это означает ‘изменять по падежам’ – в разговорном языке – ‘постоянно обсуждать, сплетничать; осуждать, ругать’, во-вторых, ‘принуждать к чему-либо’.

За упоминанием клонированных овец следует обстоятельство *в долине* – здесь очевидна фонетическая производность развития образа: первую успешно клонированную овцу назвали *Долли*. Это имя в стихотворении не названо, однако оно созвучно не только обстоятельству *в долине*, но и предикативу *длинной* в заключительных строках *не успеешь запомнить – какой бы ни виделась длинной / жизнь земная*.

Возможно, для этого текста значим и персонаж романа Толстого «Анна Каренина» – Долли Облонская. Она, мать шестерых детей, ради сохранения семьи прощает измену своему мужу, причем не по своей инициативе, а поддавшись уговорам. В романе о Долли часто говорится, что она молчит.

Овцы видятся Кривулину прежде всего бессловесными существами, И в этой бессловесности, по его представлению, заключается главная опасность: перспектива гибели цивилизации.

Для стихотворения важно и то, что образ овцы в мировой культуре связан с христианской символикой. Христос мыслится как пастырь, верующие – как паства. У Кривулина слово *овец* составляет фрагмент слова *человеколовец*. Это прямая отсылка к Евангелию: Христос призывал рыбаков, будущих апостолов Петра, Андрея, Иакова и Иоанна становиться «ловцами человеков» (Мф., 4: 19).

Овца как воплощение покорности становится элементом, порождающим фонетико-семантический сдвиг при употреблении эпитета – в сочетании *с коротким лицом* вместо нормативного *кротким*. А эпитет *кортким* формирует антитезу: *какой бы ни виделась длинной жизнь земная*. Это, вероятно, сказано о клонировании как о мечтаемом продлении жизни, об утопической форме бессмертия.

Но слова *не успеешь запомнить* говорят о том, что жизнь коротка.

---

<sup>29</sup> Кривулин, 2001-а: 16.

Образом бессловесной овцы Кривулин развивает тему конфликта между свободой слова и толерантностью (политкорректностью): *где уже ни о ком / ничего-то в сердцах не сказать / ни хорошего брат ни дурного*<sup>30</sup>. В сочетании *сокрушенное слово* эпитет семантически раздваивается, и сочетание можно понимать по-разному: или ‘слово само сокрушается, подобно человеку (выражает огорчение)’ или ‘его сокрушают (разрушают, уничтожают)’. Оба значения причастия оказываются актуальными в контексте.

Несомненно, в стихотворении имеется оппозиция: *Дракон – овца*. Оба существа представляют собой символы года по восточному календарю. Дракон является в то же время образом дикой силы, жестокой власти (слово входит во фразеологизмы *драконовские меры, драконовские законы*). Может быть, образная система стихотворения подразумевает и пьесу «Дракон» Евгения Шварца: стихотворение написано в 2000 году, а это не только китайский Год Дракона, но и год начала новой президентской власти в России. Годы овцы в XXI веке – 2003, 2015. Овца клонирована в 1996 году, это событие было обнародовано в 1997, а умерла она в 2003 (в год Овцы). Кривулин не дожил до этого эпизода, но как будто предсказал его своей поэтической интуицией<sup>31</sup>.

Обратим внимание на то, что в стихотворении с прописных букв начинаются только слова *Дракон, Слово, Человеколовец* – внутри предложений. Тем самым орфографически маркирована система ключевых понятий стихотворения<sup>32</sup>.

*Слово* с заглавной буквы отсылает к начальной фразе Священного писания – о сотворении мира. В таком случае, *сокрушенное слово* означает разрушение мира. А слово *Дракон* в этой системе символов оказывается обозначением того существа, которое заменит собой и овцу в календарном цикле, и пастыря-Христа.

Рассмотрим еще один пример языковой рефлексии на тему, связанную с религией:

### ВОЕННО-ПОЛЕВАЯ ЦЕРКОВЬ

восстановленные в поправанных правах  
пуля-дура и судьба слепая  
девки со свечами в головах

<sup>30</sup> Ср. стихотворение «Напутствие» (1999): *а лермонтову скажи: / пусть говорит аккуратно / строго по тексту / Библии или Корана // о нагорных малых народах / о черкешенках и о чеченках / стройных печально-оких / чтобы ни слова художю! / и вообще ни слова.*

<sup>31</sup> «Овцы обычно живут 11–12 лет. <...> В возрасте пяти с половиной лет у Долли развился артрит. <...> В 1999 году исследователи заметили, что клетки Долли выглядят более старыми, чем у ее сверстников, рожденных естественным путем. Тогда некоторые генетики сделали вывод, что при клонировании вместе с генами передается и “возраст”» (Смерть Долли, 2003).

<sup>32</sup> В этом случае релевантной оказывается интерпретация графического образа текста, предложенная Н. Кононовым при анализе других стихов В. Кривулина: «Ибо отсутствие высоких литер как бы обеззвучивает графический образ стихотворения» (Кононов, 1994: 223).

с каплей воска на подоле облетая  
**полевую церковь** свежей кладки  
 бог из бетономешалки  
**бог усвоивший армейские порядки**  
**по ускоренному курсу в караулке**  
**рядом с Маршалом чугунным на лошадке**  
**как собачка с госпожою на прогулке!**<sup>33</sup>

Здесь очень впечатляюще – на грани кощунства (а Кривулин был верующим человеком) – изображена полевая церковь как профанирующее новшество, порожденное не верой, а государственным лицемерием и предназначенное для обслуживания войны.

Слово *бог* в этом тексте написано с маленькой буквы, а слово *Маршал* – с большой. Заметим, что речь идет не о живом маршале, а о памятнике ему. Маршал как святыня предстает чугунным, а бог – бетонным (в этой антитезе чугунное, естественно, создает образ большей долговечности и большего почтения). Бог сравнивается с послушной собачкой на поводке, а «Бог из машины» (персонаж классических античных трагедий) предстает богом из бетономешалки. Сама трагедия оборачивается фарсом, однако, кровавым. Слова *из бетономешалки* напоминают о языковой метафоре *мясорубка войны*.

Строка *по ускоренному курсу в караулке* содержит существительное *в караулке*, семантически соотносимое с именами Христа *Спас*, *Спаситель*. Но этот бог не спасает – ни жизни, ни души тех, кому он позволяет убивать.

Поэтому в начале текста говорится о праве пули-дуры и праве слепой судьбы. Эпитет в языковом клише *судьба слепая* обновляет свою образность антитезой *слепота – свет*. Однако свет, изображенный в стихотворении, далек от божественного: он исходит от девок со свечами в головах. Возможно, это девы, держащие свечи в православной церкви, возможно, девушки, исполняющие роль Санта Лючии в лютеранском предрождественском ритуале (Санта Лючия или святая Люция – воплощение светоносного образа, ее атрибут – венок со свечами на голове). Возникновение персонажей из разных конфессий здесь вполне осмысленно, оно органично в системе образов смешения, путаницы, профанирующей подмены.

Называние девушек девками при описании армейского быта не только маркирует социальное снижение обозначаемого, но и вносит в номинацию смысл инвективы, так как возникает ассоциация с выражением *продажные девки*. Такая картина становится карикатурой на Крестный ход. Возможно и такое толкование, предложенное Н. Делаланд: «На

<sup>33</sup> Кривулин, 1998-а: 10.

синтаксическом уровне стихотворение содержит значимую неопределенность – как будто сами слова невразумительно перемешаны, отражая мешанину в сознании: слово *девки* можно воспринимать и как именительный падеж множественного числа (в номинативном предложении *девки со свечами в головах*), и как родительный падеж единственного (в сочетании *судьба слепая девки*)»<sup>34</sup>.

В тексте без пунктуации (за исключением восклицательного знака в самом конце) деепричастный оборот *с каплей воска на подоле облетая* можно отнести и к девкам и к богу.

Сочетание *с госпожою* соотносится с названием Бога словом *Господь* (*Госпожа* – одно из именований Богородицы). Божественное имя профанировано тем, что Госпожа подменяется госпожой (у Чехова *дама с собачкой* – неверная жена). Возможно, этот образ основан и на том, что собака в русской картине мира воплощает верность и покорность хозяину, а в церковной символике она считается нечистым животным, ипостасью дьявола. В таком случае в системе образов стихотворения собачья верность заменяет веру. Но и собачья верность здесь предстает ложной: в стихотворении изображена не госпожа с собачкой, а *собачка с госпожою*. То есть эта собачка подчиняет себе хозяйку.

Далее рассмотрим употребление слова *зеленка*, которое в армейской среде приобрело значение ‘участок местности, покрытый лесом или кустарником, и летом маскирующий военных’. Это значение слова, выйдя за пределы профессионального жаргона, стало широко известным во время войны в Чечне. В следующем стихотворении новое значение слова взаимодействует с общеязыковым:

#### ПРЕМЬЕРА ГЕРОИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ

не опыт первенствует – опус, пустяковина  
сыграли раз – не слышат... надо снова  
пускай взойдет из глухоты бетховена  
**крапива-музыка** у пункта пропускного

пускай аккордеон кусается бросаясь  
под сапоги детоубивца-годунова  
и кружит в сорняках беспочвенная зависть  
аккордоборца – к боевой раскраске воина

**зеленка** все снесет и всех покроет пятнами

<sup>34</sup> В письме к Л.В.Зубовой.



землисто-ядовитыми на вид  
и даже кровь пролитая горит

**зелен-огнем** под креслами бесплатными  
трех литерных рядов заполненных как шкаф  
людьми плечистыми в цивильных пиджаках<sup>35</sup>

Появление слова *зеленка* предваряется сочетанием *крапива-музыка* (это и развитие языковой метафоры *обжигаящая музыка*, и, возможно, косвенная отсылка к строкам Ахматовой *Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда* – Ахматова, 1977: 202 – «Мне ни к чему одические рати...»). Затем *зеленка* соотносится со словами *зелен-огнем*.

Военный контекст здесь обозначен словами *у пункта пропускного, к боевой раскраске воина*, указанием на телосложение и одежду<sup>36</sup> слушателей симфонии, на их бесплатные места в зале. Но боевая раскраска *зеленкой* – это и раны, царапины, ссадины, смазанные лекарственной жидкостью. *Зеленкой* обычно смазывают ссадины детям, и мотив детства здесь можно наблюдать в том же фрагменте: *к боевой раскраске воина* – так говорят о дикарях и об индейцах как персонажах детских игр.

Однако строки *зеленка все снесет и всех покроет пятнами / землисто-ядовитыми на вид* говорят о том, что это еще и та *зелень*, которая вырастет на месте гибели или на могилах людей. Этот *зелен-огонь* и превращается в траву, кусты, деревья. Возможно, что образ огня связан с поговоркой *земля горит под ногами*.

И значения слова *зеленка*, и метафоры, связанные с *зеленью* земли, цветом лекарства, *зеленой кровью* и *зеленым огнем*, образуют некое симфоническое единство, придающее смысловое расширение заглавию «Премьера героической симфонии».

Смысловая напряженность слова *зеленка* есть и в таком стихотворении:

#### СУЩИЕ ДЕТИ

сущие дети они  
ладони в цыпках  
заусеницы ссадины шрамы  
гусеничные следы  
колени да локти **в зеленке**

<sup>35</sup> Кривулин, 1998-а: 44.

<sup>36</sup> Указание на цивильные пиджаки предполагает, что эти люди обычно носят военную форму.

под ногтями – воронеж тамбов  
 пенза или зола арзамаса  
 там я не был но все поправимо  
 буду быть может  
 еще не вечер<sup>37</sup>

Такие детали, как ладони в цыпках, заусеницы, ссадины, шрамы подготавливают общеязыковое, бытовое значение слова *зеленка* – ‘средство дезинфекции’. Слово *шрамы* ведет от темы детских незначительных травм к теме серьезных ранений, полученных на войне. А слово *заусеницы* порождает образ гусеничных следов (танковых) – и это уже шрамы земли. Строка *колени да локти в зеленке* оказывается полисемантической: колени и локти изображены не только как смазанные лекарственной зеленкой, но и как останки солдат, покрытые травой. Продолжение текста – *под ногтями – воронеж тамбов / пенза или зола арзамаса* – это не только гиперболы грязных ногтей у мальчигов, но и география военных действий и мест гибели. Слова *там я не был но все поправимо / буду быть может / еще не вечер* могут быть прочитаны и в контексте топонимического перечисления, и в метафизическом контексте: *там* – ‘за чертой жизни’ – ср. поговорку *все там будем*.

Следующий текст содержит ироническую рефлексию над жаргонным выражением *в натуре*:

#### ГДЕ ЖЕ НАШ НОВЫЙ ТОЛСТОЙ?

странно две уже войны  
 минуло и третья на подходе  
 а Толстого нет как нет  
**ни в натуре ни в природе**

есть его велосипед  
 ремингтон его, фонограф  
 столько мест живых и мокрых  
 тот же дуб или буфет

но душевные глубины  
 будто вывезли от нас  
 в Рио или в Каракас  
 в африканские малины

---

<sup>37</sup> Кривулин, 2001-а: 28.

прапорщик пройдя афган  
 разве что-нибудь напишет  
 до смерти он жизнью выжат  
 и обдолбан коль не пьян

или вижу в страшном сне –  
 старший лейтенант спецназа  
 потрудившийся в чечне  
 мучится: *Не строит фраза*  
*Мысль не ходит по струне*<sup>38</sup>

Кривулин напоминает о том, что словосочетание *в натуре* – не только яркий признак жаргона в его вульгарной разновидности (выражение согласия, одобрения, уверенности), но и нормальное сочетание существительного с предлогом, содержащее слово из латыни, западных языков и русской словесности XVIII века. В данном случае существенно, что Лев Толстой был идеологом натуральности.

Полисемантичен не только первый элемент ряда (*ни в натуре*), но и второй (*ни в природе*). Для сочетания *в природе* здесь актуальны, по крайней мере, два прочтения. Первое из них проявляется в свободном сочетании существительного с предлогом: *природа* – это естественный ландшафт, флора и фауна. Второе прочтение определяется выражением *в природе (чего-либо)*, что означает ‘в соответствии с естественным порядком вещей’.

Употребляя синонимы как элементы перечислительного ряда, Кривулин делает содержание строки парадоксальным: в ней возникает и акцентируется противоречие между тождеством и различием. При этом, замещая жаргонное значение сочетания *в натуре* архаическим, он объединяет этой строкой слова разных времен и разных способов мировосприятия.

Насмешка Кривулина над жаргонным употреблением сочетания *в натуре* имеет литературную предысторию. Вопрос, заданный названием стихотворения, фигурирует во многих высказываниях писателей, критиков, политических деятелей, он стал объектом иронии и превратился в поговорку, источником которой, вероятно, является статья Сергея Третьякова «Новый Лев<sup>39</sup> Толстой» (1927 г.), в которой Третьяков иронизирует над ожиданием «пролетарского Толстого»:

<sup>38</sup> Кривулин, 2001-а: 64.

<sup>39</sup> Отметим фонетическую игру: статья была опубликована в журнале «Новый ЛЕФ».

Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые? <...> Дайте срок: уже бегают в школу первой ступени будущие Гончаровы и Львы Толстые. А пока на ролях врид-Толстых кушайте Сейфуллину, Пильняка, Вересаева. <...> Автоматизм мышления говорит: <...> было буржуазное искусство – стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой – станет пролетарский Толстой (Третьяков, 1927: 34).<sup>40</sup>

Вот такому образу нового «пролетарского Толстого» и соответствует жаргонное выражение *в натуре*, исказившее буквальный смысл этого словосочетания, подобно тому, как произошла вульгаризация личности Толстого и появилось искаженное представление о натуральном человеке.

Смысл стихов Виктора Кривулина часто формируется на основе системных связей лексики. Рассмотрим стихотворение, в котором взаимодействуют многочисленные ассоциативные связи, свойственные прямым и переносным значениям слов одной лексико-семантической группы – названиям металлов:

### ЭТИ

этим – купанным на кухне в **оцинкованных корытах**

со младенчества играющим у церкви без креста

не писать на Пасху **золотых открыток**

**серебристой корюшки** не ловить с моста

**оловянная свинцовая** а то и в **каплях ртути**

их несла **погода** спеленав сукном

а теперь и некому просто помянуть их

голубиным словом на полуродном

языке церковном языке огней

отраженных волнами с такой холодной силой

что прижаться хочется крепче и больней

к ручке двери – **двери бронзовой** двустворчатой резной

где изображен свидетель шестикрылый

<sup>40</sup> О социально-культурном контексте этой статьи, в которой говорится и о канонизации Толстого, и о подражании ему, см.: Слоун, 2002.

Образную и смысловую основу текста составляет метафоризация и символизация прилагательных, образованных от названий металлов. По своим прямым словарным значениям все эти прилагательные – относительные, но в тексте они становятся качественными. Кривулин говорит о погибших солдатах. Название стихотворения «Эти» фонетически (рифменно) подобно слову *дети*. Слова *оцинкованных корытах*, помещенные в первую строку, при развертывании текста вызывают в сознании картину похорон в цинковых гробах.

На неопределенность или многозначность высказываний влияет грамматическая омонимия. При совпадении двух значений дательного падежа множественного числа местоимения (*этим* <...> *не писать на Пасху золотых открыток* слово *этим* может быть понято как указание и на субъект, и на объект, то есть и ‘они не будут писать открыток’, и ‘никто не будет писать им открыток’, ‘они не будут ловить корюшку’ и ‘для них никто не будет ловить корюшку’). Строкой *со младенчества играющим у церкви без креста* ситуация обозначена так, что креста нет и на детях, и на самой церкви – наиболее вероятно, что текст ориентирован не на альтернативу, а на совмещение признаков.

В заключительной строке *их жизни жестяной* читается производящая идиома *жизнь-жестянка* (или *жисть-жистянка*) – ‘трудная, но бессмысленная жизнь’. Но это выражение понимается в стихотворении и как ‘жизнь, оставившая след только на могильной жестяной табличке’.

Кривулин противопоставляет образам жести (самому дешевому металлу) образ бронзовой двери (т.е. старинной, оставшейся на руинах дореволюционной культуры: только там и сохранился атрибут веры: *свидетель шестикрылый*). Поэтому и хочется прижаться *крепче и больней* к этой бронзовой двери, хотя бы мимолетно запечатлеться на ней. Прилагательное *шестикрылый* неизбежно отсылает к теме словесности – пушкинским подтекстом (*И шестикрылый серафим / на перепутье мне явился* – «Пророк»). Бронза считается полудрагоценным металлом, и структура слова *полудрагоценный*, не упомянутого в тексте, воспроизводится во фрагменте *на полуродном / языке церковном*.

Возможно, что образность стихотворения связана и с такими коннотациями названий металлов, которые основаны на языковых клише из дискурса культуры, политики, идеологии: *Человек из железа* (название фильма Анджея Вайды), *Железный Феликс* (о Дзержинском), *железная леди* (о Маргарет Тэтчер), *Как закалялась сталь* (название романа А. Н. Островского).

<sup>41</sup> Кривулин, 1998-а: 7.

Проанализируем еще одно стихотворение, художественная образность которого формируется на основе слов одной лексико-семантической группы – стиховедческих терминов, что имеет прямое отношение к теме словесности:

### ТЕОРИЯ СВОБОДНОГО СТИХА

свободный стих возникает с развитием личного транспорта  
**теснота стихотворного ряда** в трамвае конечно же требует **рифмы**  
**рифмы** точной **рифмы** к европе

а в метро сплошные **пиррихии** поездов отмененных  
их тоже на кривой козе не объедешь

как меня раздражали **спондеи**  
пустых троллейбусов – катит один за другим  
и все в парк

но хуже всего метелью спеленутый **блоковский дольник**  
заносы  
автобуса ждешь часами

многие до сих пор так и живут под властью  
**силлабо-тоники** постепенно  
приходящей в негодность

они и не подозревают  
что строятся просторные теплые гаражи  
устраиваются обильные мойки

что продаются  
резина micheline<sup>42</sup>  
аксессуары от dunlop

автомагнитолы  
где ящик замерзает  
по-английски<sup>43</sup>

<sup>42</sup> «Micheline» – так напечатано в издании. Правильное название фирмы – «Michelin».

<sup>43</sup> Кривулин, 1998-а: 49.

Утверждение, что верлибр чужд русской поэзии (во всяком случае, субъекту высказывания), аргументируется в этом стихотворении рядом образов, объединяющих уровни быта, поэтического творчества, бытия. В первой строке объяснение дается на бытовом уровне, однако, с учетом полисемии слова *свободный*: *Свободный стих возникает с развитием личного транспорта*. То есть утверждается, что для свободы нужен личный автомобиль, в котором человек отделен от толпы, не испытывает давления и может ехать куда хочет. По сути, речь идет о покое и воле. Для той среды, в которой жил Кривулин, автомобиль представлял собой недоступную роскошь, как, собственно, и покой, и воля. От травмирующего воздействия ограждало творчество, в частности, стихосложение. А по утверждению Ежи Фарыно, «именно ритм как нельзя лучше противостоит внешней “аморфной” среде, внешним помехам» (Фарыно, 1978: 336), и одна из функций ритма – «отграничение или отключение от окружения» (там же).

Странная идея, что владение личным транспортом может быть условием поэтической деятельности, выходит далеко за пределы быта. Образы транспорта связаны в художественной литературе с мотивом перемещения в инобытие, с приближением к сущности явлений (Фарыно, 1999: 203). В стихотворении Кривулина транспорт становится метафорой стихотворных размеров и поэтического вдохновения, семиотически изоморфного инобытию и приближающего к мировой сущности.

Вторая строка начинается с неточной цитаты из классической работы Юрия Тынянова «Проблема стихотворного языка» (термин Тынянова – *теснота стихового ряда* – Тынянов, 1993: 48). Полисемантические интенции контекста сообщают слову *стихотворный* его этимологическое значение ‘творящий стихи’, актуализируемое сценой трамвайной давки (ср. структурно подобное слово *тошнотворный*). Один из главных идеологических постулатов андеграунда состоит в том, что творчество неизбежно обусловлено жизненным дискомфортом.

Тынянов, обсуждая в упомянутой работе именно проблему верлибра, говорит так:

Что получится, если мы *vers libre* напишем прозой? <...> Таким образом мы разрушаем *единство стихового ряда*; вместе с единством рушится, однако, и другой признак – те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, – рушится *теснота стихового ряда*. А объективным признаком стихового ритма и является именно *единство и теснота ряда* <...> оба эти признака – единство и теснота стихового ряда – создают

третий его отличительный признак – *динамизацию речевого материала* (Тынянов, 1993: 48–49)<sup>44</sup>.

Кривулин напрямую связывает динамизацию с образами транспорта, возможно, реагируя и на знаменитые слова Маяковского *Поэзия / – вся! – / езда в неизвестное* («Разговор с фининспектором о поэзии»<sup>45</sup>).

Изображенная Кривулиным теснота в трамвае, требующая *рифмы к европе*, довольно прозрачно намекает на известный вульгаризм. При этом неприличное слово обнаруживает свой прямой телесный смысл, когда речь идет о трамвайной тесноте. Слово *европе* здесь указывает и на то, что ведущая роль в распространении верлибра принадлежит именно западноевропейской литературе.

В следующих строфах речь идет о ритмических вольностях, приближающих стихи к верлибру. Рассмотрим строку *а в метро сплошные пиррихии поездов отмененных*, имеющую две ступени метафоризации. Термин *пиррихий* означает пропуск метрического ударения в ямбе или хорее<sup>46</sup>. У Кривулина это метафора замедленности, напрасного ожидания поезда в метро (первая ступень). Но метро давно мифологизировано в современной культуре: расположенное под землей, оно предстает эквивалентом хтонического мира<sup>47</sup>, в западноевропейских языках метро называется андеграундом, как и неофициальная культура при советской власти. На второй ступени метафоризации пропуск поезда в метро становится образом прерванного или отложенного пути в инобытие – как в смысле смерти, так и в смысле творческого состояния.

Строка *их тоже на кривой козе не объедешь*<sup>48</sup> включает в себя поговорку со значениями ‘невозможно обмануть, перехитрить кого-л.’ (ср. *кривда, кривить душой*), ‘невозможно игнорировать что-л.’. Значение ‘невозможно обмануть’ ясно соотносится с темой поэзии.

Далее следуют строки *как меня раздражали спондеи / пустых троллейбусов – катит один за другим и все в парк*. Спондей противоположен пиррихию: это внеметрическое скопление ударных слогов. В контексте о стихосложении спондеи пустых троллейбусов, идущих в парк (то есть в депо) могут быть поняты как бессодержательное многописание, может быть, как форсированная экспрессия (в противоположность пиррихию отмененных поездов как метафоре молчания).

<sup>44</sup> Курсив Ю. Тынянова.

<sup>45</sup> Маяковский, 1957-б: 121.

<sup>46</sup> Сочетание *сплошные пиррихии* представляет собой либо гиперболу (в обиходном языке *сплошной* – экспрессивное преувеличение), либо оксюморон. Если попытаться понять это сочетание в прямом смысле, то оно означает непрерывное отсутствие ожидаемого.

<sup>47</sup> См.: Курицын, 1995: 186–187.

<sup>48</sup> Вариант: *На кривой лошади (на кривых оглоблях) плута не объедешь* (Даль, 1979: 193).



Троллейбус имеет в современной русской поэзии коннотацию, связанную с очень популярной песней Булата Окуджавы «Полночный троллейбус»: *Полночный троллейбус, по улицам мчи, / верши по бульварам круженье, / чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи / крушенье, / крушенье*<sup>49</sup>. Троллейбусы в стихотворении Кривулина едут мимо. Может быть, троллейбусный парк, внеположенный человеку, противопоставлен в этом тексте бульварам Окуджавы – как предел движения самому движению, как смерть – жизни. У Кривулина есть тексты, объединяющие парк с мифологическими парками, плетущими судьбу<sup>50</sup>, поэтому направленность троллейбусов в парк<sup>51</sup> – без потенциальных пассажиров – может быть понята и как обойденность человека судьбой.

Обратимся к строкам *но хуже всего метелью спеленутый блоковский дольник / заносы / автобуса ждешь часами*. Дольник – это стихотворный размер со значительным нарушением ритма, но еще не верлибр. У Кривулина дольник вместе со всеми темами и мотивами поэзии Александра Блока, особенно с темой метели и снега, представлен как самое серьезное препятствие движению (*хуже всего*). Почему же, собственно, хуже всего? Может быть, потому, что неполная свобода опаснее несвободы: человек оказывается не защищенным ни традицией, от которой он отдалился, ни достижениями чужого прогресса. Конечно, образы снежных заносов и спеленутости непосредственно мифологизируются как знаки смерти<sup>52</sup>. Но спеленутость сопряжена и с младенчеством, поэтому *блоковский дольник* может быть понят как младенческое состояние свободного стиха.

Кроме того, в контексте с активной многозначностью слов (особенно исходного сочетания *свободный стих*) и с метафоризацией терминов должно быть актуальным и этимологическое значение слова *дольник*, связанное с понятием доли как ‘меры’. По концепции, представленной строфой про блоковский дольник, Блок «знает меру» (это разговорное выражение указывает на сознательный отказ от полной свободы в каких-либо действиях). Но *доля* – это еще и ‘судьба, участь’ (по этимологическому значению корня, входящего на другой ступени чередования в слово *делить* – ‘часть, отмеренная кому-л.’). В данном случае значима доля-участь Блока как неизбежное осуществление трагической судьбы поэта вообще.

<sup>49</sup> Окуджава, 2001: 140.

<sup>50</sup> Имеется в виду строка *Лепетание бабьего радио в парке* («Блудный сын»), перефразирующая строку Пушкина *Парки бабье лепетанье* («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» – Пушкин, 1977-б: 186) и слова из сонета Анненского «Парки – бабье лепетанье» (Анненский, 1990: 72).

<sup>51</sup> В данном случае общее звучание омонимов важнее их различных лексических значений.

<sup>52</sup> Можно видеть здесь и такой смысл: поэзия Блока сама по себе является препятствием для поэтов, которым трудно освободиться от его влияния. Не исключена мотивирующая этот смысл этимологизация поэтического имени: ‘блокирующий’.

Строки о силлабо-тонике, приходящей в негодность, возвращают сознание к параллели *стихи – транспорт*<sup>53</sup>. Во времена доминирования силлабо-тоники (вторая половина XVIII в.–XIX в.) единственным транспортом были лошади, а самая подходящая лошадь для поэта – Пегас. Его безусловная символичность противопоставлена современным видам транспорта как природное искусственному, надежное ненадежному, истинное ложному.

Обратим внимание на то, как Ежи Фарыно интерпретировал мотив транспорта в творчестве Пастернака:

у Пастернака ни на чем никуда нельзя доехать без препятствий – по дороге он устраивает то обвалы <...>, то снежные заносы <...>, то тупики, то пробки <...> и вызванные этим пересадки и высадки. <...> По техническому критерию, это мена транспорта с наиболее современного на наиболее традиционный. По концептуализации – такие пересадки сопровождаются все более тесным контактом с сущностью мира и подводят ко все более отчетливому открытию, так сказать, ‘мировой истины’ (Фарыно, 1999: 203).

В стихотворении Кривулина тоже наблюдается направленность от автомобилиста к ямщику.

Текст продолжается описанием индустрии транспортного комфорта, а эта тема влечет за собой переход на иностранные языки: *резина micheline / аксессуары от dunlop*. И в последней строфе, после всех рассуждений о транспорте, возникает тема звукопроизводящей аппаратуры – новая метафора поэта. Слово *автомагнитола* имеет общий первый корень со словами *автомобиль*, *автобус* и *автор*<sup>54</sup>. Об автобусе говорилось как о самом безнадежном способе передвижения, так как движению препятствует сама смерть в образе блоковского снега. Автомагнитола тоже оказывается неэффективным механизмом, но теперь актуализируется уже не стремление предмета к движению, а его звукопорождающая сущность. Автомагнитола помещается в оппозицию по отношению к творческой личности: этот прибор многократно воспроизводит давно известную песню о ямщике, замерзающем в глухой степи (отметим противопоставленность этого образа образу теплых гаражей) – песню, ставшую типичным явлением массовой культуры<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> В русском языке есть фразеологизм *на этом далеко не уедешь* – о недостаточной пригодности чего-л. для достижения успеха в любом деле, может быть, и не связанном с ездой.

<sup>54</sup> Вспомним, что об автомобиле шла речь в начале стихотворения, он не назван прямо (сказано *с развитием личного транспорта*), но именно автомобиль и представлялся мечтой о свободе.

<sup>55</sup> Песня начинается словами *Степь да степь кругом, путь далек лежит*. Благодаря тексту Кривулина, слова *путь далек лежит* и в песне приобретают метафизический смысл ‘путь в небытие’.

Слова *где ямщик замерзает по-английски* имеют, по крайней мере, два смысла: они указывают и на то, что автомагнитола воспроизводит русскую песню в переводе на английский язык (вероятнее всего, верлибром), и, в соответствии с фразеологической семантикой, на то, что гость уходит не прощаясь – нарушая этикет, но осуществляя право на личную свободу. В соединении контекста стихотворения с контекстом общекультурных символов вся земная жизнь ямщика предстает пребыванием в гостях, откуда он волен уйти «по-английски, не прощаясь». Но ведь содержанием песни является именно прощание: ямщик расстается с товарищем, просит передать поклон бабушке, матушке, вернуть обручальное кольцо жене. Может быть, автомагнитола выключают, не дослушав песню до конца? Тогда этот финал резко противопоставлен понятию свободы слова и свободы поведения, на котором основана манера «уходить по-английски».

Вся образная система стихотворения заставляет видеть функциональное подобие ямщика с автомобилистом и поэтом, непременный атрибут которого – Пегас. Кстати, лошадь тоже может быть личным транспортом.

По концепции финальной строфы, условие существования верлибра, заявленное в начале текста (развитие личного транспорта, свойственного современной цивилизации), ведет к прекращению личной свободы, к насильственному разрыву связей с близкими (уходу без прощания), к невозможности сказать главные слова, к утрате своего языка. Этот смысл можно было бы передать, например, такими словами: «отстаньте от меня с вашим верлибром, мне нужны ритм и рифма, в них мое спасение». Но автором стихотворения сказано гораздо больше и далеко не только о себе.

Парадокс состоит в том, что это стихотворение Кривулина написано именно верлибром, оно является частью цикла «В распеленутых ритмах».

Согласно теории Тынянова, верлибр отличается от прозы только единством и теснотой стихового ряда. Эти свойства текста Кривулин усугубляет, устраняя синтаксическое членение текста, по крайней мере, визуально: в стихотворении нет знаков препинания (кроме одного тире), нет заглавных букв. Но и при нормативном отсутствии знаков препинания в некоторых фрагментах текста слово может быть отнесено и к предыдущей, и к последующей части высказывания. Например, обстоятельство *в трамвае* способно образовывать синтаксические сочетания почти со всеми словами своей строки: 1) *теснота в трамвае*, 2) *стихотворного ряда в трамвае*, 3) *в трамвае требует*. Можно признать разные способы членения вариантными для читателя, а можно и воспринять их как единый смысловой комплекс. Понятно, что во втором случае строка *теснота стихотворного ряда в трамвае конечно же требует* предстает синтаксически иконичной по отношению к содержанию высказывания.

Ослабление синтаксической расчлененности текста компенсируется визуальной упорядоченностью строк и строф, расположенных по вертикальной оси симметрии. Кроме того, общий зрительный контур стихотворения, похожий на воронку, создает впечатление убывающей речи, что соответствует сюжетному финалу текста.

Обобщая анализ стихотворения, можно сказать, что рассуждения о структуре стиха предстают в нем рассуждениями о жизни, невысказанной вне творчества как движения, при этом жизнь архетипически представлена как путь. Но замедления и ускорения на этом пути определены не машинами для передвижения, а стихотворными размерами. Метафоричность стихотворения с уподоблением транспорта стихосложению заставляет обратить внимание на то, что слова *метафора* и *транспорт* эквивалентны по этимологическому и словообразовательному значению. А в современной Греции ездят машины с надписью *метафора* ('доставка').

Имея в виду поэзию Виктора Кривулина в целом, можно сказать, что и прошлое, и настоящее, и будущее, и культуру, и историю Кривулин постигал через слово, преобразуя общеязыковое слово в личное. «Принцип свертки исторического опыта в личное слово» (Каломиров, 1986)<sup>56</sup> оказался в высшей степени продуктивным во многом потому, что, как сформулировала Ольга Седакова, поэзия Кривулина – «это скрещение аналитичности и самозабвения, иначе – историчности и лиризма» (Седакова, 2001-б: 239).

---

<sup>56</sup> А. Каломиров – псевдонимом В. Кривулина. Под этим псевдонимом статья была впервые напечатана в самиздатском журнале «Северная почта» (1979. № ½).

**ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ:  
ИНСТАЛЛЯЦИЯ СЛОВЕСНЫХ ОБЪЕКТОВ**

Я певчим осмысленным волком  
Пройду по родимой стране  
И малою разве уловкой  
Поймаюсь и станется мне  
Представить, что будто не волк  
А птица – и сразу весь толк  
И смысл  
Как бы смоеся

Д. А. Пригов

То, что написано Д. А. Приговым, рассчитано на понимание в контексте концептуализма – литературно-художественного направления, в России особенно активного в 70-80-е годы XX века. Концептуализм в России развился в коллективный проект с четко продуманной стратегией. Пригов объяснял это явление так:

Концептуализм <...>...акцентировал свое внимание на слежении иерархически выстроенных уровней языка описания, в их истощении (по мере возгонки, нарастания идеологической напряженности языка и последовательного изнашивания) <...>. В плане же чисто композиционно-манипулятивном для этого направления характерно сведение в пределах одного стихотворения, текста нескольких языков (т.е. языковых пластов, как бы «логосов» этих языков – высокого государственного языка, высокого языка культуры, религиозно-

философского, научного, бытового, низкого), каждый из которых в пределах литературы представляет как [за] менталитеты, так и идеологии. <...> они [языки – Л.З.] разрешают взаимные амбиции, высветляя и ограничивая абсурдность претензий каждого из них [на] исключительное, тотальное описание мира в своих терминах (иными словами, захват мира), высветляя неожиданные зоны жизни в, казалось бы, невозможных местах (Пригов, 1989: 418).

Широко распространяться тексты концептуализма стали с конца 80-х годов. Авторское «я» сначала было категорически внеположено текстам, как бы иллюстрируя знаменитый тезис Р. Барта о постмодернистской «смерти автора», в дальнейшем эта категоричность уступила место релятивности:

Постмодернистское сознание <...> породило модель мерцающего взаимодействия автора с текстом, когда весьма трудно определить искренность высказывания (Пригов, Шаповал, 2003: 13).

«Я» Пригова – это доведенный до абсурда идеал «поэта-гражданина», «учителя жизни», «инженера человеческих душ», перевыполняющего план<sup>1</sup>. Субъект высказывания в текстах Пригова – самодовольный графоман, пародийный персонаж типа капитана Лебядкина, Козьмы Пруткова, Васисуалия Лоханкина, героев Зощенко (см: Жолковский, 1994-а: 66; Васильев, 1999: 243; Лейдерман, Липовецкий, 2001: 16). Этот персонаж объединяет в себе два концепта, авторитетных в русской культуре: «маленького человека» и «великого поэта» (Лейдерман, Липовецкий, 2001: 17).

Пригов многократно утверждал, что для него важен не текст, а контекст – историко-культурный, социальный, имиджевый.

Пригов последовательнее и успешнее любого другого отечественного литератора утверждает приоритет творческого поведения над собственно «творчеством», все время говорит о стратегиях, жестах, конструировании имиджа <...>. Тактика из средства достижения каких-то более-менее тайных целей превращается в предлагаемый рынку артефакт: тактика – не техника, а произведение (Курицын, 2001: 103–104).

<sup>1</sup> «Во-первых, у меня есть глобальная программа на всю жизнь: я должен написать 24 тысячи стихотворений – это некое глобальное наполнение мира словесами» (Пригов, Шаповал, 2003: 21); «Для меня самого это, конечно, реализация некоего архетипа русского сознания, ощущение стояния перед пропастью, которую надо быстро чем-то закидать» (Пригов, 1993: 123).

В литературе Пригов продолжает деятельность художника-инсталлятора: нарушая границы между искусством и неискусством, он перемещает объекты из их обычной среды в пространство обозрения:

Вместо парадоксального соединения предметов в инсталляции – парадоксальное соединение цитат разного рода, т. е. инструментом искусства и его целью становится не предмет, а язык, вернее, языковые клише, устойчивые выражения, подчеркивающие устойчивый же, закаменевший образ мышления. Цель разглядывания, как под микроскопом, этого языка заключается в том, чтобы показать его агрессию по отношению к жизни: язык порожден не действительностью, а сам творит мыслеформы, претендующие на то, чтобы быть живыми и – более того – управлять жизнью (Малышева, 1996: 148–149).

Объектом манипуляций становятся не только идеи, слова, собственное имя (псевдо-псевдоним *Дмитрий Александрович Пригов*), но также и читатели, и критики: всякий, кто говорит, что тексты Пригова примитивны, косноязычны, бессмысленны и не имеют отношения к поэзии, занимает место, назначенное инсталлятором-режиссером.

Автор (или псевдоавтор) провоцирует каждый из этих объектов обнаружить свои свойства вне привычных для этого объекта конвенций, что дает право и на прочтение текстов Пригова за пределами конвенций его литературной среды и концептуалистско-постмодернистских установок (не игнорируя эти установки, но внеполагая их).

Рассмотрим словесные инсталляции Пригова в историко-лингвистическом контексте, а именно, как в его стихах изображается постоянное и неизбежное в языке ослабление исходного значения слова, иногда до полной утраты смысла.

Первой стадией концептуализма был соцарт, сделавший основной мишенью концептуалистских насмешек как язык советской идеологии, так и язык либеральной оппозиции. Поэты и художники соцарта вели себя, как мальчик в сказке Андерсена «Голый король». Риторическое слово легко дискредитировалось, когда прочитывалось буквально:

Вот вижу: памятник Ленину в Ташкенте стоит  
Неужели он и здесь жил? – не похоже на вид

Нет, скорее всего. **А как умер – так и живет**  
И Дзержинский, и Маркс и прочий великий народ

Так думаю: и я, может быть  
Пока жив – нет сил жить сразу везде, а вот **умру** –

**начну жить**

(«Вот вижу: памятник Ленину в Ташкенте стоит... »<sup>2</sup>);

На Западе террористы убивают людей  
Либо из-за денег, либо из-за возвышенных идей

А у нас если и склонятся к такому –  
Так по простой человеческой обиде или по злопамятству  
какому

Без всяких там денег, не прикидываясь борцом  
И это будет терроризм с **человеческим лицом**  
(«На Западе террористы убивают людей... »<sup>3</sup>).

Пригов, как и многие другие авторы, предлагал задуматься о смысле сакрализован-  
ных высказываний, как, например, в следующем тексте из большой серии «Банальные  
рассуждения»:

БАНАЛЬНОЕ РАССУЖДЕНИЕ НА ТЕМУ:  
ЖИЗНЬ ДАЕТСЯ ЧЕЛОВЕКУ ОДИН РАЗ  
И НАДО ПРОЖИТЬ ЕЕ ТАК, ЧТОБЫ НЕ ЖЕГ  
ПОЗОР ЗА БЕСЦЕЛЬНО ПРОЖИТЫЕ ГОДЫ

Жил на свете изувер  
Вешал, жег он и пытал  
А как только старым стал  
Жжет его теперь позор

А чего позор-то жжет? –  
Ведь прожил он не бесцельно  
Цель-то ясная видна  
Значит тут нужна поправка:

жизнь дается человеку один раз и надо  
прожить ее так, **чтобы не жег позор за  
годы, прожитые с позорной целью**<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Пригов, 1997-в: 62.

<sup>3</sup> Пригов, 1997-в: 80.

<sup>4</sup> Пригов, 1997-в: 131. В заглавие стихотворения включена неточная цитата из романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь»: «Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое



Критике подвергались не только автоматически воспроизводимые и проходящие мимо сознания советские идеологемы, но и любой художественный образ, освященный традицией, со своей моралью, принимаемой на веру:

Так во всяком безобразье  
 Что-то есть хорошее  
 Вот герой народный Разин  
 Со княжною брошенной  
 В Волгу бросил ее Разин  
 Дочь живую Персии  
**Так посмотришь – безобразье**  
**А красиво, песенно**  
 («Так во всяком безобразье... »<sup>5</sup>).

Язык с его художественными и собственно языковыми метафорами, фигурами речи, привычными гиперболами, идиомами предоставляет неисчерпаемый материал для концептуалистского обозрения:

Я маленьким был мальчиком  
**И звали меня зайчиком**  
 Но вот однажды забежал  
 Во двор к нам **зайчик настоящий**  
 И все закричали: зайчик! зайчик! –  
 Но ты так строго вдруг сказала всем:  
 – **Вот зайчик настоящий!** – и указала на меня  
 Я даже побледнел  
 Ты помнишь, мама  
 («Я маленьким был мальчиком... »<sup>6</sup>).

Здесь выставляется на обозрение не только слово *зайчик*, но и слово *настоящий*. Дело в том, что настоящим нередко называют именно не настоящее, а метафорически именованное, как, например, в рекламе шоколадки *Альпенгольд* – *настоящее золото Альп*.

---

и мелочное прошлое, чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире – борьбе за освобождение человечества» (Островский, 1974: 254). Эти слова школьники 50-х – 80-х годов XX века должны были заучивать наизусть.

<sup>5</sup> Пригов, 1997-в: 251.

<sup>6</sup> Пригов, 1998-а: 164.

Любопытный пример встретился на рекламной афише универмага: *Самая настоящая распродажа*. Девальвация слов приводит к тому, что назвать распродажу существительным, предназначенным для этой акции, недостаточно, сказать *настоящая распродажа* – тоже слабовато и, видимо, не вполне убедительно. Требуется следующая ступень усиления.

Разрыв между словом и реальностью наглядно представлен таким этимологическим манипулированием:

Смерть придет и скажет: **Здравствуй**

А что тебе ответить?

Не «**здравствуй**» же

(«Смерть придет и скажет: Здравствуй... »<sup>7</sup>);

И даже эта птица **козодой**

**Что доит коз** на утренней заре

Не знает отчего так на заре

Так смертельно, смертельно пахнет резедой

И даже эта птица **воробей**

**Что бьет воров** на утренней заре

Не знает отчего так на заре

Так опасность чувствуется слабей

И даже эта травка **зверобой**

**Что бьет зверей** на утренней заре

Не знает отчего так на заре

Так нету больше силы властвовать собой

(«И даже эта птица козодой... »<sup>8</sup>).

Название птицы *козодой* связано, вероятно, с мифологическим представлением о том, что у козы появляется молоко с кровью, когда под ней пролетает эта птица и сосет молоко (однако, чаще это поверье связано с ласточкой или сорокой) (Гура, 1997: 239, 733). Слово *воробей* – не двухкорневое и к ворам не имеет никакого отношения (Фасмер, 1986: 352), однако в народной этимологии воробей сам предстает воришкой.

<sup>7</sup> Пригов, 1999: 117.

<sup>8</sup> Пригов, 1997-а: 152.

Название травы *зверобой* имеет много объяснений разной степени достоверности<sup>9</sup>. Наиболее убедительна версия В.Б. Колосовой, которая считает, что такое название – результат народной этимологии: это же растение с отверстиями и пятнами на листьях называется в украинском языке *дырбой*, в белорусском – *дзирбой*, в польском – *dziurawiec*<sup>10</sup>.

Независимо от этимологии слов, ни козодой, ни воробей, ни зверобой не связываются в современном сознании с доением, воровством и битьем: слова вызывают недоверие, даже если название имеет вполне реалистическую основу. И, вместе с тем, такие слова проявляют тенденцию управлять сознанием, порождая народную и поэтическую этимологию.

Элементы разных устойчивых сочетаний, теряя прямой смысл, легко объединяются, когда имеют общее фигуральное значение:

Живешь, бывало, день за днем  
И ни черта не понимаешь!  
Несешься, **скачешь**, гнешься, **лаешь**  
**Цепным оседланным конем!**

(«Бурлаки Ильи Ефимыча Репина»<sup>11</sup>).

Гибрид цепного пса с оседланным конем возникает в тексте из-за того, что и тот, и другой фигурируют в сравнениях, обозначающих интенсивную и утомительную деятельность, чаще всего подневольную: *работает как лошадь* и *устал как собака*. В живой речи встречается немало подобных контаминаций – и оговорок типа *Наши успехи растут как на грибах* (*растут как грибы* + *растут как на дрожжах*) и почти вошедших в язык нелепых оборотов типа *это не играет значения* (*не имеет значения* + *не играет роли*), *молчит как рыба об лед* (*молчит как рыба* + *бьется как рыба об лед*). Все это происходит потому, что слово, автоматизируясь в речевых клише, перестает быть образным и утрачивает собственное значение.

Изображая стереотипы сознания, Пригов неизбежно попадает в те сферы существования языка, где формульность являлась безупречно авторитетной основой текстопорождения. Такая сфера – прежде всего, фольклор.

Сочиняя тексты от лица занудливого ментора, для которого «повторенье – мать ученья» Пригов строит их из демонстративно избыточных элементов, в частности, тавтологических сочетаний, как, например, в следующем тексте, где он, вероятно, пародирует

<sup>9</sup> См.: Бойченко, 2003.

<sup>10</sup> Колосова, 2001: 17.

<sup>11</sup> Пригов, 1996-а: 190.

известную фразу «Экономика должна быть экономной» из доклада Л.И. Брежнева<sup>12</sup> – высказывание, превращенное советской пропагандой в идеологическое клише:

Где бежит там **вода водяная**  
 Там и **каменный камень** лежит  
**Зверь звериный** на лапах бежит  
 С него капает **кровь кровяная**  
 Он ложится под **древом древесным**  
**Закрывающийся** –  
   **глаз закрыт**  
 И уже он на **небе небесном**  
 Человеком **парящим парит**

(«Где бежит там вода водяная... »<sup>13</sup>).

Тавтология типа *масло масляное* теперь считается стилистической ошибкой. В фольклоре же сочетания с тавтологическим эпитетом широко распространены, и там они обозначают типичный признак предмета, полноту и интенсивность явления: *Среди-то двора широкого, / Супротив-то моста мощеного; Я сидела, красна девица, / В своей светлой светлице; Соль ты солоная, / Из-за моря привезенная; А ключ моим словам и утверждение, и крепость крепкая, и сила сильная* (см.: Евгеньева, 1963: 143, 231–233, 238, 244).

Тавтологический эпитет встречается и в самых разных жанрах классической литературы (см. примеры: Евгеньева, 1963: 104), а также образует немало фразеологических единиц языка: *день деньской, мука мученическая, всякая всячина, разные разности, диво дивное*.

Особенно характерны такие эпитеты для песенной лирики и заговоров, соответственно, и у Пригова они проявляют свою интенцию к лиричности и суггестивности. Но нестандартное лексическое наполнение конструкций представляет их как неуместные: речь как будто буксует, увязает в повторах.

А. П. Евгеньева возражала Ф. И. Буслаеву, А. А. Потебне и другим филологам, видевшим в тавтологическом эпитете подновление стершегося значения существительного (Евгеньева, 1963: 229–231). Материал, который был ею проанализирован, может быть, и дает основание для такого сомнения, потому что в фольклоре ослаблена образность не только существительного, но и эпитета, что является неизбежным следствием повторяемости формул. Текст Пригова с нефразеологизированной тавтологией отчетливо проявля-

<sup>12</sup> Материалы, 1982: 42.

<sup>13</sup> Пригов, 1999: 201.

ет функцию подновления. По существу, в этой тавтологии сосредоточена вся поэтичность текста, который, конечно же, подается как изделие профана. Если попробовать устранить корневые повторы, получится такое сообщение: *\*Где бежит там вода / Там и камень лежит / Зверь на лапах<sup>14</sup> бежит / С него капает кровь / Он ложится под деревом / глаз закрыт / И уже он на небе / Человеком парит*. Становится ясно, что приговский текст – это сообщение не об умирающем звере, а о потребности языка, в котором лишнее необходимо для того, чтобы восстановить образ слова, хотя бы и жертвуя репутацией субъекта речи.

Аналогичную картину можно наблюдать на примере текста с тавтологическими наречиями:

Чудный день **стоймя стоит**  
 Легкий ветер **летьмя летит**  
 Даже тень **лежьмя лежит**  
 Человек **сидьмя сидит**  
 Ветры **лётюм прилетели**  
 Тени **бегюм прибежали**  
 Те ли ветры, эти, те ли  
 Те ли тени, те ли, эти  
 Быстрым **сказюм рассказали**  
 Что тревожно жить на свете  
 («Чудный день стоймя стоит... »<sup>15</sup>).

В русском языке есть немало идиоматических сочетаний такого типа: *стоймя стоит, дрожмя дрожит, ревя ревет, кишмя кишит*. Они обозначают интенсивность, полноту действия или состояния. Слова в таких конструкциях легко утрачивают прямой смысл: сказать *ходуном ходит* можно только метафорически, о трясущихся предметах, а не о тех существах, которые действительно ходят ногами. В выражении *поедом ест* прямой смысл тоже совсем вытеснен метафорическим: ничего съедобного *поедом* не едят.

И в фольклоре, и в разговорной речи набор таких сочетаний лексически ограничен (см.: Евгеньева, 1963: 198; Шведова, 1960: 73–74). Пригов, игнорируя фразеологическую связанность слов, показывает сущность явления на фактах, не ослабленных привычкой восприятия, а также демонстрирует тенденцию усилительных элементов к утрате прямого смысла. Тавтологическое наречие, усиливая образность метафор *день стоит; ветер летит; тени лежат* или *бегут; ветер и тени рассказывают*, только отделяет переносный

<sup>14</sup> *На лапах* – тоже избыточный элемент высказывания.

<sup>15</sup> Пригов, 1997-а: 259.

смысл от прямого. А в строке *Человек сидья сидит* наречие вовсе не уточняет позу, а переклюкает восприятие глагола *сидит* с прямого смысла на переносный: ‘сидит всегда, постоянно, ленится’.

Гораздо меньше похоже на фольклорное сочетание *кушал и ел*, в серии текстов под общим названием «Паттерны»:

У меня был **сын**, замечательный сын,  
Он жил и все чем-нибудь да сыт,  
Он жил, **кушал и ел**  
И делал множество дел.  
И я подумал: что за сила  
Его из малой малости замесила,  
И поставила здесь, где меня уже нет?  
И я заплакал, как маленький поэт.  
(«У меня был **сын**, замечательный сын... »<sup>16</sup>);

У меня был **век**, замечательный век,  
Он был не то, чтобы человек,  
Он был, **кушал и ел**  
И делал множество дел.  
И я подумал: что за сила  
Его из осмысленных крох замесила,  
И поставила здесь? Вот веночек, вот венчик...  
И я заплакал, как маленький ответчик.  
(«У меня был век, замечательный век... »<sup>17</sup>).

Субъектами действия *кушал и ел* в цикле «Паттерны», состоящем из 13-ти стихотворений, изображены *кошка, сын, люди, которых можно делать из гвоздей*<sup>18</sup>, *ничто, бес, сила, страна, пес, тело, век*. При варьировании субъекта сочетание *кушал и ел* метафоризируется и абстрагируется, при этом в контексте цикла оно доминирует как инвариант существования.

Строка *И делал множество дел* обнаруживает совершенно различную предметную отнесенность в зависимости от субъекта действия: общие слова могут означать что угодно: *множество дел* кошки, беса, страны существенно различаются.

<sup>16</sup> Пригов, 1997-а: 90.

<sup>17</sup> Пригов, 1997-а: 99.

<sup>18</sup> *Гвозди бы делать из этих людей / не было б в мире крепче гвоздей* – знаменитая цитата из «Баллады о гвоздях» Николая Тихонова (Тихонов, 1985: 82).

В последней строке каждого из текстов меняется последнее слово: *И я заплакал, как маленький (маленькая, маленькое) ... кошка, чудодей, поэт, Иисус, свинья, козлик, диво, Фауст, ворон, бык, сосед, ответчик, сынок*. Серия демонстративно искусственных «маленьких» субъектов заканчивается субъектом максимально естественным в стихотворении о матери: *И я заплакал, как маленький сынок* (Пригов, 1997-а: 100).

Таким образом, слово в разных стадиях его абстрагирования и метафоризации как будто проверяется на осмысленность контекстами строки, стихотворения, цикла.

Синонимический повтор *кушал и ел*, демонстративно нелепый в текстах Пригова, вполне привычен, когда он фразеологизирован в языке – ср. пары *грусть-тоска* в фольклоре, *стыд и срам* в обиходной речи, *целиком и полностью* в официальной. В фольклорных текстах имеется самая прямая аналогия приговскому словосочетанию: *Вы поешьте да покушайте*, / *Вы любезны милы дядевья* (См.: Евгеньева, 1963: 269).

Когда-то члены подобных пар различались по значению, в частности, *есть* означало ‘насыщаться’, а *кушать* – ‘пробовать’ (ср.: *кусать, покушаться, искушать*). Отдельный смысл каждого из этих слов растворился в их обобщенном смысле: глаголы, став синонимами, теперь обозначают действие, а не способ его осуществления. Язык стремится к новому расподоблению этих слов, устанавливая этикетное и стилистическое ограничение на слово *кушать*, которое характеризует не действие, а говорящего в его отношении к социальному статусу и культуре речи.

Лексическая избыточность свойственна и обиходной речи, что отражено такими строками Пригова:

Ужас ведь цивилизацыи

Эта теплая вода

Отключают вот когда –

**Некуда куда** деваться

(«Ужас ведь цивилизацыи... »<sup>19</sup>);

Надвигалася гроза

**Из районного райцентра**

Потемнело все в глазах

Лишь светился дома центор

(«Надвигалася гроза... »<sup>20</sup>);

<sup>19</sup> Пригов, 1998-б: 53.

<sup>20</sup> Пригов, 1999: 48.

И в этот же миг подбегают  
 К ней **три хулигана втроем**  
 И ей угрожать начинают  
*Раздеть ее мыслят втроем*  
 («Был Милицанером столичным... »<sup>21</sup>).

Сочетание *три хулигана втроем* имеет прямой аналог в песне «Шумел камыш», где есть слова *Гуляла парочка вдвоем*. А у Пригова непосредственной мотивацией тавтологии является пародируемая назидательность.

Пригов изображает не только лексическую, но и морфемную избыточность:

Папа, папа, папочка  
 Своего **сыночечка**  
 Ты кормил как пташечку  
 Дай теперь хоть крошечку  
 («Папа, папа, папочка... »<sup>22</sup>);

А **красивевей** береза  
 («Дерево осинное... »<sup>23</sup>).

Подобная редупликация – один из древнейших способов обозначения множественности, интенсивности, свойственный многим архаическим языкам. Потребность в повторе морфем возникает при ослаблении их значения (ср. *девчоночка, крющочек*). То есть избыточность нового означающего есть следствие недостаточности прежнего, возникшей в результате обесмысливания языковой единицы от ее частого использования.

Проверка слова на осмысленность часто осуществляется и в оксюморонах. Противоречивые сочетания во многих случаях имеют разную природу и разный смысл:

Я **немножко смертельно** устал  
 Оттого что наверно устал  
 Жил себе я и не уставал  
 А теперь вот чегой-то устал  
 («Я немножко смертельно устал... »<sup>24</sup>);

<sup>21</sup> Пригов, 1997-б: 196.

<sup>22</sup> Пригов, 1998-а: 68.

<sup>23</sup> Пригов, 1997-б: 160.

<sup>24</sup> Пригов, 1997-б: 28.



Вот и ряженка смолистая  
 Вкуса полная и сытости,  
**Полная отсутствия** запаха,  
 Полная и цвета розоватого.

(«Вот и ряженка смолистая...»<sup>25</sup>);

В синем воздухе весеннем  
 Солнце ласкотало тени  
**Сын с улыбкою дочерней**  
 Примостился на колени

(«В синем воздухе весеннем...»<sup>26</sup>).

Слово *немножко* в первом примере, теряя значение наречия, обнаруживает свойство модальной частицы, выражающей намерение говорящего быть скромным. Вероятно, литературный источник этих строк – строфа О. Мандельштама *Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю, / Но люблю мою бедную землю / Оттого, что иной не видал* («Только детские книги читать...»<sup>27</sup>). Обратим внимание на то, что в этих строках Мандельштама тоже есть оксюморон: *от жизни <...> смертельно*.

Слово *полная* во втором примере представляет отсутствие как материальную субстанцию, соединяясь с существительными, обозначающими свойства (запах, цвет), а не предметы или вещества. И тут обнаруживается условность языковой нормы: вполне привычны сочетания *запах сирени наполнил всю комнату; синий цвет заполняет все пространство картины*. В строке *сын с улыбкою дочерней* прилагательное из относительного превращается в качественное.

Все эти сочетания, внешне абсурдные, имеют внутреннюю логику, обусловленную подвижной семантикой слова. И в этом случае можно вспомнить фольклор, в котором имеются сочетания, алогичные для современного языкового сознания: *аленький мой беленький цветочек, розовый, лазоревый василечек*; на дубу *листочки бумажные*, про арапа говорится, что у него *руки белые* (см.: Хроленко, 1977: 95). Такие сочетания оказывались возможными согласно логике фольклорной системы, в которой постоянным эпитетом обозначались идеальные качества, соответствующие эстетической норме (Никитина, 1993:

<sup>25</sup> Пригов, 1997-б: 8.

<sup>26</sup> Пригов, 1998-б: 8.

<sup>27</sup> Мандельштам, 1995: 89.

140). Получается, что постоянный эпитет фольклора вполне сопоставим со словом-симулякром<sup>28</sup> или концептом, объектом концептуалистских инсталляций.

Логика идеала порождает у Пригова абсурдное объединение несовместимого и на сюжетном уровне:

Вот великий праздник праздничный  
 У окошка я сижу  
 В небо высшее гляжу  
 И салют там вижу праздничный  
 А над ним **цветочек аленький**  
 Невозможный расцветает  
**Следом сходит Будда маленький**  
**Всех крестом благословляет**  
 («Вот великий праздник праздничный...»<sup>29</sup>).

Показательно, что в этом тексте перед упоминанием Будды, благословляющего крестом, назван *цветочек аленький* – предмет сказочной мечты<sup>30</sup>. В стихотворении представлены символические знаки идеальных сущностей, сакрализованных в совершенно разных культурах: и в советском ритуале с его праздничным салютом, и в фольклоризованной литературной сказке С. Т. Аксакова «Аленький цветочек», и в буддизме, и в христианстве. Абсурдное смешение разнородных символов имеет свою мотивацию в стихотворении: *цветочек аленький* вполне можно увидеть в фигурах фейерверка; слова *небо высшее* могут быть поняты и как искаженное сочетание *небо высокое* (с постоянным идеализирующим эпитетом), и как указание на мистическое прозрение. Небо оказывается и пространством салюта, и местом обитания божественных объектов поклонения.

Архетипические представления о мире проявляются как в общей тональности многих текстов Пригова, изображающих примитивное сознание и примитивный язык, так и в конкретных чертах поэтики, предлагающей объединять живое с неживым, человека с другими существами и с предметами:

Вот самолет как светлая душа  
 По воздуху **ступает** не спеша

<sup>28</sup> Симулякр – «образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за к-рым не стоит какая-л. реальность» (Маньковская, 1997: 423).

<sup>29</sup> Пригов, 1997-б: 219.

<sup>30</sup> Е. Сулова предполагает, что здесь *цветочек аленький* – это и красный лотос, связанный с образом Будды: Будда часто изображается сидящим на лотосе или исходящим из центра лотоса (письмо к Л.В.Зубовой).

Он легкою **ногой** ступает  
И в земные споры не вступает

Но вверх глядит и видит жуткий танец:  
Метафизический американец

Как бес с нейтронной бомбою кружит  
И небеса вокруг себя крушит

И бедный **босоногий** самолет  
**Бежит, бежит**, прикрыв **рукою рот**

Чтоб, не дай Бог, оборотиться –  
**Не то сгоришь как белый голубь-птица**

(«Вот самолет как светлая душа... »<sup>31</sup>).

Конечно, оживление предметов характерно для сказок, разнообразных художественных фантазий, кинематографической анимации. Но здесь имеется не только общекультурная, но и специально концептуалистская обусловленность странных образов: ситуацией, когда эти слова употреблялись в отрыве от реальности.

Так, сочетание *босоногий самолет* можно объяснить нерасчлененными представлениями о босоногом детстве, о том, как дети бегут, глядя на пролетающие самолеты. Эпитет в фигуральном выражении *босоногое детство* чаще всего употребляется как слово, утратившее прямой смысл, поэтому оказывается, что вообще безразлично, к чему его присоединить, хотя бы и к самолету. Прилагательное *бедный* в строке *И бедный босоногий самолет* проявляет два своих значения: ‘несчастный’ и ‘живущий в бедности’, а глаголом *бежит* названо не только быстрое движение (при обозначении которого *бежать* и *лететь* – синонимы), но и бегство. Самолет у Пригова движется *прикрыв рукою рот*, возможно, потому что праздных наблюдателей называют зеваками (это метафора: любопытствуя, люди на самом деле не зевают в современном смысле этого слова), а когда зевают, полагается прикрывать рукой рот.

По существу, строчками *И бедный босоногий самолет / Бежит, бежит, прикрыв рукою рот* Пригов изображает небольшой фрагмент языковой системы с ее приобретениями (метафорической образностью) и потерями (обесмысливанием слов).

<sup>31</sup> Пригов, 1998-б: 126.

Первая строчка *Вот самолет как светлая душа* и последняя *Не то сгоришь, как белый голубь-птица* объединяют традиционный символ *птица-душа* и возникшее в XX веке уподобление самолета птице. При этом метафорическая птица конкретизируется, но конкретности оборачиваются серией очередных концептов: это сгорающая птица-феникс, и голубь мира, и бумажный голубь, который действительно может гореть.

Обратим внимание на структуру фразеологизма *птица-феникс*: лексической единицей является парное сочетание, объединяющее родовое и видовое название, что Пригов и пародирует конструкцией *голубь-птица*. Инверсия подчеркивает избыточность родового наименования, так как именно второй элемент словосочетания является уточняющим.

Возможно, в последней строфе смешиваются два эпизода из известных текстов культуры: библейский сюжет о жене Лота, которая была наказана за то, что обернулась на горящий Содом, и рассказ о мести Ольги древлянам из «Повести временных лет»: чтобы сжечь древлян, княгиня Ольга собрала с каждой избы по голубю и воробью, подожгла птиц ипустила лететь обратно.

Одушевление предметов, восходящее к мифологическому сознанию, имеет разную мотивацию в разных художественных системах. В постмодернистском тексте Пригова это конструкт, составленный из концептов, образованных в результате метафорического функционирования слов, теряющих прямой смысл и поэтому способных вступать в новые соединения.

Конечно, у Пригова есть огромное количество текстов, демонстрирующих превращение в концепт слова из цитаты. Некоторые примеры уже приводились. Теперь обратим внимание на поведение заимствованной метафоры в тексте Пригова:

Как я пакостный могуч –

**Тараканов стаи туч**

Я гоняю неустанно

Что дивятся тараканы

Неустанству моему:

Не противно ль самому? –

Конечно, противно

А что поделаешь

(«Как я пакостный могуч...»<sup>32</sup>)

Здесь очевидна пародийная трансформация строк *Ветер, ветер! Ты могуч, / Ты гоняешь стаи туч* из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» Пушкина<sup>33</sup>. Но если в

<sup>32</sup> Пригов, 1997-б: 38.

источнике множество было обозначено только словом *стаи*, то у Пригова количественным показателем становится сочетание *стаи туч*. В языке слово *туча* и само по себе может обозначать множество. При этом пушкинская метафора 'тучи как птицы' совсем обесмысливается, так как тараканы по небу не летают.

И сам Пушкин изображается Приговым как концепт, то есть как продукт мифологизированного массового сознания, сформированного не чтением произведений Пушкина, а идеологией, в которой все ценности заранее утверждены и приписываются культовому объекту вопреки реальности<sup>34</sup>:

Внимательно коль приглядеться сегодня  
Увидишь, что **Пушкин**, который певец  
Пожалуй скорее, что **бог плодородья**  
**И стад охранитель, и народа отец**

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных  
Я бюсты везде бы поставил его  
А вот бы стихи я его уничтожил –  
Ведь образ они принижают его

(«Внимательно коль приглядеться сегодня...»<sup>35</sup>).

Поэтому, когда Пригов и сам себя, точнее, созданный им образ Дмитрия Александровича Пригова, представляет гротесковым поэтом-пророком, концептом-симулякром, он провозглашает, что Пригов – это и Пушкин сегодня, и Лермонтов, и кто угодно из пантеона культурных и идеологических символов:

Я Пушкин Родину люблю  
И Лермонтов ее люблю  
А Пригов – я люблю их вместе  
Хоть Лермонтова-то не очень

(«Большое лиро-эпическое описание в 97 строк»<sup>36</sup>).

<sup>33</sup> Пушкин, 1977-в: 355.

<sup>34</sup> «Пушкин по-приговски – это чугунный памятник, который нельзя не заметить: о него постоянно ударяешься и постоянно отталкиваешься от него. При этом важно ощущение присутствия Пушкина как реального факта *современной жизни*» (Кузьмина, 2004: 94).

<sup>35</sup> Пригов, 1997-б: 90.

<sup>36</sup> Пригов, 1993-а: 22.

Пригов не просто провозглашает себя Пушкиным сегодня, но и вмешивается в его тексты (как и в тексты других поэтов): комментирует, пересказывает хрестоматийные стихи своими словами (следуя постулату о приоритете содержания над формой), меняет слова местами, сочиняет буриме на пушкинские рифмы<sup>37</sup>, внедряет в текст слова *безумный, безумно, безумец, безумство*:

Пора, мой друг, время уже.  
Сердце покоя просит.  
/Сердце – не камень, не растение же!/  
И все уносятся уносятся  
Частицы бытия,  
Жизни, значит, частицы.  
И нету в жизни счастья, Боря!  
Но есть много-много разного другого –  
покой, воля...  
И давно завидная представляется мне вещь,  
Событие, что ли.  
Давно бы пора бежать куда-нибудь!  
Но не в Израиль же!  
(«Пора, мой друг, пора!»<sup>38</sup>);

Друзья мои, прекрасен, великолепен,  
неподражаем / это что-то  
неземное! / – наш союз,  
Он как душа – не в религиозном, а в  
этом, как его, смысле – нераз-  
делим и вечен,  
Неколебим, свободен / а это что-то незем-  
ное! / и беспечен,  
Срастался он – это тоже что-то незем-  
ное! – под сенью дружных муз.  
И куда бы нас отчизна ни послала,  
Мы с честью слово выполним ее,  
Все те же мы – простые ребята, нам  
целый мир чужбина,

<sup>37</sup> «Способность рифмы выступать в качестве цитаты, аккумулирующей энергию текста, связана с ее относительной автономностью по сравнению с другими художественными средствами» (Кузьмина, 2004: 166).

<sup>38</sup> Пригов, 1996-а: 144.

Отечество нам – Царское село, под  
 Ленинградом  
 («Друзьям»<sup>39</sup>);

Кто он такой, что матом кроет  
 Все чем мы жили и крутя  
 Пустые словеса, завоет –  
 Что улыбнется и дитя  
 Фразеологии обветшалою  
 Анти-коммунистической  
 Когда ж народ весь зашумит  
 То его возглас запоздалый  
 Гвоздем последним застучит  
 Гробовым  
 Его же собственным  
 («На рифмы пушкинского: Буря мглою небо кроет»<sup>40</sup>);

Блеснет безумен луч денницы  
 Безумный заиграет день  
 А я – безумная гробницы  
 Сойду в безумную же сень  
 И вот безумного поэта  
 Безумная поглотит Лета.  
 Придешь безумная ли ты  
 Безумна дева красоты  
 Слезу безумную над урной  
 Пролить, безумный, он любил  
 Меня, безумный посвятил  
 Рассвет безумный жизни бурной  
 Безумный друг, безумный друг  
 Приди безумный, я – супруг  
 («Евгений Онегин Пушкина»<sup>41</sup>).

Последний пример представляет собой обновление пародии: в романе «Евгений Онегин» монолог Ленского – пародия на канон романтической элегии. Современный чи-

<sup>39</sup> Пригов, 1996-а: 148.

<sup>40</sup> Пригов, 1996-в: 10.

<sup>41</sup> Пригов, 1998-в, глава 12. Книга без пагинации.

татель вряд ли может без литературоведческих комментариев почувствовать пушкинскую иронию, и Пригов именно эту иронию модернизирует, подробно объясняя свои намерения в авторском «Предуведомлении»:

Естественно, что за спиной переписчика, как и за моей, стоит его время, которое прочитывает исторический документ с точки зрения собственной «заинтересованности» или же «невменяемости», т.е. как текст непрозрачный даже в отрывках, известных наизусть. Так же и упомянутый пушкинский Онегин прочитан с точки зрения победившей в русской литературной традиции – Лермонтовской (при том, что все клялись и до сих пор клянутся именно именем Пушкина). Замена всех прилагательных на *безумный* и *неземной*, помимо того, что дико романтизирует текст, резко сужает его информационное поле, однако же усугубляет мантрически-заклинательную суггестию, что в наше время безумного расширения средств и сфер информации вычитывается, прочитывается как основная и первичная суть поэзии (Пригов, 1998: [2]).

Языковой критике у Пригова подвергается и фонетический образ слова. Цикл «Изучение сокращения гласных», состоящий из пяти текстов, начинается с передразнивания чешского языка, в котором сохранились слоговые плавные согласные:

Лёт **мртвего** птаха  
Над **чрною** житью  
Он **мртвел** летаха  
Над **Влтавой** жидкой

И над **Пршикопом**  
Я зрел ту птаха  
Как пел он **пкрасно**  
**Псмертно** летаха

(«Лёт мртвего птаха... »<sup>42</sup>).

И далее автор испытывает границы возможного в русском языке, фонетически уподобляя русские слова чешским и, естественно, нарушая эти границы:

Вот я **птцу** ли **гльжу** ли **льтящу**  
Иль про **чрвя** **рзмышляю** **плзуща**  
Или **звря** ли **бгуща** в чаше

<sup>42</sup> Пригов, 1997-а: 214.



Я **змечаю** ли **дльны** уши

Странно, но на все есть слово

Здесь ли в **Прге**, иль в **Мскве** ли

**рдимой**

Даже в **Лндоне** – тоже слово

На **естство** оно **первдимо**

(«Вот я птцу ли гльжу ли льящущу... »<sup>43</sup>).

Слова, сокращенные таким неестественным образом, гротескно отражают вполне естественное явление: редукцию слова в разговорной речи, а затем и в языке – как следствие не столько экономии усилий, сколько восприятия слова целиком, а не по морфемам, утрачивающим самостоятельную значимость.

Ситуация, актуальная для XII– XIII века – возместительное продление гласного, компенсирующее утрату редуцированного (ослабленного) звука в соседнем слоге – оказывается возможной и сейчас:

Безумец Петр – **безумец** первый

Так, но когда – **безумц** второй

Собрал в комок стальные нервы

И их вознес над головой

Чтоб жизни срок укоротился

Возможно, это был урок

Тем, кто без умысла катился

И прикатился на порог

(«Безумец Петр – безумец первый... »<sup>44</sup>);

Вот избран новый Президент

Соединенных Штатов

Поруган старый Президент

Соединенных Штатов

А нам-то что – ну, **Президент**

Ну, **Съединенных** Штатов

<sup>43</sup> Пригов, 1997-а: 215.

<sup>44</sup> Пригов, 1999: 78.

А интересно все ж – Президент

Соединенных Штатов

(«Вот избран новый Президент...»<sup>45</sup>).

В истории языка возникали варианты слова или формы, и впоследствии один из них, не принятый нормативным языком, оказывался востребованным поэзией, например, формы *сладж* у Кантемира, *красн, честн* у Тредьяковского, *черн, бледн* у Державина, *верн, черн* у Пушкина<sup>46</sup>. Но если у этих авторов подобные формы имеют стилистическое значение традиционных поэтизмов, то у Пригова они скорее демонстрируют речь, в которой слово оказывается недоовоплотившимся – при том, что претензия на подражание классикам выставляется напоказ:

И лишь подумал – вон сидит  
 В углу какой-нибудь философ,  
 Поверх тебя в лицо глядит  
 Других каких-то там колоссов.  
 И говорит, сгустив чело:  
 Сегодня очень я расстроен.  
 Весь день я думал: отчего  
 Так странно человек устроен?  
 Ведь знает, что под настом крепким –  
 Тьма съеденных червями предков,  
**А все беспечн не по летам,**  
 Все веселится в этом мире,  
 Затем ли рыцарь на турнире  
 Ребро ломал в присутствии дам,  
 Строитель строил Нотр-Дам  
 <...>  
 Ну, почему я не могу  
 С женою выйти на балкон  
 И посмотреть без неприязни  
 На мир – как он велик, как он  
 Великий не однообразен  
 <...>  
 Как вон скопляется народ,

<sup>45</sup> Пригов, 1997-в: 246.

<sup>46</sup> Примеры см. в статье: Винокур, 1959: 346-350.

Портреты, транспоранты, знамя,  
И все колышется, плывет  
На площадь Красную с песнями  
(«О голове»<sup>47</sup>);

Когда бы вы меня любили  
Я сам бы был бы вам в ответ  
К вам был бы мил и **нежн**... да нет –  
Вот так вот вы меня сгубили

А что теперь?! – теперь я волк  
Теперь невидим я и страшен  
Я просто исполняю долг  
Той нелюбви моей и вашей  
(«Когда бы вы меня любили... »<sup>48</sup>).

Вставка гласных демонстрирует древнейший закон открытого слога, свойственный праславянскому языку, и в значительной степени действующий до сих пор, но не заметный носителям языка, поскольку живые процессы не отражены орфографией:

В горах за ланью крался ввысь  
Охотник юный смелый  
И в тот же час спускался вниз  
За ланью **тигор** смелый  
(«Три баллады из кантаты “Тост за Сталина”»<sup>49</sup>);

Поезд дальше не пойдет –  
Вот и **смысол** путешествий  
**Смысол** же парадов, шествий –  
Что к ним очень **смысл** идет  
Выйдем же на остановке  
Снимем местные обновки  
Всяк идет путем конечным  
Путь лежит над местом вечным  
(«Смерть пионера»<sup>50</sup>).

---

<sup>47</sup> Пригов, 1996-а: 182–183.

<sup>48</sup> Пригов, 1997-б: 47.

<sup>49</sup> Пригов, 1997-а: 109.

Добавочные гласные часто напоминают растяжение слов в фольклорных текстах<sup>51</sup>:

Вот живет антисемит  
Книги русские читает  
Ну, а рядышком семит  
Книжки **тежие** читает

Правда, вот антисемит  
Чувствует намного тоньше  
Но зато в ответ семит  
**Мыслиит** немного тоньше

А над ними Бог живет  
Всех умнее их и тоньше  
Так что пред Его лицом  
Кто умнее тут? кто тоньше –  
Я

(«Вот живет антисемит... »<sup>52</sup>);

Ах, сколько их было не хуже меня  
А были талантливей лучше меня  
Умнее ведь были, добрее меня  
Моложе меня и постарше меня  
Так что с ними случилось со всеми теперь  
Так **тожее само** что с мною теперь  
Иных уже нету к печали теперь  
Иные живут предо мною теперь  
Зачем же я так все подробно пишу  
Затем же я так все подробно пишу  
Что если я все это не напишу  
Так как же узнают что случилось с ними

(«Ах, сколько их было не хуже меня... »<sup>53</sup>).

<sup>50</sup> Пригов, 1999: 279.

<sup>51</sup> Ср.: *Как у нашей-то у свашеньки, Как у нашей-то у князей / На могучих на плеченьках / С трубчатых камки сарафан* (Обрядовая поэзия, 1989: 496).

<sup>52</sup> Пригов, 1997-б: 166.

<sup>53</sup> Пригов, 1999: 224.

Во всех случаях, когда Пригов позволяет себе поэтические вольности, допустимые в XVIII и XIX вв., а также деформации слова, характерные для фольклора, но не принятые нормативной поэтикой XX в., важно, что слово, растягиваясь или сжимаясь, демонстрирует свою гибкость, способность модифицироваться в контексте. При этом деформированное слово часто приобретает изобразительные или характеризующие функции, например, в строке *Вот и смысл путешествий* при назидательном произнесении слова появляется дополнительный звук как носитель ускользающего смысла, в строке *Мыслиит намного тоньше* изобразительна длительность процесса. А в следующем контексте ощутима «судорога» слова:

Я глянул в зеркало с утра  
 И **судрога** пронзила сердце:  
 Ужели эта красота  
 Весь мир спасет меня посредством  
 И страшно стало.  
 («Я глянул в зеркало с утра... »<sup>54</sup>).

Насмешки Пригова часто направлены и на синтаксис:

**Сестра Жены Друга Поэта  
 России Времени Расцвета  
 Поэзии Посредством Нас**  
 Ирина имя ей как раз  
 Ей жить и жить сквозь годы мчась  
 У ней других желаний нету  
 А я хочу свой смертный час  
 Встретить несмотря на это  
 («Сестра Жены Друга Поэта... »<sup>55</sup>).

В развитии русского языка существует весьма активная тенденция: признаки и отношения все чаще обозначаются не относительными прилагательными, а родительным падежом существительных (сочетания типа *солнечный луч* вытесняются сочетаниями типа *луч солнца*). В сфере, самой нечувствительной к языку, – официальной речи, как письменной, так и устной (а также в плохой научной речи), выстраиваются длинные цепочки конструкций с родительным падежом. И совсем не случайно эта отупляющая последователь-

<sup>54</sup> Пригов, 1997-б: 205.

<sup>55</sup> Пригов, 1999: 141.

ность родительных падежей благополучно соседствует у Пригова с пародийным искажением патетических строк из стихотворения Маяковского «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»: *Мне бы жить и жить, / сквозь годы мчась. / Но в конце хочу – / других желаний нету – / встретить я хочу / мой смертный час / так, / как встретил смерть / товарищ Нетте* (Маяковский, 1957-б: 164).

Стихотворение Пригова «Сестра Жены Друга Поэта...» входит в цикл «Новая метафоричность /и Приложение/», содержащий 18 подобных текстов.

«Приложение» представляет собой серию пародий на словообразование. Вот один из примеров «фигурной стройности» и «гармонического совершенства» слова в казенном языке:

исполком  
 предисполком  
 зампредисполком  
 помзампредисполком  
 секрпомзампредисполком  
 начсекрпомзампредисполком  
 вриначсекрпомзампредисполком  
 упрминвриначсекрпомзампредисполком  
 замупрминвриначсекрпомзампредисполком  
 помзамупрминвриначсекрпомзампредисполком  
 начпомзамупрминвриначсекрпомзампредисполком  
 начпомзамупрминвриначсекрпомзампредисполкомность  
 начпомзамупрминвриначсекрпомзампредисполкомностейство  
 начпомзамупрминвриначсекрпомзампредисполкомностействовать  
 начпомзамупрминвриначсекрпомзампредисполкомностействоватинность

(«Исполком....»<sup>56</sup>).

В «Предупредительной беседе» Милицанера и персонажа «Дмитрий Александрович Пригов» говорится:

*Милицанер* Гражданин, о чем ваша книга?

*Я* Эта книга, товарищ Милицанер, об этом, как его, о генезисе реалий.

*Милицанер* О чем, о чем?

*Я* Ну, это вроде как человек произошел от обезьяны.

<sup>56</sup> Пригов, 1999: 146.

*Милиционер* А-а-а. Понятно.

<...>

*Милиционер* Понятно, понятно. А что за название такое: Новая метафоричность?

*Я* Это совсем уж просто. Если вы заметили...

*Милиционер* Я заметил.

*Я*... то в метафорической поэзии удивительное ощущение взаимосвязанности явлений и вещей мира. Но в ней сильна эвфемистическая функция

*Милиционер* Какая, какая?

*Я* Эвфемистическая, заместительная то есть. Это как зампред, например, или временно исполняющий обязанности.

*Милиционер* Понятно.

*Я* Да к тому же в ней сквозит этакое аристократическое высокомерие.

*Милиционер* Это плохо.

*Я* Ясно, что плохо. Вроде бы поэт знает о предметах мира больше, чем они сами о себе, или язык о них знает. Он обзывает их – по-своему и мнит, что они такими и становятся.

*Милиционер* Обзываться плохо.

*Я* Согласен. Поэтому мне и хотелось сохранить взаимосвязанность явлений мира, но не путем переназываний, а путем выстраивания генеалогического ряда

<...>

*Милиционер* Ясно. А что за приложение такое.

*Я* Это уж проще простого. Оно о том, как начинаясь от простого, наша жизнь обретает фигурную стройность, обрастает всякими пояснениями, дополнениями, дополнениями, поправками, инструкциями, как она усложняется и гармонически развивается.

*Милиционер* Понятно. Так о чем все-таки ваша книга.

*Я* Как о чем? Об этом как его, ну вроде как человек произошел от обезьяны.

*Милиционер* Все ясно, товарищ. Извините за беспокойство.<sup>57</sup>

Грамматическая форма или словообразовательная модель<sup>58</sup>, доминирующая в тексте, тоже становится у Пригова концептом. Следующее стихотворение содержит перечислительный ряд форм-неологизмов, образованных по аналогии с нормативными формами глаголов *засовывает*, *высовывает*:

<sup>57</sup> Пригов, 1996-б: 43–44.

<sup>58</sup> Вопрос о словообразовательной или словообразовательной природе видовых пар глагола является спорным, и в данном случае нет необходимости определять свою точку зрения.

Как меня этот день **упрессовывает**  
 Как в какую-то щель **запрессовывает**  
 Как в какую-то банку **засовывает**  
 И какую-то гадость **высовывает**  
 И так ярко ее **разрисовывает**  
 Странно так ее **располосовывает**  
 Словно жизнь мою он **обрисовывает**  
 И ко мне это все **адресовывает**  
 И на жизнь мою все **нанизывает**  
 Как заранее меня **колесовывает**

(«Как меня этот день упрессовывает...»<sup>59</sup>).

Почти все глаголы этого текста соединяют в себе приставки совершенного вида и суффиксы несовершенного. Противоположное значение разных морфем внутри слова делает эти глаголы изобразительными: по своей лексической семантике они обозначают насилие. И длинный ряд однотипных авторских форм, и то, что сами эти формы длиннее соответствующих словарных, увеличивает изобразительность насилия. Стихотворение это иллюстрирует один из главных постулатов Пригова:

... любой язык в своем развитии стремится перейти свои границы и стать тоталитарным языком описания. Это моя основная презумпция (Пригов, Шаповал, 2003: 96).

Пригов сопротивляется клишированию речи по-разному. Например, нарушая линейную последовательность высказываний. В стилистически однородную речь включаются вставки живого слова:

В этой жизни, где **прэкра-** , Марина  
**сная** память о стольких, Марина  
 наших, скажем, друзьях **у-** , Марина  
**шедших** черт-те куда но, Марина  
 С нами, пусть-что, живущих, Марина  
 Потому не умрем, но, Марина  
 Будем в памяти **пóто-** , Марина  
**мков**  
 Марина, мы жить

<sup>59</sup> Пригов, 1997-а: 275.



(«В этой жизни, где прѣкра- , Марина... »<sup>60</sup>);

Сер – **это кто?** – жант.

Вер – **какой это?** – ный.

Со – **что ли?** – держант.

Стра – **кого это?** – ны.

Го – **что прикажете?** – тов

В яро – **ваше ...ство!** – сти

Вра – **этих?** – ага! – гов.

Сне – **под нѣготь их!** – сти.

Но вра – **медленно** – ги

Спе – **по приказу** – шат,

Хоть но – **от ударов** – ги

Дро – **а что делать?** – жат.

Толь – **и откуда?** – ко

Ма – **их берется?** – ать!

Сколь – **ежегодно** – ко

Выни – **приходится** – мать!

Груст – **столетьями** – но

Сер – **приходится** – жанту,

Уст – **если б только!** – но

Содер – **ругаться** – жанту.

(«Верный сержант»<sup>61</sup>).

В последнем примере имеет значение армейская тема стихотворения. Автором воспроизводится ритмическая структура команд с долгой паузой в середине слова и сильно акцентированным последним слогом – типа *смир – но! напра – во!* Функциональное назначение такой структуры команд состоит в том, чтобы солдат успел приготовиться и выполнить их в четко фиксированный момент. Текст Пригова рисует картину, когда чело-

<sup>60</sup> Пригов, 1999: 242.

<sup>61</sup> Пригов, 1996-а: 81.

век, вместо того чтобы без рассуждений выполнять команду, начинает именно рассуждать, осмысливать ситуацию.<sup>62</sup>

Возможно, что в стихотворении «Верный сержант» Пригов передразнивает риторику военного начальства – нравоучительные речи со вставными вопросами: «Хитрость есть признак ума, но ума какого? – примитивного!»<sup>63</sup>.

Иногда Пригов создает новый смысл исходя из знака, казалось бы, лишнего в некоторых грамматических формах. Так, например, осмысливается мягкий знак после шипящих согласных, который орфография предусматривает только для существительных женского рода:

Куриный суп, бывает, варишь  
 А в супе курица лежит  
 И сердце у тебя дрожит  
 И ты ей говоришь: **Товарищ!** –  
 Тамбовский волк тебе **товарищ!** –  
 И губы у нее дрожат  
 Мне имя есть Анавелах  
 И жаркий аравийский прах –  
 Мне товарищ

(«Куриный суп, бывает, варишь...»<sup>64</sup>).

Мягкий знак в этом тексте предстает знаком «смягченного» обращения. Демонстративно абсурдное обращение *Товарищ!* к курице в супе – преувеличенно вежливое, оно выглядит как заискивающее извинение перед ней, как признание ее права на жизнь и даже как признание в курице ее женской природы. Орфографическая оппозиция «женское – мужское» означает здесь отношение жертвы и агрессора.<sup>65</sup>

От недоверия к готовому языку Пригов заменяет слова (например, *осина, ива, женщина, чех, грузин, кот*), описательными словосочетаниями:

**Дерево осинное**  
**Дерево ли ивовое**  
 Всякое красивое  
 Кто из них красивее

<sup>62</sup> Более подробный анализ стихотворения см. в кн.: Зубова, 2000: 321–322.

<sup>63</sup> Дополнение И. Кукулина.

<sup>64</sup> Пригов, 1997-б: 60.

<sup>65</sup> В тех случаях, когда текст публикуется по правилам орфографии (например, в сборнике «Подобранный Пригов» – 1999: 23) такое прочтение невозможно.

А красивей береза  
 С нею меж деревьями  
 Связано поверие  
 Про Павлика Морозова

Деточку невинную  
 Сгубленну злодеями  
 Вот они что сделали  
 Да вот не под ивою

Да вот не под осиною  
 А вот под березою  
 Загубили псиные  
 Павлика Морозова  
 Деточку

(«Дерево осинное... »<sup>66</sup>);

**Огромный женский человек**  
 В молодого юношу влюбился  
 Преследует его весь век  
 И вот почти его добился  
 Взаимности, раскрыл объятья  
 – И все же не могу понять я –  
 Говорит юноша –  
 Каким способом с тобой взаимоотношиться.

(«Огромный женский человек... »<sup>67</sup>);

Здравствуй, здравствуй, Человек  
**Человек Чехословацкий**  
 Мы теперь Друзья Навек  
 Через посредство Дружбы Братской

Так же как нам Друг Навек  
 Немец из его Народа  
**И Грузинский Человек**

---

<sup>66</sup> Пригов, 1997-б: 160.

<sup>67</sup> Пригов, 1998-а: 66.

Хоть и вспыльчивой Породы

Потому что Человек  
Дружелюбственной Породы  
В краткий свой Прекрасный Век  
А воюют – то Народы

(«Здравствуй, здравствуй, Человек... »<sup>68</sup>);

Килограмм салата рыбного  
В кулинарьи приобрел  
В этом ничего обидного –  
Приобрел и приобрел  
Сам немножечко поел  
Сына единоутробного  
Этим делом накормил  
И уселись у окошка  
У прозрачного стекла  
Словно две **мужские кошки**  
Чтобы жизнь внизу текла

(«Килограмм салата рыбного... »<sup>69</sup>).

В подобных текстах действуют те же механизмы вычленения признака, что и в истории языка, и в современных языках при назывании новых предметов или явлений.

В приведенных примерах со словом *человек* структурная архаизация наименования основана и на современных употреблениях слова или его синонима, то есть на контекстах, в которых оно стало обозначать концепт. Так, на сочетание *женский человек*, вероятно, повлияли контексты типа *курица не птица, баба не человек; женищина – тоже человек*, а на сочетание *Человек Чехословацкий и Грузинский Человек* – расхожие фразы типа *грузины (евреи, татары и т. д.) – тоже люди; человек с большой буквы*. Возможно, Пригов здесь пародирует и фразеологию, порожденную этноцентризмом русской/советской культуры: этническое происхождение человека указывает на набор его определенных моральных или психологических качеств (ср. у Пригова *хоть и вспыльчивой Породы*). Может быть, подобное преобразование слов в словосочетания отсылает к обычаю бюрократического языка обозначать многие маркированные явления или проблемные сферы не прямой

<sup>68</sup> Пригов, 1999: 264.

<sup>69</sup> Пригов, 1997-б: 7.

номинацией, а словосочетаниями, как бы амортизирующими их «неудобность»: *женский персонал, лица еврейской национальности* и т.п.

Своя логика имеется и в алогичном сочетании *мужские кошки*. В языке есть простое и короткое слово *кот*, но сравнение *словно два кота* имело бы неподходящие для текста намеки на блудливость и соперничество. Сравнение персонажей с кошками, а не с котами, акцентирует внимание на том, что отец и сын сыты, довольны и пребывают в созерцательном спокойствии. Любопытно, что, устраняя один маркер пола (*кот*), автор тут же вносит другой, гораздо более заметный (*мужские*), хотя само сравнение этого, казалось бы, не требует: нормативным было бы *как две кошки*. Возможно, дело в том, что у слова *кошки* тоже есть лишние для текста коннотации (добавочные ассоциативные значения): представление о грациозности, мягкости, ласковости. Оксюморон *мужские кошки* может быть связан и с переживанием того, что мужчина выполняет женскую работу, поэтому он и оправдывается: *В этом ничего обидного*.

Концептуализм, как и постмодернизм вообще, скептичен, но не тоталитарен: он не предлагает заменять ложные представления истинными, потому что в этой системе представлений отсутствуют понятия истины и не-истины. Поэтому всякое пародийное высказывание может читаться и как сообщение в прямом смысле, а неуклюжесть выражения, вместо того, чтобы дискредитировать содержание речи, может и повысить доверие к ней.

В русском языке есть специальное средство для обозначения нейтрального пространства между истиной и не-истиной – выражение *как бы*.

Б. Л. Борухов пишет, что «как бы» – самая существенная для Пригова категория: у него «как бы стихи», «как бы сюжет», «как бы размер», «как бы рифма», «как бы объекты», «как бы причина», «как бы следствие», «как бы истина», «как бы ложь» (Борухов, 1993: 111–117). Когда в одном из телеинтервью ведущий спросил Пригова, какой текст мог бы быть написан на его мемориальной доске, Пригов ответил: «Здесь как бы жил и работал Дмитрий Александрович Пригов» (Шаповал, 2003: 6).

Но этот оборот речи, ставший очень популярным во второй половине XX века, двусмыслен: являясь оператором приблизительности, примыкая к слову, а не к предложению, он не столько обозначает мнимость изображаемого, сколько смягчает категоричность высказывания, «осуществляет семантическую коррекцию» (Арутюнова, 1997-а: 32–37).

В. Руднев пишет:

«Как бы» и «На самом деле» – выражения, характеризующие различные поколения сегодняшних русских интеллигентов и, соответственно, их картины мира. Привычка через каж-

дые пять предложений добавлять «Н[а] с[амом] д[еле]» характеризует поколение, выросшее в 1960-х гг. и реализовавшееся в 1970-х гг. «К[ак] б[ы]» говорит поколение, выросшее в 1980-х гг. и не реализовавшее себя в 1990-х.

Н[а] с[амом] д[еле] – выражение мыслящих позитивно физиков, кибернетиков, семиотиков-структуралистов (см. семиотика, структурная поэтика). К[ак] б[ы] – выражение современников постструктурализма и постмодернизма (Руднев, 1997: 123).

Сколько бы ни говорил Пригов о том, что имидж автора важнее его текстов, создавал он все же тексты. Тексты эти интересны, они содержат не только то, что работало на имидж автора как философствующего пустослова, но и то, что противоречило такому имиджу.

Во всяком случае, философствование в следующем тексте вовсе не кажется пустым:

Мама временно ко мне  
 Въехала на пару дней  
 Вот я представляю ей:  
 Это кухня, туалет  
 Это мыло, это ванна  
**А вот это тараканы**  
**Тоже временно живут**  
 Мама молвит неуверенно:  
**Правда временно живут? –**  
**Господи, да все мы временны!**

(«Мама временно ко мне... »<sup>70</sup>).

Здесь главное слово *временно* проверяется на осмысленность, причем не в единственно подразумеваемом бытовом контексте, но и в более широком. И дело оказывается не в многозначности слова, а в его предметной отнесенности. Показательно, что в пределах изображенного бытового диалога ответ на вопрос *Правда временно живут?* получился весьма неопределенным: расширенное значение слова *временно* привело к потере ситуативно конкретного смысла. Конечно, *Все мы временны* – весьма банальное утверждение, но этот трюизм, типичный для фразеологии похоронного ритуала, перемещается Приговым в тот дискурс, в котором банальность либо утрачивается, либо значительно ослабляется.

<sup>70</sup> Пригов, 1997-в: 111.

Читатели воспринимают Пригова по-разному. Конечно, ни тем, кого эти тексты отталкивают, ни тем, кого они притягивают, не хочется оказаться жертвой мистификации. Но очень может быть, что автор дурачил читателя прежде всего своим имиджем клоуна. Если клоун, идя по канату, косолапит и смешно машет руками, мнимостью оказывается не его способность удержаться на высоте, а его неуклюжесть.

Любопытен эксперимент Е.А. Чижовой, предложившей старшим школьникам и младшим студентам интерпретировать содержание текстов Пригова. 25% участников эксперимента не выделили никакой идеи в текстах, 50% дали интерпретацию текстов с опорой на прямое лексическое значение, без иронии, 25% видят иронию, но оценивают тексты как пустую забаву (Чижова, 1995: 52–53). Исследовательница считает, что если большинство участников эксперимента понимают тексты в буквальном смысле, это свидетельствует об идейной и художественной несостоятельности концептуализма.

Но не исключено, что ситуация здесь противоположна. Статистика Е.А. Чижовой говорит о том, что наивному читателю, не знакомому с конвенциями литературной среды, хочется понимать Пригова буквально – несмотря на его клоунаду.

Филологи и критики тоже задумывались о том, не стоит ли и в самом деле понимать Пригова в прямом смысле:

... своеобразным заданием этой группы текстов [текстов, в которых конструируются различные возможные высказывания о мире – Л. З.] является не только «аннигиляция» или снижение значимости «лже-мнений», то есть их изъятие из Мира, но и неявное внесение разнообразных мнений в Мир, за счет двусмысленности, релятивности высказываний, как бы «контрабандой». Здесь, видимо, можно говорить о масках и об авторских самопорождениях, «проговорах» (Летцев, 1989: 111);

Полный отказ от индивидуальных зрительных впечатлений <...> только обнажает неустрашимость и первичность лежащей в основе стихотворения эмоции (Зорин, 1991: 265);

«Маленький человек» становится мерилom поэтической мудрости, заключающейся в умении принять мир, несмотря на хаос, и испытывать счастье вопреки окружающему хаосу (Лейдерман, Липовецкий, 2001: 18).

Множество приговских стихов середины – конца семидесятых годов у всех на слуху: «Килограмм салата рыбного», «Только вымоешь посуду», «Суп вскипел – Прекрасно!», «На счетчике своем я цифру обнаружил», «Течет красавица Ока» – можно перечислять до конца страницы. Эти вещи заслуженно любимы. Их мнимый дилетантизм воспринимается очень

интимно и прочитывается одновременно и как пародия, и как *трогательная неловкость*. Это слово не мертвое, а *как бы* мертвое: притворившееся мертвым, чтобы не тронули, не склевали (Айзенберг, 2008).

И сам Пригов, постоянно напоминая о том, что он «как бы поэт», что его тексты – имитация стихов, тем не менее, давно сказал, что в его текстах «... есть интенция к истинной поэзии, и она как пыль сидит в таком стихотворении» (Пригов, 1993: 120).

Плановое и сверхплановое многописание Пригова – не только художественная акция, но и практическая философия. Затраты труда и энергии в данном случае несопоставимы с заявленной автором исключительно имиджевой стратегией. Именно через многописание, когда иронии так много, что ее восприятие притупляется, через маскарад и мнимое косноязычие субъекта речи, берущего точное слово отовсюду, где его можно найти (даже оттуда, где оно опошлено и обесценено), Пригову удается пробиться к означаемому и заставить читателя в конце концов серьезно относиться к таким, например, высказываниям:

Вот в очереди т́ихонько стою  
И думаю себе отчасти:  
Вот Пушкина бы в очередь сию  
И Лермонтова в очередь сию  
И Блока тоже в очередь сию  
О чем писали бы? – о счастье  
(«Вот в очереди тихонько стою... »<sup>71</sup>);

Обидно молодым, конечно, умирать  
Но это по земным, по слабым меркам  
Когда ж от старости придешь туда калекой  
А он там молодой, едрена мать  
На всю оставшуюся вечность  
Любую бы отдал конечность  
Чтобы на всю, на ту же вечность  
Быть молодым.  
Ан поздно  
(«Обидно молодым, конечно, умирать.... »<sup>72</sup>).

<sup>71</sup> Пригов, 1997-б: 9.

<sup>72</sup> Пригов, 1997-б: 22.



Образцового постмодерниста Пригова вполне можно понимать и как автора, который преодолевал постмодернизм. По крайней мере, в двух пунктах. Во-первых, его тексты вполне могут быть восприняты как прямые лирические высказывания, от которых постмодернизм отворачивался. Во-вторых, вопреки постулатам постмодернизма, Пригов активно внедрял в свои тексты пафос и дидактику – для достоверности косноязычно, буквализируя мифологему косноязычного пророка. При этом оказывается, что мораль, положительная идея, положительный персонаж, пройдя через языковую профанацию, отвоевывают новые территории, распространяются на те языковые и социальные пространства, в которых им не было места – «высветляя неожиданные зоны жизни в, казалось бы, невозможных местах» (Пригов, 1989: 418).

Вероятнее всего, имидж не-поэта и псевдопафос были нужны Пригову для того, чтобы освободить сообщение от поэтической патетики, косноязычие – для того, чтобы вернуть слову доверие, языковые маски – чтобы испытать разные возможности языка, комичное морализаторство – чтобы произнести мораль.

Мораль, пройдя через языковую профанацию, отвоевывает новые территории, распространяется на те языковые и социальные пространства, где ей не было места. И ведь действительно, когда читаешь Пригова, становится жалко его персонажей – тараканов, крыс, курицу в супе, человека, задумываешься о быстротечности жизни, о том, что на свете главное.

И над смешением языков (высокого поэтического, вульгарного, примитивного, казенно-пропагандистского, канцелярского) у Пригова можно не только посмеяться, но и задуматься. Совершенно верно, что «художественная состоятельность автора целиком определяется его чуткостью к процессам, происходящим в языке» (Айзенберг, 1991: 6). А процессы эти проявляют себя прежде всего при нарушении социальных и жанровых границ языка.

Итак, максимальный и совершенный концептуализм Пригова превращается в свою противоположность, а языковая игра, в которой слово ведет себя скорее естественно, чем культурно, становится предпосылкой и условием серьезного высказывания. В поэзию переносится явление, уже давно освоенное прозой: на то, что персонаж говорит правду, указывает не его красноречие, а его косноязычие:

Люди, не утратившие живой души, неловко, с мучительным трудом оформляют свои переживания и мысли в словах (Эткинд, 1998: 411).

Если верить Д. А. Пригову, что для него имеет значение имидж, а не текст, то придется признать, что его стратегия, оказавшись столь совершенно воплощенной, привела к результату, противоположному первоначальному замыслу: интересными и содержательными стали именно его тексты – имидж оказался не целью, а средством его поэтических высказываний.

**ТИМУР КИБИРОВ:  
ПЕРЕУЧЕТ В МУЗЕЕ СЛОВЕСНОСТИ**

Смысла, смысла,  
Смысла, смысла  
Домогался и молил,  
Копоть смыл  
И суть отчистил,  
Воск застывший отскоблил.

Т. Кибиров

В рекламной подборке цитат, напечатанных на обложке сборника Тимура Кибирова<sup>1</sup> «Избранные послания», первым помещено высказывание Д. А. Пригова:

... начав как поэт лирической школы, Кибиров вполне сознательно пришел к современному стихосложению, к современному пониманию проблем не только стихосложения, но и нового типа авторской поэмы.

Противоположное суждение, кажется, больше соответствует реальности:

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Тимур Юрьевич Кибиров (1955 г.р.) живет в Москве. Окончил историко-филологический факультет Московского областного педагогического института, работал в телекомпании НТВ, обозревателем и шеф-редактором радиостанции «Культура» (2004–2006). Издания стихов и поэм: Кибиров, 1991; Кибиров, 1993; Кибиров, 1994; Кибиров, 1995; Кибиров, 1997; Кибиров, 1998-а; Кибиров, 1998-б; Кибиров, 1998-в; Кибиров, 1999-а; Кибиров, 1999-б; Кибиров, 2000-а; Кибиров, 2000-а; Кибиров, 2000-а; Кибиров, 2000-б; Кибиров, 2000-в; Кибиров, 2005; Кибиров, 2006; Кибиров, 2007; Кибиров, 2008; Кибиров, 2009-а; Кибиров, 2009-б.

Для него вообще естественность, может быть, самое важное поэтическое качество» (Бавильский, 1998: 20).

Все же Пригов, инсталлируя персонажей в своем литературном пространстве, в этом случае принял желаемое им за действительное. «Избранные послания», а также предшествующие и последующие сборники Кибилова написаны поэтом не позирующим, а говорящим живыми словами. На первый взгляд, чужими, но Кибилов помещает эти слова в такие тексты, где они становятся его личными.

Тотальную цитатность как самое наглядное свойство постмодернистских текстов теоретики постмодернизма объясняют представлением авторов об исчерпанности всех возможных языков культуры, деперсонализацией автора, видят в ней сознательное воспроизведение хаотичности мира, поглощение субъекта речи языком и, напротив, преобразование общего в индивидуальное, банального в новое. Давно известный прием приобретает во второй половине XX века совершенно иную мировоззренческую основу по сравнению с литературными переключками классической поэзии. Традиционно цитата обозначала преемственность идей и культур, сейчас во многих случаях указывает на разрыв между ними.

Оказавшись, наверное, чемпионом по цитатности<sup>2</sup> текстов – бесконечному монтажу перефразированных цитат, реминисценций, аллюзий, что воспринимается как самый наглядный признак постмодернизма, Кибилов с самого начала не соответствовал постмодернистским установкам по сущностному признаку: он не отстранялся от того, о чем писал, в каждом его тексте удивляла необычная для нашего времени «поэтическая горячность» (Гандлевский, 1994: 5). Кибилов не усвоил и постмодернистского этического плю-

---

<sup>2</sup> «Центоны – мозаические стихотворения, составленные из фрагментов других стихотворений, или, как писали древние, центон – “стихотворение, крепко слаженное из отрывков, взятых из разных мест и с разным смыслом” (Авсоний, IV в.) <...> В русской поэзии XVII в. мы имеем редкий и, по-видимому, исключительный по своим масштабам пример практики центона в творчестве Сильвестра Медведева. Осознавая как риторический образец текст Симеона Полоцкого, Медведев вторит учителю, учится у него и, чтобы научиться, перенимает его поэтическую мысль, его поэтические средства как систему установившихся правил и часто берет это вместе с готовыми стихами» (Сазонова, 1991: 68–69). О традиции центонов см. также: Бонч-Осмоловская, 2008: 198–206. Поэтика реминисценций и аллюзий характерна для XVIII–XIX вв., а жанр перепева складывается в XIX веке (Новиков, 1989, 277–291).

Центонность текстов Кибилова рассматривалась в разных ракурсах. См., например, работы об аллюзиях и мотивах, восходящих к А. Галичу: Богомолов, 2004: 487–516; обзор деконструкции советского дискурса в поэме «Сквозь прощальные слезы»: Скоропанова, 1999: 36–369; анализ поэмы «Буря»: Маркасова, 2000; анализ цикла «Вариации»: Рогачева, 2005, а также автокомментарии: Кибилов, Фальковский, 1997. Интертекстуальность произведений Кибилова стала темой кандидатских диссертаций: Багрецов, 2005; Виснап, 2008, а также автокомментариев: Кибилов, Фальковский, 1997.

рализма: различая добро и зло<sup>3</sup>, он всегда позволял себе быть дидактичным, предъявлять претензии не только современности, но и ставить на вид классикам и романтикам последствия их энтузиазма в воспевании стихий:

Эх, поглядеть бы тем высоколобым и прекраснодушным,  
тем, презиравшим филистеров, буршам мятежным,  
полюбоваться на Карлов Мооров в любой подворотне!

<...>

Здесь на любой танцплощадке как минимум две Карменситы,  
Здесь в пионерской дружине с десятков Манон, а в подсобке  
Здесь Мариула дарит свои ласки, и ночью турбаза  
стонет, кричит Клеопатрой бесстыжей!.. И каждый студентик  
Литинститута здесь знает – искусство превыше морали.

(«Послание Ленке»<sup>4</sup>).

И. Б. Левонтина, цитируя строки из «Послания к Ленке» в статье о слове и понятии *пошлость*, пишет:

В этом стихотворении Кибиров замечательно показал диалектику пошлости, очень пронзительно связав ее с романтизмом – как в широком, так и в узком смысле этого слова. Сначала на романтическом этапе культуры происходит порыв к высокому, отрыв от низкой обыденности. Замкнутость в личном миреке, на собственных интересах связывается с человеком примитивным, бездуховным и объявляется мещанством и пошлостью (в таком культурном контексте эти два слова сближаются). Потом эта романтическая риторика сама становится штампом, готовым клише, пародией, которая перемещается в низовые слои, в массовую культуру и начинает оцениваться как пошлость. Это Кибиров и имеет в виду, описывая пробирающегося к прилавку Мельмота и Карменсит из ПТУ <...> А обыденность, живая жизнь в этом случае, напротив, одухотворяется. <...> Тут и происходит реабилитация мещанства, и оно выдвигается в качестве антонима пошлости (Левонтина, 2004: 236–237).

В объединении насмешки с пафосом у Кибирова нет ни тени цинизма, самосознание этого автора часто оперирует местоимением *мы*<sup>5</sup>, особенно в поэмах-посланиях<sup>6</sup>, а

<sup>3</sup> Эту позицию Кибиров обозначает весьма выразительно: *По ту сторону зла и добра / не отыщешь ты, Фриц, ни хера* («Нище к женщине с плеткой пошел...»). Этический аспект поэзии Кибирова подробно рассмотрен в книге: Пахарева, 2004: 154–162.

<sup>4</sup> Кибиров, 2009-а: 114–115.

<sup>5</sup>« ... лирическое сознание у Кибирова не изолировано в самом себе, а разомкнуто для диалога с другим сознанием, вбирающим в себя те же самые продукты энтропии, составленным из тех же осколков, но собран-

язык чувств, во всей его фамильярности, сформирован преимущественно образами русской словесности:

Я-то хоть чучмек обычный,  
Ты же, извини, еврей!  
Что ж мы плачем неприлично  
над Россиюю своей?

Над Россиюю своею,  
над своею дорогой,  
по-над Летой, Лорелей,  
и онегинской строфой,

и малиновою сливой,  
розой черною в Аи,  
и Фелицей горделивой,  
толстой Каткою в крови,

и Каштанкою смешною,  
Протазановой вдовой,  
черной шалью роковую  
и процентщицей седой,

и набоковской ванессой,  
мандельштамовской осой,  
и висящей поэтессой  
над Елабугой бухой!

<...>

Только слово за душою  
энтропии вопреки  
над Россиюю родною,  
над усадьбой у реки.

(«Л.С. Рубинштейну»<sup>7</sup>).

---

шихся в иной, тоже уникальный калейдоскопический узор (кстати, именно поэтому любимый жанр Кибирова – послания друзьям) (Липовецкий, 2000).

<sup>6</sup> Для поэзии конца XX века характерно восстановление жанровых традиций, свойственных классической поэзии, и в этом наиболее активен Кибиров (см.: Малышева, 1996: 33–40).

<sup>7</sup> Кибиров, 1998-а: 19–20.

Многозначность творительного падежа и синтаксическая возможность не повторять предлогов в перечислительных рядах создают условия для объединения смыслов: ‘плачем над тем, что здесь названо’ и ‘плачем тем, что здесь названо’. Слезы состоят из мандельштамовских Леты и Лорелеи, пушкинской строфики, блоковской черной розы, державинской Фелицы и так далее – до цветаевской Елабуги.

В большинстве текстов основная единица поэтического языка Кибирова – стилевое, жанровое, фразеологизированное слово<sup>8</sup> – то есть то, которое больше всего подверглось энтропии.

Кибиров пытается преобразовать стилевое слово в «простое», освобождая его от идеологических и поэтических условностей перенесением в другой контекст.

Парадоксальным образом, такой результат достигается гротескной актуализацией культурного ореола слова, максимальным выявлением именно его условности<sup>9</sup>, концептуальности – и в постмодернистском смысле (концепт – ‘означающее без означаемого, фикция’)<sup>10</sup> и в традиционном (концепт – ‘понятие’, ‘умственный образ’)<sup>11</sup>.

Приводя фрагменты послания Кибирова Рубинштейну, Михаил Эпштейн пишет:

Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы («Красота», «Добро», «Правда», «Царствие грядущее»), что даже в 19-м веке выглядело старомодным. В том-то и дело, что эти слова и понятия, за время своего неупотребления, очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния,

<sup>8</sup> «Жанровая поэзия непременно пользуется стилевым словом, которое свою эстетическую ценность и свое эстетическое значение приобретает заранее, за пределами данного стихотворения – в контексте стиля, для такого-то жанра обязательного» (Гинзбург, 1982: 19–20).

<sup>9</sup> В работе о пародии Ю. Н. Тынянов писал: «если какой-нибудь элемент заменяется другим, – это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается (вернее, выясняется ее условность)» (Тынянов, 1977: 301).

<sup>10</sup> «Поэтика Кибирова – компромисс между концептуалистами, с одной стороны, и неоклассиками “московского времени” – с другой; это тот самый экватор, на котором две крайности московской поэзии сходятся. Концептуалисты “подарили” Кибирову умение выстраивать жесткий и, по сути, весьма далекий от “поэтического” каркас, методологию. Влияние “неоклассиков” позволяет насытить этот скелет достаточно трепетной плотью, “виноградным мясом” поэзии, вдохнуть в эти головные конструкции жизнь» (Бавильский, 1998: 23).

<sup>11</sup> В школе «гармонической точности» «эпитеты выступают в роли своего рода актуализаторов, относящих объект к идеальному миру мечты или “условной древности” <...> Это объясняет, почему у Батюшкова роши так легко из *липовых* превращаются в *дубовые* (“Пастух и соловей”), а в *бездонной синеве безоблачных небес* светит луна, *подернутая облаком* (“Тень друга”) <...> автор, вовлекая в рассказ новый предмет, уже знает его свойства, а не открывает их вместе с героем и читателем» (Левонтина, 1997: 260–261).

и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего (Эпштейн, 2000: 276).

Сергей Гандлевский, говоря о тенденциях развития русской поэзии, предложил очень удачное определение художественного метода Кибирова: «критический сентиментализм» (Гандлевский, 1998: 15).

Поэзии Кибирова часто даются точные характеристики: «Именно любовь делает неприязнь Кибирова такой наблюдательной» (Гандлевский, 1998: 9); «Смех сквозь прощальные слезы <...> *вместе* с нами, а не *над!*» (Левин, 1995: 219); «... рутинный, надоевший, несчищаемый с мозговых извилин, как застарелый камень с зубов курильщика, цитатный песенный материал лирически парит (Чередниченко, 1995: 19); «образ истории русской литературы сам оказывается в поэме [«История села Перхурова» – Л. 3.] весьма сложным: литературные тексты – это и давний национальный морок, и средоточие реальной тоски, и испытание для человека, и то, что само подвергается испытанию (Кукулин, 1998).

Предлагая нечто модное в постмодернизме (каталог высказываний, коллекцию, коллаж, пастиш, китч для эстетов), впрочем, оно же и старомодное (попурри, праздничные литмонтажи), и классическое («речевые пародии» – см.: Тынянов, 1977: 284–310), а также воспевая опошленное, Кибиров воспроизводит архетип: его стихи «настолько *натуральны*, что кажутся безыскусным творением коллективного бессознательного, как бы лишенным индивидуального начала, конкретного авторства» (Бавильский, 1998: 22).

Поэтика Кибирова заметно менялась в направлении все более индивидуального, прямого и все более лирического высказывания – при возрастающей резкости слов и открытости чувств (особенно в сборнике «*Amour, exil...*») <sup>12</sup>.

Но все же наиболее полно и выразительно Кибиров проявил свою поэтическую индивидуальность и внес свой вклад в литературу явным и косвенным цитированием разнообразных текстов – именно в том, что в последние два-три десятилетия XX века стало не просто модой, а литературной и бытовой эпидемией, которая вызывала потребность и спасаться, и оправдываться:

<sup>12</sup> «И какой же сюрприз преподнес он читателям в своем сборнике “*Amour, exil...*” – одном большом признании в любви, обращенном к недостижимой даме сердца! Нам явился современный трубадур-заочник, смешной и нелепый любовник-либертин печального образа, забывший про все остальное на свете. Букет живых чувств, вынесенных на всеобщее обсуждение, редкая в современной поэзии страстность при редкой разболтанности и безответственности, трепет сердца, задушевность и нежность при полнейшем, наивном бесстыдстве, платонизм в контркультурной обработке с полной реабилитацией того, что считалось в отечественной поэзии низменным и в стихи не востребованным...» (Ермолин, 2001-б: 210). О литературности такого действительно прямого и действительно личного высказывания см.: Зорин, 2001: 26–27.



Может, вообще ограничиться только цитатами?

Да неудобно как-то, неловко перед ребятами.

Ведь на разрыв же аорты, ведь кровию сердца же пишат!

Ну а меня это вроде никак не колышет.

С пеной у рта жгут Глаголом они, надрываясь,

я же, гаденьш, цитирую и ухмыляюсь.

Не объяснишь ведь, что это не наглость циничная,

что целомудрие это и скромность – вполне симпатичные!

(«Может, вообще ограничиться только цитатами?... »<sup>13</sup>).

Образование смысла на пересечении чужих сюжетов и фраз часто бывает основано на том, что слово или минимальное словосочетание предстает эмблемой произведения, художественной системы, традиционных и современных мифов (такое явление может быть названо метонимическим цитированием – Минц, 1973: 397). Слово способно входить в новый текст как знак, уже свободный от своего литературно-фразеологического окружения, но не свободный от смысла – сформированного и этим окружением, и расхожим воспроизведением, к которому автор исходного текста непричастен. Это свойство слова особенно наглядно представлено в одной из глав поэмы «Когда был Ленин маленьким» – в напутствии птичке-реполову, которую убил, а потом пожалел Володя Ульянов:

Лети же в сонм теней, малютка-реполов,  
 куда **слепая ласточка** вернулась,  
 туда, где вьются **голуби** Киприды,  
 где Лесбии **воробушек**, где **Сокол**  
 израненный приветствует полет  
 братишки **Буревестника**, где страшный  
 убитый **альбатрос** сурово мстит  
 английскому матросу, где в отместку  
 французские матросы на другом  
 таком же **альбатросе** отыгрались,  
 где **чайку** дробью дачник уложил,  
 где **соловей** над розой, где **снегирь**  
 выводит песнь военну, где и **чибис**

<sup>13</sup> Кибиров, 2009-а: 424.

уже поет юннатам у дороги,  
 и где на ветке **скворушка**, где **ворон**  
 то к **ворону** летит, то в час полночный  
 к безумному Эдгару, где меж небом  
 и русскою землею льется пенье,  
 где хотят жить **цыпленки**, где слышать  
**малиновки** ты можешь голосок,  
 где безымянной **птичке** дал свободу,  
 храня обычай старины, певец,  
 где **ряба курочка**, где вьется **Гальциона**  
 над батушковским парусом, где свищет  
 во тьме ночей и ропщет **Филомела**,  
 где **птица счастья** выберет тебя,  
 где выше солнца подлетел **орленок**,  
 и где **слепая ласточка**, слепая...  
 Лети туда, малютка **реполов**,  
 ты заслужил бессмертие. Лети же!<sup>14</sup>

Реестр птиц как будто иллюстрирует ходячие фразы *кстати, о птичках* и *птичку жалко* (первая – из анекдота, вторая – из кинофильма «Кавказская пленница») и термин-метафору *крылатые слова*. Все эти птицы – из книги А. И. Ульяновой о Ленине, произведений Державина, Пушкина, Батушкова, Мандельштама, Блока, Горького, Чехова, По, Бодлера, патриотических песен и шлягеров, сказок, и блатного фольклора<sup>15</sup> – в тексте Кибирова вновь становятся поэтическими символами души – вплоть до курочки рябы и цыпленка жареного. Они перечисляются как души всех авторов, исполнителей, читателей и слушателей, чье сознание сформировано этими образами. И оказывается, что в таком контексте названия этих птиц вновь способны выполнять свою роль: волновать, обобщать, символизировать. Пафос символов, переставая быть автоматизированным, оказывается убедительным.

Важно, что упомянутые Кибировым птицы неравнозначны в сложившемся культурном пространстве, а *реполов*, с которого начинается текст, и вообще не символизирован в русской культуре: он самая «неавторитетная» птичка, даже ее название мало кому известно. Но само составление списка здесь принципиально значимо: хаотичная совокуп-

<sup>14</sup> Кибиров, 1995: 25–26.

<sup>15</sup> Перечисление авторов, чьи тексты в данном случае стали исходными для Кибирова, конечно, неполное. Кроме того, почти за каждым упоминанием птиц стоит не один автор и не одно произведение: см. например, о символах «соловей» и «филомела» в литературе: Гин, 2006.

ность образов, немислимая для привычного поэтического пространства, существует в сознании человека. Судьба реполова, цыпленка жареного, ласточки, соловья-Филомелы и всей птичьей компании, объединенной Кибировым, – одна: возвращение «в чертог теней». Перечисленные существа равнозначны именно внутри этой целостности, но она распадается, и список становится поминальным.

Рассмотрим еще один тип литературного многоголосия.

В стихотворении «Исторический романс» звучат голоса и возникают образы из произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Л.Н. Толстого, Достоевского, Некрасова, Блока, Хлебникова, Есенина, Ахматовой, Окуджавы, Галича.

В заглавии текста присутствует множественная игра значениями слов *роман* и *романс*. Историческими бывают романы как литературный жанр, но у Кибирова речь идет о романе любовном, который и становится метафорой исторического пути России. Один из формальных аспектов этой языковой игры дает читателю возможность мысленно отделить последнюю букву («с»), то есть прочесть заглавие стихотворения с ёрнически архаизирующим «словоерсом»: *Исторический роман-с*<sup>16</sup>.

Прежде всего, «Исторический романс» представляет собой парафраз стихотворения Н. А. Некрасова «Тройка», ставшего популярным романсом:

#### ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАНС

Что ты жадно глядишь на крестьянку,  
подбоченься, корнет молодой,  
самогонку под всхлипы тальянки  
пригубивши безусой губой?

Что ты фертот стоишь, наблюдая  
пляску, свист, каблуков перестук?  
Как бы боком не вышла такая  
этнография, милый барчук.

Поезжай-ка ты лучше к мамзелям  
иль к цыганкам на тройке катись!  
Приворотное мутное зелье  
сплюнь три раза и перекрестись!

<sup>16</sup> Наблюдение над имплицитным «словоерсом» – дополнение И. В. Лоцилова в письме к Л. В. Зубовой.

Ах, mon cher, ах, mon ange, охолонь ты!  
Далеко ли, ваш бродь, до беды,  
до греха, до стыда, до афронта?  
хоть о маменьке вспомнил бы ты!

Что ж напялил ты косоворотку,  
Полюбуйся, mon cher, на себя!  
Эта водка сожжет тебе глотку,  
оплетет и задушит тебя!

Где ж твой ментик, гусар бесшабашный?  
Где Моэта шипучий бокал?  
Кой же черт тебя гонит на пашню,  
что ты в этой избе потерял?

Одари их ланкастерской школой  
и привычный оброк отмени,  
позабавься с белянкой веселой,  
только ближе не надо, ни-ни!

Вот послушай, загадка такая –  
что на землю бросает мужик,  
ну а барин в кармане таскает?  
Что, не знаешь? Скажи напрямик!

Это сопли, миленочек, сопли!  
Так что лучше не надо, корнет.  
Первым классом уютным и теплым,  
уезжай в свой блистательный свет!

Брось ты к черту Руссо и Толстого!  
Поль де Кок неразрезанный ждет!  
И актеры к канкану готовы,  
Оффенбах пред оркестром встает.

Блещут ложи, брильянты, мундиры.  
Что ж ты ждешь? Что ты прешь на рожон?  
Видно, вправду ты бесишься с жиру,

разбитною пейзажкой пленен.

Плат узорный, подсолнухов жменя,  
черны брови да алы уста.  
Ой вы сени, кленовые сени,  
ах, естественность, ах, простота!

Все равно ж не полюбит, обманет,  
насмеется она над тобой,  
затуманит, завьюжит, заманит,  
обернется погибелью злой!

Все равно не полюбит, загубит!..  
Из острога вернется дружок.  
Искривятся усмешечкой губы.  
Ярым жаром блеснет сапожок.

Что топорщится за голенищем?  
Что так странно и страшно он свищет?  
Он зовет себя Третьим Петром.  
Твой тулупчик расползся на нем.<sup>17</sup>

Стихотворение «Исторический романс» как будто иллюстрирует такой тезис современного философского литературоведения:

И вот, постмодернизм, с его отвращением к утопии, перевернул знаки и устремился к прошлому – но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. Произошла рокировка (Эпштейн, 2000: 284).

В «Историческом романсе» и происходит рокировка фигур некрасовской жанровой зарисовки: любовное томление охватывает не девушку, а корнета, соблазняет она, а не он.

Приведем стихотворение Некрасова:

### ТРОЙКА

---

<sup>17</sup> Кибиров, 2009: 212–214.

Что ты жадно глядишь на дорогу  
В стороне от весёлых подруг?  
Знать, забило сердечко тревогу –  
Всё лицо твоё вспыхнуло вдруг.

И зачем ты бежишь торопливо  
За промчавшейся тройкой вослед?..  
На тебя, подбоченясь красиво,  
Загляделся проезжий корнет.

На тебя заглядеться не диво,  
Полюбить тебя всякий не прочь:  
Вьётся алая лента игриво  
В волосах твоих, чёрных как ночь;

Сквозь румянец щеки твоей смуглой  
Пробивается лёгкий пушок,  
Из-под брови твоей полукруглой  
Смотрит бойко лукавый глазок.

Взгляд один чернобровой дикарки,  
Полный чар, зажигающих кровь,  
Старика разорит на подарки,  
В сердце юноши кинет любовь.

Поживёшь и попразднуешь вволю,  
Будет жизнь и полна и легка...  
Да не то тебе пало на долю:  
За неряху пойдёшь мужика.

Завязавши под мышки передник,  
Перетянешь уродливо грудь,  
Будет бить тебя муж-привередник  
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и чёрной и трудной  
Отцветёшь, не успевши расцвести,  
Погрузишься ты в сон непробудный,

Будешь нянчить, работать и есть.

И в лице твоём, полном движенья,  
 Полном жизни – появится вдруг  
 Выраженье тупого терпенья  
 И бессмысленный, вечный испуг.

И схоронят в сырую могилу,  
 Как пройдёшь ты тяжёлый свой путь,  
 Бесплезно угасшую силу  
 И ничем не согретую грудь.

Не гляди же с тоской на дорогу  
 И за тройкой вослед не спеши,  
 И тоскливую в сердце тревогу  
 Поскорей навсегда заглуши!

Не нагнать тебе бешеной тройки:  
 Кони крепки и сыты и бойки, –  
 И ямщик под хмельком, и к другой  
 Мчится вихрем корнет молодой...<sup>18</sup>

Кибиров возражает Некрасову и всей идеологии романтического славянофильства, зная, что идеалы народных заступников и просветителей остались красивой мечтой. Зарисовку любовной ситуации Кибиров превращает в нравоучительную лекцию по истории. То, что для Кибирова – прошедшее, для его адресата-корнета, как и для персонажей стихотворения Некрасова, а также для всех писателей, чьи голоса вплетаются в текст «Исторического романа» – будущее.

Некрасов сочувствует крестьянке, Кибиров – корнету. Поучительный тон предостережений уместен, поскольку прямое обращение адресуется совсем молодому человеку<sup>19</sup>.

Возможная трагедия, о которой повествует Некрасов, несколько преувеличена: жертва соблазна все-таки выйдет замуж, хоть и за неряху, привередника и грубияна, ей

<sup>18</sup> Некрасов, 1967: 105–106.

<sup>19</sup> Вообще корнетов, видимо, принято поучать – ср. «Песенку об утраченных надеждах» из кинофильма «Соломенная шляпка» *Видите ли мой корнет, очаровательный корнет, / Все дело в том, что у невесты / Приданого в помине нет <...> все дело в том, что в дилижансе / Свободных мест, представьте, нет* (слова Булата Окуджавы, музыка Исаака Шварца – Окуджава, 1991: 137–138).

все же предстоит *нянчить, работать и есть*, а перед этим у нее *Будет жизнь и полна и легка*. Корнет же обвиняется, может быть, в какой-то мере, и справедливо, но нелогично: не увлекшись корнетом, эта девушка все равно бы вышла замуж за мужика и работала бы не меньше. А преждевременно увянуть от измены возлюбленного могла не только крестьянка.

У Кибирова трагедия представлена как более серьезная: корнета зарежет дружок соблазнительницы, вернувшийся из острога. Чужому, какими бы благими ни были его намерения, нет места в замкнутой системе крестьянского уклада жизни. Сначала повторив слово некрасовского текста *подбоченься*, далее ту же позу Кибиров называет иначе: не на крестьянском, а на дворянском языке: *Что ты фертом стоишь, наблюдая...* Через строку появляется слово, прямо указывающее на внеположенность наблюдателя: *этнография*. А наблюдает корнет *пляску, свист, каблуков перестук* – как Лермонтов: *И в праздник, вечером росистым, / Смотреть до полночи готов / На пляску с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков* («Родина»<sup>20</sup>). Это стихотворение Лермонтова начинается строкой *Люблю отчизну я, но странною любовью*. Кибировский акцент на том, что наблюдатель праздника – человек на нем посторонний, побуждает видеть в слове *странною* этимологическое значение ‘со стороны’. Кстати, Лермонтов был корнетом лейб-гусарского полка.

Адресат предостережений Кибирова наделяется свойствами, противоположными адресату Некрасова: в стихотворении «Тройка» девушка бежит торопливо, а в «Историческом романсе» корнет стоит фертом (у Некрасова проезжий корнет мчался на тройке). Некрасов говорит девушке: *Сквозь румянец щеки твоей смуглой / Пробивается тонкий пушок*, а Кибиров корнету: *...пригубивши безусой губой*.

Слова перемещаются от Некрасова к Кибирову, проявляя свои словообразовательные, фразеологические, омонимические возможности.

При изменении ситуации, обозначенной первыми строками двух текстов, меняется смысловое наполнение слова *жадно*: у Некрасова это слово изображает мечту, а у Кибирова похоть. У Некрасова *жадно* – традиционно-поэтическая метафора, а у Кибирова – общеязыковая и порицающая.

Кибиров, сначала воспроизводя некрасовское деепричастие *подбоченься*, потом говорит: *как бы боком не вышла такая / этнография, милый барчук*.

Слово *чара*, обозначающее у Некрасова соблазн (*Взгляд один чернобровой дикарки, / Полный чар, зажигающих кровь*), переходит в текст Кибирова косвенно, к тому же омо-

<sup>20</sup> Лермонтов, 1989: 68.



нимом (как ‘чарка’)<sup>21</sup>: оно порождает такие детали ситуации: *самогонку под всхлипы тальянки; приворотное мутное зелье; Эта водка сожжет тебе глотку; Где Моэта шипучий бокал?*<sup>22</sup> В данном случае существенно, что ряд спиртных напитков начинается с отсылки к Есенину, у которого *чары* ‘волшебство’ названы в одной строфе с тальянкой, причем этими чарами можно метафорически *напоить*: *Заглуши в душе тоску тальянки, / Напои дыханьем свежих чар, / Чтобы я о дальней северянке / Не вздыхал, не думал, не скучал* («Никогда я не был на Босфоре...»<sup>23</sup>).

Что бы корнет ни пил (по влечению к народу или по совету Кибирова), в чары не наливали: *чара, чарка* – это стилевые, условно-поэтические слова, типичные для романсов, как и метафора *напоить чарами* – ‘очаровать’. Именно условность поэтического словоупотребления позволяет объединить в сознании волшебство с посудой.

*Мамзели, цыганки, беянка веселая* (ср.: *вдалеке от веселых подруг*), *актерки* – это воплощения той *другой*, к которой мчится *корнет молодой* в стихотворении Некрасова. Постоянный эпитет *молодой*, ничего не выражающий, кроме верности традиции (корнеты были только молодыми), из последней строфы Некрасова переходит в первую строфу Кибирова – в клише, с той же с инверсией существительного и прилагательного.

Корнет не знает Есенина, Ахматову<sup>24</sup>, Блока, Галича, Окуджаву.

А между тем, в «Исторический романс» попали многие образы, детали, слова из произведений этих авторов, особенно в большом количестве – из стихотворения Блока «Россия»<sup>25</sup>:

Блок	Кибиров
Пускай заманит и обманет, –	Все равно ж не полюбит, обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты,	насмеется она над тобой,

<sup>21</sup> В «Историческом романсе» Кибирова нет слова *чарка*, но есть целый ряд образов, производных от этого слова. Ср. переход от чары-соблазна к чарочке в таком тексте Кибирова о России: *Мелет Емелька да Стенька дурут, / Мара да хмара на нарах храпит / Чара визжит-верещит. // Чарочка – чок, да дубинушка – хрясь! / Днесь поминали, что пили вчерась, / что учудили надьсь. / Ась, да Авось, да Окстись* («Блоку жена...» – Кибиров, 2009: 486).

<sup>22</sup> Ср. строки Пушкина: *Вдовы Кликю или Моэта / Благословенное вино / В бутылке мерзлой для поэта / На стол тотчас принесено. / <...> Оно сверкает Инокреной; / Оно своей игрой и пеной / (Подобием того-сего) / Меня пленяло: за него / Последний бедный лепт, бывало, / Давал я. Помните ль, друзья? / Его волшебная струя / Рождала глупостей не мало, / А сколько шуток и стихов, / И споров, и веселых снов!* («Евгений Онегин» – Пушкин, 1978-а: 82).

<sup>23</sup> Есенин, 1977: 281.

<sup>24</sup> Ср.: *Искарился мучительно рот* (Ахматова, 1977: 28) – *Искариются усмешечкой губы* (не очень ясно, чьи из этого любовного треугольника). Единичная переключка с Ахматовой весьма содержательна: в этом параллелизме важна антитеза *мучительно – усмешечкой*, выразительно говорящая о перемене тональности знака, в данном случае жеста.

<sup>25</sup> Блок, 1960-б: 254–255.

И лишь забота затуманит Твои прекрасные черты...	затуманит, завьюжит, заманит, обернется погибелью злой!
Когда звенит тоской острожной	Из острога вернется дружок.
Мне избы серые твои	Что ты в этой избе потерял?
Да плат узорный до бровей	плат узорный, подсолнухов жменя
Когда блеснет в дали дорожной Мгновенный взор из-под платка	Ярым жаром блеснет сапожок

Совпадений немало, хотя многие из этих образов и соответствующих слов – топосы, общие места: *дорога, ямщик, избы, тоска, блеск*. Но ведь именно с топосами и Блок, и Кибиров имеют дело. Блок – как символист, Кибиров – как поэт, который пишет в пост-модернистское время и принимает во внимание теорию топосов-симулякров. Стихотворение Блока, конечно, соотнесено со знаменитой метафорой Гоголя «Русь – птица тройка». В «Тройке» Некрасова строки *Не нагнать тебе бешеной тройки / Кони крепки и сыты и бойки* тоже отчетливо перекликаются со словами из поэмы «Мертвые души»: *Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?* И Кибиров объединяет в «Историческом романсе» стихотворения «Тройка» и «Россия», оборачиваясь на Гоголя, у которого «птица-тройка» Русь несется неведомо куда, пугая народы.

Противореча Некрасову, Кибиров возражает и Блоку. Блок говорит *не сгинешь*, а Кибиров – *обернется погибелью злой*, да и потом эту погибель от острожного соперника показывает весьма выразительно, убеждая Пушкиным, Лермонтовым<sup>26</sup>, Есениным<sup>27</sup>, Блоком<sup>28</sup>, Хлебниковым<sup>29</sup>. Параллель с Хлебниковым существенна еще и потому, что его стихотворение начинается словами *Ах вы сони! Что по-барски...*, а у Кибирова в «Историче-

<sup>26</sup> *Настанет год, / России черный год, / Когда царей корона упадет <...> / В тот день явится мощный человек, / И ты его узнаешь – и поймешь, / Зачем в руке его булатный нож* (Лермонтов, 1989: 131 – «Предсказание»).

<sup>27</sup> *Пойду по белым кудрям дня / Искать убогое жилище. / И друг любимый на меня / Наточит нож за голенище* («Устал я жить в родном краю...» – Есенин, 1977: 164).

<sup>28</sup> *Где буйно замает вьюга / До крыши – уютное жилье, / И девушка на злого друга / Под снегом точит лезвие* («Ты и во сне необычайная...» / «Русь»/ – Блок. 1960-а: 106).

<sup>29</sup> *Ах вы, сони! Что по-барски / Вы храпите целый день? / Иль мила вам жизни царской / Умирающая тень? <...> Граждане города, / В конском дымящемся кале / Вас кричат ножи, / Вас ножи искали! / Порешили ножи, / Хотят лезвием / Баловаться с барьером, / По горлу скользя. / Целоваться с барьером, / Миловаться с барьером, / Лезвием секача / Горло бар щекоча, / Лезвием скользя, – / <...> Чем блеснув за голенищем, / Хлынем! Хлынем! / Вынем! Вынем! / Жарко ждуют ножи – они зеркало воли* («Настоящее» – Хлебников, 1987: 112).

ском романсе» есть строка *ой вы сени, кленовые сени* – ср. в песне: *Ах вы сени мои, сени, сени новые мои, сени новые, кленовые, решетчатые!*

Возможно, что в финале стихотворения Кибирова есть отсылка к Достоевскому и Некрасову: в строке *Что топорщится за голенищем?* читается слово *топор*<sup>30</sup>.

Заключительные строки «Исторического романса» *Он зовет себя Третьим Петром. / Твой тулупчик расплзся на нем*, ясно указывая на «Капитанскую дочку» Пушкина, говорят о бессмысленности смягчения нравов благотворительностью со стороны чужака (тулупчик не по размеру).

Отождествление острожного дружка с Пугачевым направляет повествование вспять, в глубь истории, что можно понимать как высказывание: ‘так было и раньше, значит, будет и потом’.

Загадка про сопли, которую Кибиров загадывает корнету, – это загадка и для читателя. Корнету автор сразу, но не до конца, сообщает ответ, а читатель вполне может сам догадаться, что это за сопли. Для этого надо обратить внимание на то, что в других текстах Кибирова слова *слюна*, *сопли* означают проявление чувствительности:

А вдали звенят струною  
легионы нежных тех,  
КСП своей **слюною**  
начертавших на щите!

Впрочем, только ли слюною?  
Розенбаум в Афган слетал,  
с кровью красною чужою  
**сопли** сладкие смешал.

(«Л. С. Рубинштейну»<sup>31</sup>);

И, видимо, мира основы  
держались еще кое-как  
на честном бессмысленном слове  
и на простодушных **соплях**.

(«Даешь деконструкцию! Дали... »<sup>32</sup>).

<sup>30</sup> За голенищем может быть, конечно, нож, а не топор, но в ряду убийц из разных текстов русской литературы Раскольников особенно выразителен, а в поэзии фонетика может заслонять точность деталей. Ср. также: *Да наши топоры / Лежали – до поры* (Некрасов, 1967-б: 157).

<sup>31</sup> Кибиров, 1998-а: 14.

<sup>32</sup> Кибиров, 2009-а: 342.

В таком случае мужик, бросающий сопли на землю, и барин, носящий их в кармане, – аллегория двух типов отношения к жизни – несентиментально практичного и непрактично чувствительного.

В стихотворении «Россия» Блок дважды упоминает слезы. Сначала он уподобляет слезам избы и песни (*Мне избы серые твои, / Твои мне песни ветровые / Как слезы первые любви*), а потом, романтизируя социальные потрясения (*Какому хочешь чародею / Отдай разбойную красу // Пускай заманит и обманет*), соглашается признать будущие слезы благом (*Ну что ж? Одной заботой боле – / Одной слезой река шумней*<sup>33</sup>).

Загадка о соплях помещена в структурно центральную и сюжетно кульминационную строфу «Исторического романса»: именно после разъяснения загадки следует: *Так что лучше не надо, корнет. / Первым классом уютным и теплым / уезжай в свой блистательный свет!*<sup>34</sup> Радости жизни представлены Поль де Коком, канканом актеров, опереточной музыкой – знаками развлекательной «маскультуры» того времени.

Корнету предлагается видеть в крестьянке *пейзанку*. Пейзанами называли крестьян сентименталисты XIX века, сочувствующие простому народу, а к концу XX века эмоциональное восприятие этого слова как иностранного не только не забылось, но, напротив, усилилось. Слово стало употребляться исключительно иронически, его стилистическое значение, связанное с неодобрением сентиментализма, заслонило собой предметное значение. Слово *пейзанка*, как и слово *этнография*, как и весь образный строй стихотворения, его сюжет, интонационный диссонанс драматического сюжета с музыкальным строем романса на стихи Некрасова, – обозначение границы между двумя мирами, двумя культурами: образованного общества и крестьянства. Нарушение этой границы грозит бедой всем участникам ситуации, но в первую очередь – не объектам, а субъектам воздействия на крестьянский мир.

Упоминание ланкастерских школ в строфе *Одари их ланкастерской школой / и привычный оброк отмени, / позабавься с белянкой веселой, / только ближе не надо, ни-ни!* находит соответствие в русской литературе, например, у Грибоедова, Гоголя, Пушкина<sup>35</sup>:

Х л е с т о в а : И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних / От пансионеров, школ, лицеев, как бишь их, / Да от ланкарточных взаимных обучений (А. С. Грибоедов. «Горе от ума»)<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Вероятно, имеется в виду «река времен», наполненная песнями. Сочетание *слезой* <...> *шумней* объединяет несколько тропов: оно основано на синэстезии (метафорическом объединении ощущений, воспринимаемых разными органами чувств), на метонимии *слеза* – ‘горе’, на символе *река* – ‘жизнь’.

<sup>34</sup> Ср.: *Мальчишки были безусы, / Прапоры и корнеты / Мальчишки были безумны / К чему им мои советы?! / Лечиться бы им, лечиться, / На кислые ездить воды – / Они ж по ночам: «Отчизна! / Тираны! Заря свободы!»* (Галич, 2006: 54).

<sup>35</sup> В той же строфе «Исторического романса» есть и отсылка к «Евгению Онегину»: *и привычный оброк отмени*.

Почтмейстер заметил, что Чичикову предстоит священная обязанность, что он может сделаться среди своих крестьян некоторого рода отцом, по его выражению, ввести даже благодетельное просвещение, и при этом случае отозвался с большою похвалою об Ланкастеровой школе взаимного обучения (Н. В. Гоголь. «Мертвые души»)<sup>37</sup>;

Что за чудо! – говорил Алексей. – Да у нас учение идет скорее, чем по ланкастерской системе (А. С. Пушкин. «Барышня-крестьянка»)<sup>38</sup>;

Обратим внимание на то, сюжет «Барышни-крестьянки» основан на мнимых пересечениях границы: барчук думает, что перед ним крестьянка, а ряженая барышня делает вид, что вторгается в чуждый ей мир.

Конечно, у Кибирова есть много стихов с другими, весьма изобретательными и вполне органичными способами внедрения в текст явных и скрытых цитат и реминисценций, есть много текстов, в которых чужая речь – это речь разных социальных слоев, разных стилей. Но и этого, разумеется, не полного анализа литературного многоголосья, вероятно, достаточно, чтобы почувствовать, как, в общем-то давно известный и достаточно тривиальный прием может приобретать глубокий смысл.

Цитатная поэтика Тимура Кибирова представляет собой своеобразный музей, в котором постоянно устраивается переучет, проводятся исследования, а выставки превращаются в замысловатые и осмысленные художественные произведения, и при этом все экспонаты этого музея словесности оживают в театральном действе и тем самым получают возможность не только свидетельствовать о прошлом, но и участвовать в современной жизни.

Рассмотрим еще один аспект поэтики Кибирова, связанный с филологической рефлексией: включение в его тексты научной лексики. Многие термины разных наук и научных направлений вошли в массовое употребление как знаки престижности, часто без четкого понимания значений этих терминов говорящими и пишущими.

Рефлексия Кибирова больше всего направлена на термины структурализма и фрейдизма, что частично отражено в статье Н. Г. Бабенко (Бабенко, 2002). Основные выводы, представленные в этой статье, несколько противоречивы, но верны именно в самом этом противоречии: для сборника Кибирова «Интимная Лирика» характерно «подчеркнуто

---

<sup>36</sup> Грибоедов, 1988: 104.

<sup>37</sup> Гоголь, 1953: 161.

<sup>38</sup> Пушкин, 1978-б: 112.

личное лирическое переживание постмодернизма как культурного явления, в русле которого работал и наш автор, заместило традиционные мотивы лирики» (Бабенко, 2002: 127); Кибиров «иронизирует над возведением поисков книжного чужого в ущерб живому своему, видя в этом опасность утраты способности к самоидентификации» (Бабенко, 2002: 131). Действительно, и замещение традиционных мотивов лирики сопровождается у этого автора иронической рефлексией, и самоидентификация поэта, основанная на синтезе личного и книжного, становится постоянным мотивом самоуничужения.

Один из самых выразительных антиснобистских текстов таков:

**Мы говорим не дѹкурс, а дискѹрс!**

И фраера, не знающие фени,  
трепещут и тушуются мгновенно,  
и глохнет самый наглый балагур!  
И словно финка, острый гальский смысл,  
попишет враз того, кто залупнется!  
И хватит перьев, чтобы всех покоцать!  
Фильтруй базар, фильтруй базар, малыш!

(«Мы говорим не дѹкурс, а дискѹрс... »).<sup>39</sup>

В этом случае Кибиров и не пытается разобраться в том, в чем разобраться невозможно (может быть, пока):

В русском языке иногда пытаются различать дѹкурс (американоязычная версия по-русски предполагает ударение на первый слог) и дискѹрс (франкоязычная версия с ударением на второй слог) в значениях соответственно «сверхфразовое единство» или «социально-упорядоченный механизм порождения речи», однако такое разведение, воспринимаемое лишь на слух, не может быть последовательным и продуктивным»<sup>40</sup>.

Достаточно того, что такая речь названа феней, а ее носители противопоставляют себя «фраерам», как уголовники. Как пишет Н.Г. Бабенко, ссылаясь на теорию М.Фуко, это тот случай, когда при употреблении термина «воля-к-знанию» обратилась «волей-к-власти» (Бабенко, 2002: 129).

В другом стихотворении Кибиров дает грубые, но очень точные характеристики явлениям, обозначенным терминами, в том числе и словом *дискурс*:

<sup>39</sup> Кибиров, 2009-а: 327. Первая строка – перефразирование строки В. Высоцкого *Мы говорим не штормы, а шторма* (Высоцкий, 1997: 233).

<sup>40</sup> Дискурс, 2008.

**Перцепция с дискурсом расплевались –**

**она его считает импотентом,**

**а он ее безмозглой блядью.** Что ж,

Она и впрямь не очень-то умна,

а у него проблемы с этим делом.

Все правильно. Но мне-то каково?

(«Перцепция с дискурсом расплевались... »<sup>41</sup>).

Действительно, восприятие, называемое в психолингвистике и философии перцепцией, изменчиво и разнонаправленно, но от восприятия ускользает та обширная и неконкретная информация, которая обобщена термином *дискурс*<sup>42</sup>. Дискурс же без связи с восприятием бессилён передать какую-либо информацию и потому оказывается неспособным выполнять свое предназначение.

Интересно, что в этом тексте Кибирова понятия, обозначенные терминами, получившими широкое распространение в XX веке, употребляются в соответствии с поэтикой символистской персонификации абстракций, и в то же время отношение между понятиями объясняется языком бытовых скандалов.

Сам термин легко превращается в ругательство:

Что «**симулякр**»? От **симулякра** слышу!

Крапива жжется. А вода течет

как прежде – сверху вниз. Дашевский Гриша

на Профсоюзной, кажется, живет.

О чем я то бишь? Да о том же самом,

О самом том же, ни о чем ином!

По пятьдесят, а лучше по сто граммов.

Потом закурим. А потом споем

(«Что “симулякр”? От симулякра слышу!... »<sup>43</sup>).

<sup>41</sup> Кибиров, 2009: 491.

<sup>42</sup> «Четкого и общепризнанного определения “дискурса”, охватывающего все случаи его употребления, не существует, и не исключено, что именно это способствовало широкой популярности, приобретенной этим термином за последние десятилетия: связанные нетривиальными отношениями различные понимания удачно удовлетворяют различные понятийные потребности, модифицируя более традиционные представления о речи, тексте, диалоге, стиле и даже языке» (Дискурс, 2009). О происхождении и функционировании термина существует обширная философская и лингвистическая литература; см., напр.: Демьянков, 2005; Ревзина, 2005.

<sup>43</sup> Кибиров, 2009-а: 328.

Обратим внимание на то, что слово *симулякр* (обозначающее фикцию – «копию без оригинала») очень естественно принимает на себя роль инвективы: оно и этимологически родственно, и подобно (как фонетически, так и семантически) знакомому бранному слову *симулянт* (которое раньше тоже было термином). То звуковое различие, которое есть между словами *симулянт* – *симулякр*, придает структуралистскому термину более грозный облик.

Примечательно, что контекст слова – набор прописных истин (то есть банальностей) и предложение выпить и спеть. Речь идет о том, что банальные слова и банальное поведение – предстают и неким подобием жизни (что соотносится с понятием симулякра), но они и спасительны. Не случайно в этом тексте речь увязает в повторах: *О чем я то бишь? Да о том же самом, / О самом том же, ни о чем ином!*

При том, что лиричность поэтических текстов Кибирова очевидна, Кибиров чаще всего очень неодобрительно а иногда даже и зло смотрит на себя чужими глазами:

Это **фиксация**,  
а не страсть роковая.

Это **фрустрация**,  
а не смерть никакая.

И не песнь лебединая это,  
а **сублимация**.

**Страх** пресловутой **кастрации**...  
Я понимаю...

Ну-с, давай, диагност!  
Это, в сущности, тост.  
Так махнём же по первой, не чокаясь.  
(«Психотерапия»<sup>44</sup>).

Здесь примечательно то, что терминам фрейдизма, не способным сочувственно обозначить состояние влюбленности, предлагается сомнительная альтернатива: это состояние адекватно не могут передать и такие штампы романтизма, как *страсть роковая* и

---

<sup>44</sup> Кибиров, 2009-а: 521.



*песнь лебединая* (к тому же представленные с традиционно-поэтической инверсией, что является синтаксическим клише).

Поэтому термины принимает и такую грамматическую форму, которая с одной стороны, свидетельствует об их перемещении из языка науки в разговорно-простонародный язык, а с другой стороны, говорит о том, что современный человек готов говорить о своих чувствах отчужденно:

**Сублимируючи** похоть,  
**Редуцируючи** страх,  
 Я приветствую эпоху  
 В резвоскачущих стихах,  
 («Незнайка в Солнечном Городе»<sup>45</sup>).

**Сублимируючи** столько,  
 охреть недолго  
 Шаг один от **платонизма**  
 К **пансексуализму!**  
 («Sfiga»<sup>46</sup>).

Хорошо отрефлектированный запрет на прямое лирическое высказывание, характерный для литературы конца XX века, говорение как бы не от себя, приводит к неупотреблению местоимения «я» даже в контексте признания в любви:

Ах, Наталья, *idol mio*,  
 истукан и идол!..  
**Горько плачет супер-эго,**  
**голосит либидо!**

**Говорит мое либидо**  
**твоему либидо:**  
 «До каких же пор, скажите,  
 мне терпеть обиды?»  
 («Ах, Наталья, *idol mio*... »<sup>47</sup>).

---

<sup>45</sup> Кибиров, 2009-а: 515.

<sup>46</sup> Кибиров, 2009-а: 490.

<sup>47</sup> Кибиров, 2009-а: 456.

Ироническая тональность текста усиливается тем, что маркером отстраненности становится не только сам термин *либидо*, но и средний род этого термина. Средний род в тексте задан уже словом *идол*, так как в терминологии Фрейда *Ид – Эго – Супер-Эго* слово *Ид* означает ‘бессознательное’ и в русских переводах часто обозначается словом *Оно*. Автор как бы снимает с себя ответственность за свои чувства, но при этом он воспроизводит традиционный образ любви как стихийной силы. В этих стихах термин *либидо*, вошедший в массовое сознание и созвучный слову *лебедь* – со всей символикой соответствующего образа в фольклорной лирике – напоминает о сочетании *лебединая песня*, тем более что в стихотворении либидо *голосит*.

В стихах Тимура Кибирова далеко не только термины отсылают к теориям, провоцирующим на то, чтобы человек воспринимал свою личность, свои чувства и намерения в постмодернистских конвенциях.

В литературной среде широко известны слова Умберто Эко о невозможности прямого лирического высказывания в постмодернизме:

Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей: «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиалà. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиалà – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланой простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви (Эко, 2002: 77).

Следующее стихотворение Кибирова представляет собой структурную цитату этого фрагмента:

#### ПРИЗНАНИЕ

Хочу сказать тебе о том,  
 что я хочу сказать тебе  
 о том, что я хочу сказать  
 тебе о том, что я хочу  
 тебе сказать о том, что я  
 хочу сказать тебе о том,

что я хочу!<sup>48</sup>

Фрактальная структура<sup>49</sup> текста, говорящая как будто о бессилии сообщить о своем желании, на самом деле все же через назойливый повтор, настойчивое кружение на месте, в этом случае дает возможность сказать хотя бы главное личное слово *хочу*. Обратим внимание на то, что в начале текста оно почти бессмысленно (и осталось бы бессмысленным, если бы дальше было сказано то, чего автор хочет). А в конце текста это же слово, за которым следует восклицательный знак, оказывается содержанием высказывания, именно личным словом: *хочу!*

При всем формальном разнообразии стихов Кибирова в разные периоды его жизни инвариантом поэтики этого автора является противоречие между тягой к высокому слову (соответственно, к высокому чувству) и насмешкой над ними же. Причем сниженность высказывания оказывается средством для его возвышения, особенно в стихах молодого Кибирова (например, в поэме «Л. С. Рубинштейну»). В поздних стихах направленность рефлексии часто бывает и противоположной, однако понятно, что автор сохраняет свои ценности, осуждая саму амбивалентность. Естественно, это проявляется в стилистических контрастах:

**Бубни** теперь, что смерть **амбивалентна**,  
 Что ты **воспрянешь в брюхе** родовом,  
 что удобряют почву **экскременты**,  
 и в этих массах всё нам нипочем  
 («Конспект»<sup>50</sup>).

Сам язык располагает к тому, чтобы очень похожие слова (а в прошлом варианты одного слова) звучали и торжественно, и насмешливо:

«Жизнь прекрасна! Смысл есть!» –  
**гласит** мое мировоззрение!  
 Но мое же мироощущение  
**голосит** – «Не про вашу честь!»  
 («В альбом Н. Н.»<sup>51</sup>).

<sup>48</sup> Кибиров, 2009-а: 412.

<sup>49</sup> «... фрактал есть нечто, обладающее самоподобием, подобием своих частей целому (в самом грубом виде пример – матрешка... )» (Степанов, 2002: 70–71).

<sup>50</sup> Кибиров, 2009-а: 325.

<sup>51</sup> Кибиров, 2009-а: 517.

В поэме «Кара-Барас» (опыт интерпретации классического текста)» можно видеть, как, глумясь над собой, Кибиров вписывает в стихотворение К. Чуковского «Мойдодыр» эпизоды своей жизни, а также историю собственного мироощущения в терминах философии, тем самым представляя поиски смысла жизни как сказку для детей и как детскую болезнь. Поэтика текста Кибирова основана на резком стилистическом контрасте – великолепно простой язык сказки Чуковского с ее плясовыми хореями комментируется утрированно наукообразной прозой, содержащей, преимущественно клише:

Идеал  
Убежал...

*(Нет, лучше эквиритмически) –*

Идеалы  
Убежали,  
Смысл исчезнул бытия,  
И подружка,  
Как лягушка,  
Ускакала от меня.

Я за свечку,  
*(в смысле приобщения  
к ортодоксальной церковности)*  
Свечка – в печку!  
Я за книжку,  
*(в смысле возлагания надежд  
на светскую гуманитарную культуру)*

Та – бежать  
И вприпрыжку  
Под кровать!  
*(То есть – современная культура  
оказалась подчинена не высокой  
духовности, коей взыскует лирический  
герой, а низменным страстям,  
символизируемым кроватью как ложем  
страсти (Эрос), смертным одром  
(Танатос) и местом апатического или*

*наркотического забвения (Гипнос).)*

Мертвых воскресенья чаю,  
К Честertonу подбегаю,  
Но пузатый от меня  
Убежал, как от огня.

Боже, боже,  
Что случилось?  
Отчего же  
Всё кругом  
Завертелось,  
Закружилось  
И помчалось колесом?  
*(В смысле ницшеанского  
вечного возвращения или  
буддийского кармического ужаса,  
дурной бесконечности –  
вообще всякой безысходности. )*

**Гностицизм**

**За солипсизмом,**

**Солипсизм**

**За атеизмом,**

**Атеизм**

**За гностицизмом,**

**Деррида**

**за**

**М. Фуко.**

*(Деррида здесь помещен  
более для шутки,  
М. Фуко – более для рифмы)<sup>52</sup> –*

Все вертится

И кружится

---

<sup>52</sup> Обратим внимание на продолжение литературной игры, затеянной Пушкиным в строках *И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы розы / На, вот возьми ее скорей!).*

И несётся кувыркком!..

<...>

ЭПИЛОГ

Короче – чего же ты все-таки хочешь?

Чего ты взыскуешь? О чем ты хлопочешь?

<...>

Вот эту прохладу  
в горячем бреду  
с тех пор я ищу  
и никак не найду,  
вот эту надежду  
на то, что Отец  
(как это ни странно)  
придет наконец!

И все, что казалось  
невыносимым  
для наших испуганных душ,  
окажется вдруг так легко излечимым –  
как свинка, ветрянка,  
короче – коклюш!<sup>53</sup>

В «Эпилоге» сборника «Кара-Барас» на языке, далеком от какой бы то ни было стилизации (и от сказки Чуковского, и от наукообразных оборотов речи), рассказывается о том счастье, которое испытал больной ребенок, когда отец принес ему мандарины<sup>54</sup>. Во времена детства Кибирова мандарины были такой редкостью, что воспринимались как чудо. Заглавная буква слова *Отец* в процитированном фрагменте тоже является своеобразным элементом комментария: упование на Бога оказывается противопоставленным высказыванию *Я за свечку*, / (в смысле приобщения / к ортодоксальной церковности). Рискну предположить, что смысл переключения строчной буквы «о» на прописную «О» связан и с графическим обликом буквы (ср. строки: *Боже, боже*, / *Что случилось?* / *Отчего же / Всё кругом / Завертелось*, / *Закружилось / И помчалось колесом?* (в смысле нищиеанского вечного возвращения или буддийского кармического ужаса, дурной бесконечности – вообще всякой безысходности).+

<sup>53</sup> Кибиров, 2009-а: 577–588.

<sup>54</sup> Контекст, в котором рассказывается этот эпизод, слишком пространный для того, чтобы его можно было здесь процитировать.

В ранних стихах Кибировым была заявленная такая программа:

**Я лиру посвятил сюсюканью.** Оно  
мне кажется единственно возможной  
и адекватной (хоть безумно сложной)  
методой творческой. И пусть Хайям вино,

пускай Сорокин сперму и говно  
поют себе усердно и истошно,  
я буду петь в гордыне безнадежной  
лишь слезы умиления все равно.

(«Двадцать сонетов к Саше Запоевой»<sup>55</sup>).

Эта программа выполняется и сейчас, хотя «сюсюканья» и «слез умиления» становится меньше, а сарказма, направленного на самого себя и на поиски смысла жизни, больше.

Переучет, предпринятый Тимуром Кибировым в музее словесности, вполне точно выражается цифрами:

У монитора  
в час полнощный  
муж-юноша сидит.

В душе тоска, в уме сомненья,  
и, сумрачный, он вопрошает Яндекс  
и другие поисковые системы:

«О, разрешите мне загадку жизни,  
Мучительно старинную загадку!»

И Rambler отвечает,  
на все вопросы отвечает Rambler!

Проще простого  
Click – и готово:

---

<sup>55</sup> Кибиров, 2009-а: 274.

*Вы искали: Смысл жизни,  
найдено сайтов: 111444,  
документов: 2724010,  
новых: 3915  
(«У монитора...»<sup>56</sup>).*

Все же Кибиров не только имеет смелость постоянно задавать вопрос о смысле жизни, но и находит способ сказать о нем, может быть, именно потому, что

... это и есть ведущая черта его поэтики – декларированная застенчивость, нежность, чуткость и ранимость, почти страх перед словом, в котором столько опасностей, которое побывало в стольких устах, обросло столькими смыслами. Лучше – почти не говорить. «Почти», поскольку молчание и мычание, шепот и робкое дыханье тоже культурой освоены. Остается узенькая тропинка, по которой, жалуясь на лень и бесцельно прожитые годы, тихо и осторожно, пугаясь, стесняясь и замуривая глаза, – но при этом с удивительной ловкостью – идет Кибиров (Александров, 2000: 200).

---

<sup>56</sup> Кибиров, 2009-а: 566–567.



## ВЛАДИМИР СТРОЧКОВ: СТРАНСТВИЯ ПО СЕМАНТИЧЕСКИМ ПОЛЯМ

От Книг Почета до Красных Книг  
песками мертвыми занесен,  
еще заносится наш язык  
так, словно может все  
В. Строчков

В стихах и поэмах Владимира Строчкова<sup>1</sup> максимально развит один из самых известных и банальных приемов поэтики. Это каламбур, в котором обыгрывается многозначность слова или омонимия, передвигаются словоразделы во фразах, обнаруживая неожиданные смыслы, слово парадоксально перетолковывается<sup>2</sup>. Каламбур восходит к низовой культуре – к шутовскому острословию, игре двусмысленностями, балагурству. Применение этого приема в художественной литературе часто вызывает пренебрежительную оценку (см.: Санников, 2003: 90–91).

Современное искусство не склонно противопоставлять смешное серьезному. Более того, нередко лирический настрой души, трагическое мироощущение, аналитические раз-

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Владимир Яковлевич Строчков (1946 г. р.) живет в Москве. Окончил Московский институт стали и сплавов, работал на предприятиях электронной промышленности и черной металлургии. С 1990 г. специалист по компьютерной верстке и дизайну. Стихи публиковались с 1989 г. Наиболее представительные сборники стихов: Строчков, 1994; Строчков 2006. Сборник, совместный с А.Левиним: Левин, Строчков, 2004.

<sup>2</sup> Все эти явления обобщаются определением, указывающим на игровую направленность приема: «Каламбур – игра слов, использование многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства слов с целью достижения комич. эффекта» (Леонтьев, 1987: 145).

мышления, пафос утверждения и отрицания находят самый подходящий способ выражения именно в тех свойствах языка, которые раньше предоставляли материал только для речевых забав и сатиры. Наблюдаемое изменение статуса каламбура можно сравнить с повышением статуса рифмы в русской поэзии:

Пришедшая на смену «смеховому эху» стихотворная рифма долго несла в себе эту смеховую стихию. Лирическая поэзия включала в себя рифму с большой осторожностью, стремясь избежать любых смеховых сочетаний.<...> Рифма отчасти воспринималась как шутка, фокус, что-то не очень серьезное, хотя иногда и «хитрое» (Лихачев, Панченко, Понырков, 1984: 45).

Критики и филологи отмечают интеллектуальность поэзии Строчкова и трагизм мироощущения, свойственный этому автору (Левин, 2006-а; Кулаков, 2007; Давыдов, 2006; Воробьева, 2007).

Н. Делаланд пишет:

Многомерность языка в стихотворении, синкретичность значений слова, его семантическая ёмкость моделируют множественность измерений психики, имманентно присущую ей, но блокируемую в дневном, не измененном, состоянии сознания. В связи с этим, и автор, и читатель погружаются в особый многомерный мир, генерируемый ключевыми словами текста и входящими в них семантическими полями (Делаланд, 2008).

Контекстуальное смысловое преобразование слова в поэзии Строчкова основано не на художественной метафоре, а на языковой, то есть стершейся, не заметной в обычной речи.

Наличие в слове нескольких значений – результат постоянно действующих в языке механизмов перенесения наименований с одних предметов и явлений на другие. Это в основном метафора – перенесение названия по какому-либо признаку сходства (*хвост* – ‘очередь’, ‘несданный экзамен’, ‘слежка’), метонимия – называние по смежности (*пошел в первый класс, класс надо проветрить и весь класс чихает*), целого по его части (*голова* – ‘умный человек’, ‘градоначальник’ в выражении *городской голова*, ‘счетная единица в стаде’) или части по целому (*говорит Москва*), перенос наименования по функции (*продолговатый шарик, красные чернила*), расширение значения (слово *именинник* часто употребляется безотносительно к именинам) и его сужение (*пиво* – в прошлом любой напиток). Кроме того, в языке есть немало омонимов – слов, звучащих одинаково, но не имеющих или утративших смысловую связь (например, слово *брак* ‘дефект’ заимствовано из

немецкого, а *брак* ‘супружество’ произведено от глагола *брать*; слова *лук* ‘растение’ и *лук* ‘оружие’ обычно ничем не объединены в сознании, хотя по происхождению мотивированы образом похожей изогнутости).

Поэтам свойственно восстанавливать забытые смысловые связи между словами и устанавливать связи, которых не было.

В лингвистике разработана теория асимметричного дуализма языкового знака, согласно которой «обозначающее стремится обладать иными функциями, чем его собственная, обозначаемое стремится выразить себя иными средствами, чем его собственный знак» (Карцевский, 1965: 90). Это несовершенство системной организации языка, предполагающей взаимно однозначное соответствие между знаком и предметом обозначения, становится важнейшим ресурсом поэзии, развивается и углубляется в ней (Ковтунова, 1986: 87). Кроме того, как всякий конфликт в системе языка, асимметричный дуализм знака является стимулом изменений. При полисемии «прежнее и новое становятся современниками в одной и той же системе» (Рикёр, 1995: 104–105), многозначные слова – это «обменный пункт между старым и новым» (указ. соч.: 107).

Владимир Строчков называет свою поэтику полисемантикой.

Он рассказывает о логике ее появления, сущности и принципиальном отличии от каламбуров и эзопова языка так:

Только уже где-то в начале студенчества стал наработываться какой-то, довольно нехитрый, способ письма, достаточно типичный для того моего времени и места под солнцем: студент-технарь шестидесятых, интеллигентный циник-романтик, мрачно-ироничный кухонный диссидент. И инструментарий сложился соответствующий, с акцентом на каламбур, двусмысленность, эзопов язык. Понятное дело, какая жизнь, такой и язык. <...> Последним толчком стала начавшаяся горбачевская перестройка. Она просто пинком, как табуретку, вышибла из-под ног старую почву. Весь критический социальный заряд андеграундного диссидентства оказался предметом публицистики. Но вставший было вопрос «о чем писать» сам тут же и рухнул, потому что быстро стало ясно, что это вовсе не вопрос литературы; вопрос литературы – «как писать» – первая производная от «как видеть». <...> мир – как внешний, так и внутренний – неограниченно сложен и, главное, принципиально неоднозначен. <...> Вещи, явления и смыслы непрерывно взаимодействуют, изменяются и перетекают друг в друга. Чтобы уметь говорить об этом мире, нужен язык эквивалентной сложности и многозначности, то есть и не язык в обычном смысле даже, а сумма произвольного множества языков, знаковых систем и культурных кодов <...>. И все прежние каламбуры, двусмысленности и эзопизмы легко и просто легли на эту картину мира и языка, перестав быть самостоятельными, отдельными приемами, «штуками» и став ее естественной, органичной частью.

<...> стиль оказался совсем не стилем, а способом видеть мир. Причем видеть его – языком. В обоих смыслах, то есть как язык и с помощью языка (Строчков, 1998: 460-461, 463).

В большом послесловии к сборнику стихов «Глаголы несовершенного времени» (Строчков, 1994: 373–404)<sup>3</sup> он говорит о том, что полисемантический текст имеет несколько способов существования:

- «эзопов язык», когда основное содержание текста маскируется другим высказыванием;
- обычный каламбур, демонстрирующий однократное двоение смысла на коротком отрезке текста;
- структура текста, подобная цепочке: двоящиеся значения слов то смыкаются в узловых точках текста, то расходятся, порождая собственные образы и сюжеты;
- структура текста, подобная косичке, клубку, кружеву: в тексте взаимодействуют, мерцают, пульсируя, преломляясь одновременно несколько значений слова;
- «смысловой дрейф»: текст состоит из ветвящихся семантических цепей, формируется звуковым подобием слов, смысловые связи между которыми возникают на время, «как короткое родство пьяного соития по случаю»;
- «семантическое облако»: недостижимый, но соблазняющий идеал, когда все возможные значения слова одновременно присутствуют и взаимодействуют в пространстве текста<sup>4</sup>.

Автор говорит, естественно, и о том, что все названные им способы существования полисемантического текста обычно пересекаются, смешиваются, взаимодействуют между собой.

Рассмотрим, каким образом многозначность и омонимия слов становятся текстопо-рождающим фактором в поэзии Строчкова.

Наиболее простой вариант полисемантической организации текста можно видеть в таком стихотворении:

#### АПРЕЛЬСКИЕ ИДЫ

**Переведём** часы на час вперёд.

Нас много: двести пезьдесять мильонов.

<sup>3</sup> Послесловие представляет собой одно из самых толковых объяснений постмодернизма «с человеческим лицом», его предпосылок и принципов, несмотря на метафоричность изложения и некое смущенное пародирование научного стиля речи. Там же Строчков подробно объясняет название сборника: *несовершенное* (настоящее) время понимается и как не завершённое, и как не идеальное. Соответственно, *глаголы* – это и часть речи в грамматическом смысле, и слова вообще, и высказывания.

<sup>4</sup> Тезисы Строчкова в приведенном списке не процитированы, а конспективно пересказаны.

**Переведём** часы в рубли и тонны  
и подсчитаем валовый доход.

Какой успех! Какой высокий взлёт!  
Какая небывалая удача!  
Какая прибыль и фондоотдача!  
**Переведём** ещё на час вперёд!

Какой глубокий сокровенный смысл  
подспудно затаился в **переводе**.  
Шагаем мы наперекор природе.  
Мы можем всё – и жар холодных числ.

**Переведём** мы стрелки поездов,  
аванс в сберкассу, миновав карманы;  
**переведём** поэтов иностранных –  
и заодно оставшихся жидов;

**переведём** вниманье всех постов  
на **переводы** почтою Шекспира,  
посылкой – обрусевшего Шапиро  
и бандеролью – нефтяных пластов;

**переведём** в министры подлецов,  
минуя формализмы аттестаций,  
**переведём** мы всё – и, может статья,  
**переведёмся** все в конце концов.<sup>5</sup>

Это стихотворение строится почти по принципу словарной статьи<sup>6</sup>. Значения полисемантического глагола, характеризующие физическое перемещение предмета, арифметическое действие, переадресацию, переключение внимания, почтовую пересылку денег, представление текста на другом языке, назначение на новую должность, постепенное уничтожение, иллюстрируются контекстами, в которых эти значения предлагается выбирать из множества альтернатив, предоставляемых языковой системой.

<sup>5</sup> Строчков, 1994: 28.

<sup>6</sup> Д. А. Суховой назвала свою курсовую работу о поэтике Строчкова «Поэт и словарь» (Суховой, 1997), а дипломную – «Словарная поэтика Владимира Строчкова» (Суховой, 2000). В курсовой работе подробно расписаны значения слов *перевести*, *перевод* и проанализировано взаимодействие между значениями.

Однако уже и в этом относительно простом тексте показано, что и словосочетание, и фраза могут быть недостаточными условиями для выбора значения: *переведем часы на час вперед* (речь идет о ежегодном весеннем переходе на летнее время) и *переведем часы в рубли и тонны*. Кроме глагола, здесь проявляет многозначность и существительного *часы*, в котором сталкиваются обозначение предмета, единицы измерения времени и единицы измерения труда.

В строке *на переводы почтою Шекспира* слово *переводы* употребляется в двух значениях одновременно, в строке *посылкой – обрусевшего Шапиро* актуализирована полисемия слова *посылка*: это и ‘почтовое отправление’ и ‘принуждение к эмиграции’ (одно из значений слова *послать* – ‘прекратить общение грубой бранью’), в слове *бандеролью* можно увидеть намек на роль бандитов.

Заключительные строчки обобщают все возможные значения слова *перевести* и указывают на одно из значений, которое не было актуальным при линейном развертывании последовательности действий и выступало только как частное в строке *и заодно оставшихся жидов*<sup>7</sup>. Это значение ‘уничтожить’, которое в финале стихотворения предстает как смысловая доминанта всех употреблений глагола: *переведем мы всё – и, может статься, / переведемся все в конце концов*. Характерно, что максимальное накопление в тексте всех частных значений приводит именно к такому обобщению. Одна из теоретических предпосылок полисемантики как принципа организации текста состоит в том, что слово, приобретающая слишком много значений, в результате обесмысливается.

Д. Суховой видит во фразе *переведемся все в конце концов* не только значение ‘выйдем’, но и «как бы в министры, на другую должность». Такой смысл сомнителен, в частности, потому, что последние слова стихотворения – *в конце концов*. Однако значение ‘переместимся на тот свет’ здесь вполне возможно.

Такой эсхатологический смысл текста вполне согласован с его заглавием. Оно объединяет в себе два устойчивых, исторически значимых сочетания: *мартовские иды* и *апрельские тезисы*. Мартовские иды – 15 марта по древнеримскому календарю, в этот день был убит Юлий Цезарь (44 г. до н. э.). В Апрельских тезисах Ленина, написанных в 1917 году, были сформулированы основные положения программы большевиков.

Рассмотрим еще один пример сконцентрированной полисемии – один из ранних текстов, в котором разные значения глагола *сдаваться* сначала локализируются словосочетаниями, а затем объединяются художественными образами:

<sup>7</sup> Во избежание недоразумений необходимо иметь в виду, что ни эти строки, ни многие другие, связанные с темой еврейства, не имеют никакого отношения к антисемитизму.

В работе Суховой отмечается, что в этой строке возможно и значение ‘передать средствами другого языка’.

«Вам не **сдается**, что лето **сдается**?

Солнце уходит, а дождь остается».

– Нет, не **сдается**, покуда **сдается**

комнатка эта с ладошкой окна.

Дождик идет, с потолка тишина

капает в банку консервную, бьется

раз в пять секунд о поверхность болотца.

Комнатка с мокрой ладошкой окна

мне как последняя карта **сдается**.

Я остаюсь: мне надежда дана.

Я не **сдаюсь**: ведь она остается.

(«Вам не сдаётся, что лето сдаётся?.. »<sup>8</sup>).

Слово *сдаваться* предстает здесь в значениях ‘казаться’, ‘прекращаться’, ‘предоставляться в аренду’, ‘распределяться – об игральных картах’, ‘отказываться от чего-либо, уступать’. Раздельно воспринимаемые значения многозначного слова сменяются их совмещенным восприятием, когда полисемия образует парадокс одновременного утверждения и отрицания (*Нет, не сдается, покуда сдается*), формирует сравнение-зевгму<sup>9</sup>, основанное на разных значениях глагола: (*Комнатка <...> как последняя карта сдается*). В переключении внимания с одного значения на другое важную роль играет позиция поэтического переноса – анжамбемана, когда слово в ритмическом единстве строки и в синтаксическом единстве предложения понимаются по-разному: *Нет, не сдается, покуда сдается / Комнатка эта с ладошкой окна*.

Системное свойство языка осмысляется Строчковым и как свойство мироздания, и как модель мировосприятия в постмодернизме:

ПОЛИСЕМАНТИКА ЕСТЬ ОДИН ИЗ СПОСОБОВ СУЩЕСТВОВАНИЯ (или, если угодно, ОДНА ИЗ ФОРМ АКТУАЛИЗАЦИИ, или, если не угодно, ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ) ПОСТМОДЕРНА КАК ОДНОЙ ИЗ БАЗОВЫХ КОНЦЕПЦИЙ КУЛЬТУРЫ (искусства, литературы, поэзии), ОТЛИЧАЮЩИЙСЯ (-АЯСЯ, –ЕЕСЯ) ИНТЕНСИВНЫМ И ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННЫМ ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СВОЙСТВА МНОГОЗНАЧНОСТИ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ (языковых средств) (Строчков, 1994: 385).

<sup>8</sup> Строчков, 1994: 106.

<sup>9</sup> По формулировке Э. М. Береговской, «Зевгма – это экспрессивная синтаксическая конструкция, которая состоит из ядерного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но семантически разноплановых, вследствие чего в многозначном ядерном слове одновременно актуализируются минимум два разных значения или смысловых оттенка» (Береговская, 2004: 63).

Кроме того, полисемантика предстает у Строчкова инструментом анализа и критики языка, в котором слово, накапливая значения, перестает быть понятным, становится дефектным средством познания и препятствием нормальной коммуникации:

Словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака – необусловленность связи планов выражения и содержания – и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу. Это не случайно и органически связано с судьбой знаков в истории человеческой культуры.

Знаки естественного языка с их условностью в отношении обозначаемого к обозначающему, понятные только при отнесении их к определенному коду, легко могут стать непонятными, а там, где кодирующая семантическая система оказывается вплетенной в социальную жизнь, – и лживыми. Знак как источник информации не менее легко становится и средством социальной дезинформации. Тенденция борьбы со словом, осознания того, что возможность обмана коренится в самой его сущности, – столь же постоянный фактор человеческой культуры, как преклонение перед мощью слова (Лотман, 1998: 65).

Для постмодернистского сознания характерен агностицизм, смиренное признание того, что точно понять действительность невозможно. Более того, постмодернизм вообще отрицает существование какой-либо правильности в устройстве мира. В этих условиях человеческая потребность в познании – логическом, чувственном, интуитивном не только не утрачивается но, напротив, обостряется. И тогда помехи для восприятия явлений превращаются в свою противоположность, создавая новые каналы восприятия.

Полисемия – это именно такое явление, которое преобразует информацию в шум, а шум в информацию.

Строчков говорит об этом так:

Если что я и знал,  
то неточно, нечетко  
и улавливал знак  
через раз, на нечетный.  
Неразборчив и глух  
**до его обаянья,**  
невнимательный слух  
обгонял обаянье.  
Но живой аромат



оседал на ресницы,  
**глаз вынюхивал март**  
 по шерстинкам лисицы  
**и вылизывал ночь**  
 до дрожащего блеска.

<...>

**Но шептали глаза**  
**сквозь невнятную темень,**  
**как стоит на часах**  
**настоящее время.**

**Пальцы комкали крик**  
 и смыкались на хрипе.  
 Все сбывалось на миг,  
 как бы в видеоклипе.

Все сбывалось за грош,  
 что скопил за эпоху.

Мир бы не был хорош,  
 кабы все не так плохо,  
 так невнятно, как сон,  
 так нелепо, прекрасно,

если б не было все  
 так неточно, неясно.

(«Если что я и знал...»<sup>10</sup>).

В этом тексте нет такого сгущения полисемии, как в большинстве стихов Строчкова. В пределах процитированного фрагмента она представлена словами *как стоит на часах настоящего время*; *всё сбывалось на миг*, *всё сбывалось за грош*. В строчках про время определение *настоящее* обнаруживает, помимо своего прямого значения ‘то, которое имеется сейчас’, и значение ‘истинное’. Кроме того, слово *настоящее* этимологизируется, обозначая время остановившееся и тем самым намекая во-первых, на то, что стоящие часы

---

<sup>10</sup> Строчков, 1994: 358–359.

– неисправные<sup>11</sup>, во-вторых, на фразу Гете, ставшую в русском языке поговоркой *Остановись мгновенье, ты прекрасно*, в третьих, на слово *застой*, характеризующее социально-политическую ситуацию в Советском союзе.

Фразеологизм *стоит на часах* – ‘дежурит на посту’ вносит в слова о времени образ военного контроля за неизменностью установленного порядка.

Стихотворение это примечательно тем, что оно построено на метафорах синэстезии – на объединении ощущений, воспринимаемых слухом, зрением, осязанием. Языковая метафора *глух* в расширительном значении ‘нечувствителен’ употреблена в нетипичном для нее контексте: *глух / до его обаянья*. Причем говорится про обаяние знака. Вслед за образом глухоты к обаянию возникают метафоры *глаз вынюхивал март* и *вылизывал ночь; глаза шептали; пальцы комкали крик*, метонимия *смыкались на хрипе*, в которой слово *хрип* замещает слово *горло*.

Это стихотворение о чувственной компенсации несовершенного понимания заканчивается словами о ценностной относительности дефектного знака.

Процитированный текст можно воспринимать как некий ключ к поэзии Владимира Строчкова.

Конечно, его полисемантика – это постоянная критика языка, но и увлечение его неисчерпаемыми возможностями. Как пишет Д. Давыдов, «Строчков один из тех авторов, для которых сама языковая стихия является более значимой основой для письма, нежели, к примеру, предметный мир или мир чувствований» (Давыдов, 2006: 6).

Критика направлена преимущественно на обесмысливание слова в результате утраты его образности и разрыва этимологических связей:

### ЗДОРОВЫЙ СКЕПСИС (опыт раздвоения личности)

Небо высинено, берлинская лазурь!!!

<sup>11</sup> Образ стоящих часов концептуален для Строчкова. Он объясняет разницу между авангардом и постмодернизмом так: в результате превращения традиционного искусства в шаблон «получается нечто вроде будильника, который давно не ходит и никого не будит, но зато стоит на комод, гордо и нелепо сверкая никелированными чашечками. <...> Авангард берет испорченный будильник традиционализма и “смотрит, что у него внутри”: разбирает на части, вытаскивает идейные оси, вытряхивает причинно-следственные шестерёнки, всякие там архетипы <...> А функция сборки в авангард не заложена <...> [Постмодернизм – Л.З.] заново собирает будильник. Правда, в процессе сборки часть частей оказывается лишней, а каких-то не хватает, и их приходится изобретать по ходу дела, но в конечном счете будильник собран и начинает ходить. Однако ходить он начинает куда-то не туда, куда раньше: время, которое он показывает нам на пальцах, уже как бы не совсем время – и не только время. <...> “Время”, которое они отмеряют шагами, уже двумерно, уже обзавелось дополнительной координатой <...> Это культура, то есть весь комплекс её явлений, включая традиции искусства (в том числе и такой “нонсенс”, как традиции авангарда), живые и мёртвые знаковые системы (языки) и многое другое» (Строчков, 1994: 380–382).

(это почему это – берлинская, когда — Крым?)

Море высверкано, полный ажур!!!

(это почему это – ажур, если ни одной дыры?)

Солнце надраено, как медный диск!!!

(это почему это – медный, и почему не шар?)

Душа от радости устраивает визг!!!

(ну, визг, ну, допустим, но причем тут это – д у ш а ? )<sup>12</sup>.

Обратим внимание на заглавие и подзаголовок: раздвоение личности, вызванное доверием и недоверием языку, в котором буквальное и переносное значение слов противоречат друг другу, понимается автором как здоровье.

Медицинская терминология формирует заглавия поэм «Паранойяна», «Больная Р. Хронический склерофимоз. Из истории болезни», «Великий Могук. Поэма-эпикриз» и т. д. Многие тексты становятся своеобразной диагностикой болезненного сознания, направляемого языком в разные стороны. Языковые структуры уводят от однозначного понимания явлений в хаотическое пространство столкновения смыслов, причем столкновение это обычно предстает конфликтным. Конфликт чаще всего бывает спровоцирован присутствием в сознании нескольких разнонаправленных фразеологических связей слова:

---

<sup>12</sup> Строчков, 1994: 105.



Лечу стрелой насквозь больную жизнь  
 чей незабвенный образ я веду  
 за ручку до которой сам дошёл  
 своим умом когда с него сходил  
 на землю где сегодня прохожу  
 по делу о хищениях по складу  
 души своей где был я проведён  
 кладовщиком как ясельный младенец  
 чьими устами истину как мёд  
 да пить дать Маху чей идеализм  
 пришлось впору бурного расцвета  
 борьбы за чистоту моральных Норм  
 и Правил над народами Иосиф  
 неистовый Виссариона сын  
 принявший власть за способ извлекать  
 из целей средства от любой болезни  
 посредством ампутации больных  
 и поражённых членов их семей  
 под общим политическим Наркозом  
 госбезопасности и внутренних болезней  
 от детской левизны и до окраин  
 где человек проходит как хозяин  
 то есть кулак по пятьдесят восьмой  
 весьма распространённой параллели  
 с той северной российской широтой  
 и долготой восточной хлебосольства  
 на какую-то все подряд ссылались  
 обширные источники дешёвой  
 рабочей силы воли не видать  
 век не поднять тебе родимый край  
 нам наступает медленно но верно  
 на пятки вместе с тем великим кормчим  
 а также ловчим кравчим и охочим  
 до красной дичи что ему несли  
 на подпись и Ежов и ныне дикий  
 Лаврентий Павлович и многие ещё  
 иных уж нет а те ещё долечи-  
 вают страны насквозь больную жизнь.

Сам Строчков говорит о том, что полисемантика этого текста<sup>13</sup> связана с многократным преломлением смысла, которое вызвано памятью слова о различных контекстах употребления (Строчков, 1994: 399). Отсутствие знаков препинания отражает сознание, не структурирующее действительность: она описывается серией синтагматических (сочетаемых) ассоциаций без различения прямого и переносного значения слов, без различения омонимов.

А. Э. Скворцов пишет об этом стихотворении:

Автор постоянно совершает «семантические перескоки», и как только читатель настраивается на один определённый смысл, его немедленно «разворачивают» в другом направлении. Потенциальная предшествующая семантика при этом не устраняется, и возникает уникальный эффект воспроизведения средствами литературы виртуальной реальности (Скворцов, 2005: 127).

Стихотворение представляет собой некий поэтический аналог ассоциативному эксперименту, разработанному З. Фрейдом и К.-Г. Юнгом для диагностики шизофрении, маниакально-депрессивного психоза, неврозов. Текст этот можно рассматривать и как поэтическое воплощение исследования рефлексивных структур сознания методом семантического анализа фразеологизмов (см.: Петренко, 1997: 287–310), и как художественную попытку ассоциативного подхода к значению слова в психолингвистике (см.: Залевская, 1999: 104–107).

Любопытно, что при использовании ассоциативного эксперимента для установления содержательных семантических компонентов слова «недостатком метода является его чувствительность к фонологическому и синтаксическому сходству. Как показали исследования А. П. Супруна, А. П. Клименко, Л. Н. Титовой, <... > большая часть ассоциаций обусловлена речевыми штампами, клише» (Петренко, 1988: 49).

В стихотворении «Лечу стрелой насквозь больную жизнь...», как и во многих других текстах Строчкова, показано, что болезненное состояние сознания вызвано социальными причинами, историей страны. Фразеологическая производность полисемии (см.: Друговейко, 2000) играет здесь решающую роль, так как

---

<sup>13</sup> Строчков, 1994: 174–175.

система образов, закрепленных в фразеологическом составе языка, служит своего рода «нишей» для кумуляции мировидения и так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традиции (Телия, 1996: 215).

Наполненность сознания клишированными фрагментами речи – идиомами, цитатами, лозунгами и т. п. препятствует выбору значения слова, единственно возможному для нормальной коммуникации. Отказ от выбора движет речь в разных направлениях, создавая поэзию – речь внешне бестолковую, расфокусированную, но на самом деле убедительно связанную узлами многозначных слов.

Этот текст изображает историю страны не только предметной отнесенностью фразеологии, но и тем, что изображение опирается на две установки речевого поведения – взаимосвязанные и взаимно дополняющие – установку на безмыслие и на двоемыслие. И власть, и народ говорили одно, а подразумевали другое. Структура стихотворения оказывается изобразительной в отражении тоталитарного сознания:

В постмодернистском художественном дискурсе тоталитарная идеология, претендующая на собственную «непреходящую» ценность и помещаемая в систему координат, где непреходящим оказывается «все» и одновременно «ничто», обнаруживает свою сущность. Она деиерархизируется в возникающем эффекте «двойного отражения» (Ермаченко, 2002: 192).

К большинству текстов Строчкова приложимы многие термины постмодернизма, но, пожалуй, самый подходящий из них – ризома:

[Жиль Делёз – Л.З.] в совместной с Гваттари работе «Ризома» <...>, используя метафору ризомы – корневища, подземного стебля, попытался дать представление о взаимоотношении различий как о запутанной корневой системе, в которой неразличимы отростки и побеги, и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой (Ильин, 1996: 99).

Наглядным примером ризомы, или, в терминах Строчкова, «семантического облака» – (максимально полисемантического текста, в котором «смысловые ряды утрачивают свою отдельность» – Левин, Строчков, 1991: 84), вероятно, является поэма «Великий Могул» – о русском языке – с эпиграфом из знаменитого текста И. С. Тургенева *О великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!* В поэме Строчков употребляет слово *язык*

почти во всех значениях, отмечаемых словарями<sup>14</sup>, и в тех маргинальных значениях, которые словарями не зафиксированы (см.: Суховой, 2000). Многозначность ключевого слова, обозначающего объект изображения и авторской рефлексии, организует взаимодействие возможных значений многих других слов, связанных со словом *язык* и друг с другом разнонаправленными ассоциациями – *языческий, уздечка, связь, союз, предлог, мат, самобранка, бормотуха, мычание, беседка, культурный слой, колено* и т. д. Направление ассоциаций задается не только системными связями слов в языке, но и художественными метафорами, и собственно стиховой организацией поэмы, в частности, рифмами. В результате такого уплотнения текста одна короткая строчка, например, *хрипят динамики без языка* включает в себя множество смыслов. Д. Суховой составила список возможных прочтений этой строчки, исходя из того, что слово *язык* имеет в ней и буквальное значение, и переносные, и фразеологически обусловленные, в частности, выражение *без языка* употребляется, когда говорят о немом человеке, и о человеке, не владеющем иностранными языками. Сочетание *без языка* в строке про динамики обнаруживает смыслы:

1. Технические неисправности (хрип в динамиках, трансляция шумовых помех),
2. Плохое качество вещания (нечленораздельная речь),
3. «Железный занавес» (запрет на трансляцию по советскому радио некоторых песен на некоторых иностранных языках),
4. Бессмысленность пропаганды по радио,
5. Неполная (скрываемая от масс) информация;

а ещё динамики хрипят **без языка 3-1** – вещание без народа, без слушателей, ни для кого.

(Суховой, 2000).

Владимир Строчков дополнил этот список:

в письме в этом перечне недостаёт одного, на мой взгляд, весьма существенного смысла: динамик без языка (громкоговоритель, привычная форма которого – колокольчик) – это ещё и колокол с вырванным языком, как тот, который известил о смерти царевича в Угличе.<sup>15</sup>

Активизация множественных семантических потенциалов слова приводит не только к накоплению всевозможных значений в едином словоупотреблении, давая импульсы к по-

<sup>14</sup> Например, самый популярный и достаточно авторитетный современный Толковый словарь русского языка приводит 11 значений слова в совокупности трех омонимов – ‘орган во рту’, ‘средство коммуникации’, ‘народ’, – а также указывает на многочисленные оттенки значений (Ожегов, Шведова, 1992: 952–953).

<sup>15</sup> Это дополнение было сделано Строчковым в письме, адресованном Л. В.Зубовой, приславшей ему текст главы до публикации книги.

лисемантическому прочтению всех элементов текста, но и к предельной напряженности между разными значениями слова.

Особая напряженность создается энантиосемией (наличием в слове противоположных значений, внутрисловной антонимией в словах типа *прослушать*) – самым радикальным проявлением многозначности, обнажающим парадоксы сознания и языка<sup>16</sup>. У Строчкова эта ситуация тоже связывается с рефлексией над жизнью, историей народа:

Скорый поезд светски вздрогнет,  
 <...>  
 Нам, урусам, нам, медведям,  
 всё равно, куда мы едем:  
 куда едем, там и будем – раньше-позже-никогда  
 <...>  
 Едем, едем, не слезаем,  
 поезд катится банзаем,  
 едем, едем, не стареем, не мудреем и в окно  
 смотрим лбом, как в альбом,  
 а что там – в синем, голубом –  
 нам, урусам, нам, евреям, нам, татарам, всё равно.

**Едем, едем, не скучаем,**  
**разговор ползет, как гной,**  
**проводник обносит чаем,**  
**жизнь обходит стороной,**  
 и качаются на полках, ноги вывалив в проход,  
 Счастье в шприцевых иголках  
 и Свобода, вся в наколках,  
 и Христос с ногами в дырках,  
 и в бутылках, и в Бутырках,  
 и в теплушках – весь Народ...

Веселится и ликует весь народ...  
 Веселится и ликует весь народ...  
 В чистом поле поезд мчится.

<sup>16</sup> Наиболее интересный материал приведен в давнем исследовании: Шерцль, 1884. Во многих работах XX века повторяются те же примеры, но в меньшем количестве. Об энантиосемии в современной поэзии см.: Зубова, 2000: 160–168. Там же дан обзор лингвистической литературы на эту тему.



мчится поезд в чистом поле

(«Дорожная»<sup>17</sup>).

Автор провоцирует читательскую ошибку в понимании слова *обносит*. Этот противоречивый глагол можно считать ключевым словом к содержанию стихотворения: человек обманывается, думая, что он получает блага, на самом деле он их лишается. *Счастье* предстает наркотическим трансом, *Свобода* – тюремной мечтой. Как пишет И. Шевелев, характеризуя поэзию Строчкова в целом, «стих разламывается на полуфразе, на полуслове, на известной цитате, взрывом оторопи выделяя ядерный заряд новых смыслов» (Шевелев, 2001).

Стихотворение «Дорожная» травестирует «Попутную песню» (слова Н. Кукольника, музыка М. Глинки): *Веселится и ликует*<sup>18</sup> *весь народ, И быстрее, шибче воли, поезд мчится в чистом поле*. И вместе с тем, оно противопоставлено строчкам Бродского из его «Представления»: *В чистом поле мчится скорый / С одиноким пассажиром*<sup>19</sup>. Е. Петрушанская, сопоставляя фрагмент стихотворения Бродского с песней, анализирует противоположное эмоциональное содержание двух текстов о «русском пути», подчеркивая, что песня, «созданная Глинкой в восторге от его первых поездок по первой в России железной дороге», по традиции исполняется хором (Петрушанская, 2004: 145). Субъект речи в стихотворении Строчкова – «мы», не вникающие в суть происходящего: в этом отношении весьма выразительно сочетание *смотрим лбом*. Слова *нам, урусам, нам, медведям, всё равно, куда мы едем* <...> *нам, урусам, нам, евреям, нам, татарам, всё равно* вносят в текст, вместе с указанием на многонациональность, возможно, и содержание поговорки *Нам, татарам все равно*, неприличное в ее полных вариантах (см.: Жолковский, 1994-б: 17, 18). Фразеологизм *всё равно* оказывается связанным с противоположными смыслами слова *обносит*.

В поэме «Большая Р. Хронический склерофимоз. Широкоформатное многофигурное полотно во вкусе Ильи Глазунова»<sup>20</sup> сознание предстает нелокализованным пространством бытия, когда «язык заплетается». Гибридным словом *склерофимоз* (*склероз* + *фимоз*) Строчков объединяет название старческого ослабления памяти с обозначением анатомического дефекта мальчиков, и, тем самым, пародийно следуя Фрейдю, ментальную сферу с сексуальной.

<sup>17</sup> Строчков, 1994: 136–137.

<sup>18</sup> У Н. Кукольника: *Православный веселится / Наш народ*. В советское время был популярен текст песни с идеологической заменой слова.

<sup>19</sup> Бродский, 1998: 296.

<sup>20</sup> В этом заголовке «Р» – ‘Россия’.

Очень вероятно, что слово *фимоз* – перевернутое *мифоз*, предварительно образованное автором, но не проявленное в тексте. В комментарии к одной из публикаций поэмы Строчков пишет:

Больная Р. – это мы. И здесь не только чудовищная мифологизированность сознания. Сами мифы – дрянной эрзац, расплзающийся под руками (Строчков, 1991: 23).

Автор показывает замусоренность сознания неточными цитатами из полузабытых источников, именами-сигналами. К фразеологическим импульсам текстообразования добавляются многочисленные фонетические. В абсурдном хаотическом смешении всех слов и явлений, когда поток сознания направляется внешними признаками сходства слов, изображается ситуация болезненного бреда:

И в белоснежных хлопковых полях  
там, под Москвой, ну, в общем, в Елисейских,  
на берегу своих пустынных дум  
он вспомнил жизнь: как не было ее.

Он думал о Царевиче: о том,  
как он в гробу видал свою невесту  
хрустальном и таких же башмачках,  
тойсть тапочках, свою Синедрильону,  
тойсть Золушку, тойсть это, Белоснежку,  
тойсть спящую, тойсть мертвую царевну,  
то есть мертвецки спящую ее,  
и как семь гномов, тойсть богатырей,  
посланцы из шестнадцати республик,  
то есть пятнадцати, ну, в общем, отовсюду,  
достоинейшие из перьдовиков –  
ударники, шахтеры, хлеборобы –  
рыдая, ей поставили по свечке,  
семь звездочек, от слез шестилучёвых  
и медяки на очи положили  
с пятикопеечной, тойсть это, пятиглавой,  
то есть пятиконечную звездой,  
**и тихо пели стёб да стёб кругом,**  
**тойсть спесь да спесь, тойсть степь да степь, а дальше**

**там был вопрос, мол, путь далек ли, жид?**

а дальше он забыл слова, но помнил,  
что жид замерз, ругаясь как ямщик,  
тойсть кучер, то есть, как его, извозчик,  
и там, в полях, почуя смертный час  
и возносясь душою в Агасферы,  
он ощутил себя как бы французом  
под Бонапартом, то есть под Москвой,  
хотя, скорей, под немцем: все же идиш...  
хотя, конечно, идиш не иврит,  
жид не ямщик, а ядрица не гречка,  
тойсть не гречанка, в смысле, он не грек  
и не совал руки в Березину,  
и грех, тойсть Гракх, тойсть, Враг, ну, то есть, это,  
ну, РИК, тойсть Рок, тойсть рак его за руку  
там не хватал, но все же был изрядно  
с «Ячменным колосом», ну, то есть, ну, с колосом  
Раковским, тоже рухнувшим, когда  
в тех Елисейских, хлопчики, полях,  
где некогда он был на поле, он  
там замерзал и хрипло матерился,  
и путал «dreck» и «merde» и «govno»,  
и затихал, как спящая царевна,  
лежащая мошонкой в янтаре,  
тойсть хрустале, тойсть мейссенском фарфоре,  
ну, баккара, в суровых тех полях,  
ну, Марсовых, то есть Ходынских, то есть  
в полях чудес, в стране соцреализма  
казарменного; и рыдал Царевич,  
природный гастроном и астронавт,  
безродный космонавт и замполит  
из рода и колена Эль-Есеев,  
с которых и пошли в народ, в поля  
народники и чернопередельцы,  
тойсть черносотенцы, ну, в общем, разночинцы,  
разумные и добрые, и вечно  
все сеявшие: все у них из рук  
валилось в рот, то есть в народ, в поля

Филипповские, где известный комик  
и булочник, ну, в общем, Де Фюнес,  
с такой замысловатой головой,  
то есть богатой замыслами в смысле,  
с изюминкой, но не без тараканов,  
упек национальный колобок,  
охранником-амбалом замеченный  
по скрёбанным уже пустым генсекам,  
замешанным на деле о сметане,  
где жарен был карась-идеалист

<...><sup>21</sup>

Поэма длинная, ее цитирование трудно прекратить, так как начальный словесный импульс, в частности, все слова первой строки, многократно отзываются на протяжении текста, организуя исторические, литературные, сказочные, песенные и т. д. темы и образы (см. анализ некоторых словесных ассоциаций: Константинова, 1996; Суховой, 1997).

По наблюдению А. Э. Скворцова, в поэме Строчкова «Большая Р.»

никакого единого субъекта речи за этой чудовищной полифонией нет и быть не может. Говорит за себя коллективное бессознательное, которое понятно каждому, принадлежит всем понемногу и никому в отдельности (Скворцов, 2005: 127).

С. Л. Константинова предположила, что поэма Строчкова интертекстуально связана с книгой Д. Мережковского «Большая Россия» и со стихотворением М. Кузмина «Конец второго тома»<sup>22</sup>.

Остановлюсь только на одном каламбуре, выходящем далеко за пределы комического приема: на переразложении строки *Путь далек лежит* из песни про замерзающего ямщика. В контексте поэмы переделка песенной строчки пародирует антисемитские реплики на тему эмиграции. И то, что мотив отъезда обнаруживает интонационную связь с нацио-

<sup>21</sup> Строчков, 1994: 308–310.

<sup>22</sup> «“Конец второго тома” задан, с одной стороны, сюжетно: чтением романа “... про какую-то Элизу / Восемнадцатого века ерунду”, позволяющим герою перенестись из реального пространства в пространство романное. Сюжетообразующий мотив чтения становится здесь той “узловой точкой”, которая скрепляет все остальные пространственно-временные сдвиги. Затем – ассоциативно, на уровне звучания слова, вызывающего своеобразное видение героя:

“Элизиум, Элиза, Елисей“, –

Подумал я, и вдруг мне показалось,

Что я иду уж очень что-то долго» (Константинова, 2006: 77).

нальной русской песней, которая превратилась в застольную, вносит в эту пародию лирический и трагический мотив: люди, отлучаемые от русской культуры, изображаются как носители именно этой культуры – со всей тоской, содержащейся в песне. Переключение с русской темы на еврейскую, направляемое неожиданным созвучием со словом *лежит*, предваряется указанием на две поведенческие модели социального и языкового сопротивления идеологическому диктату: *стёб* и *спесь*. Эти переименования слова *степь* следуют за упоминанием советского символа – пятиконечной звезды.

На фонетическом сходстве слов построено следующее стихотворение, содержание которого складывается как бы из оговорок и ослышек:

### ЗАМЕТКИ ДЛЯ ПАМЯТИ

Поезжай на гнилой **Запах**,  
 на испорченный **Нюх** съезди,  
 загляни на **Восторг** Дальний  
 и на Ближний **Восторг** выглянь,  
 присмотришь и на Крайний **Зипер**:  
 где так вольно еще дышит  
 человек? Да нигде, кроме  
 как у нас, где дышать нечем.  
 Там, где **узкий** народ дышит,  
 там **танцузу** дышать негде,  
 а какому **обмороканцу**,  
**облегчанину** и **тикайцу**  
 и **фигуративному ненцу**  
 ни вдохнуть, ни выдохнуть нету.  
 Да в паршивом **Загавнистане**,  
 где своим-то дышать нечем,  
 узкий дышит полною грудью  
 под просторным бронежилетом.  
 Весь он ихний выдышит воздух –  
 задохнутся тогда **бушмены**.  
 И тогда-то наш воин-**унтер**-  
 националист поздорову  
 воротится в родную хату,  
 где на **узкой печи широкой**  
 так привычно дышать нечем,

и тогда вдохнет всею грудью  
ароматный вакуум **узкий**,  
углекислый воздух **овчизны**.

Есть у нас, нас-то, ящих **узких**,  
величайшая наша тайна-  
цианальная наша гордость:  
наша кровь хлорофиллом богата;  
где мы дышим – там нам и воздух,  
где нам светит – там фотосинтез.<sup>23</sup>

Гибридное словообразование типа *танцузу*, *обмороканцу*, *облегчанину* (контаминация, междусловное наложение, «скорнение» по В. Хлебникову)<sup>24</sup> относится к самым пространственным приемам создания комического эффекта, используется и в художественных текстах, и в бытовой речи, и в публицистике, так как в большинстве случаев гибридные слова оценочны. В стихотворении Строчкова они похожи на прозвища.

Оговорки и ослышки провоцируются в тексте множественными ассоциативными связями слова: фонетическими, словообразовательными, фразеологическими, семантическими. Все эти связи Строчков делает актуальными одновременно. Случайное звуковое сходство (*запад – запах*, *юг – нюх*, *восток – восторг* и т. п.) он превращает в неслучайное, усиливая его ассоциациями слов по привычной сочетаемости, активизируя синонимы, антонимы, слова общей тематической группы. Так, сначала сочетание *гнилой Запах* пародирует клише *гнилой Запад* из советской пропагандистской брани, буквализируя эпитет, а в следующей строке появляется сочетание *испорченный Нюх* – не только по созвучию со словом *юг*, но и потому, что слова *запах* и *нюх* относятся к одному семантическому полю обоняния, и потому, что гнилое – это испорченное, и потому что такое восприятие Запада представляется результатом «испорченного нюха». По мнению Суховой, сочетание *испорченный нюх* «связано с нравами, царящими на Юге, курортах». Но в стихотворении юг ассоциируется больше с военными действиями, чем с курортами<sup>25</sup>. Направленность производности взаимообратима. В одних случаях первичны фонетические подобия, в других – ассоциации по общности лексико-семантических групп, словообразовательным элементам

<sup>23</sup> Строчков, 1994: 275.

<sup>24</sup> О терминах, истории явления и его активизации в XX веке, а также о концептуализации этой словообразовательной модели в теории постмодернизма см.: Николина, 1996; Можейко, 2001: 747–748. Примеры контаминированных слов из поэзии Строчкова см.: Хасанова, 1999; Хасанова, 2007.

<sup>25</sup> Испорченность юга можно было бы толковать как утрату его курортной привлекательности, но стихотворение написано в 1988 году, когда такая утрата была еще впереди. В таком случае можно обратить внимание на то, что стихи со временем приобретают новые смыслы.

и моделям, по сочетаемости. Оксюморон *где на узкой печи широкой* явно порожден созвучием *узкий – русский*, а переименование русских в «узких» основано не только на этом фонетическом сходстве, но и на столкновении с концептом широкой русской души, что поддерживается словообразовательными связями слова *душа* (*Там, где узкий народ дышит*).

Разнонаправленные ассоциации как тотальный способ организации текста побуждают видеть подстановки там, где, казалось бы, слово можно было бы прочесть и в обычном для языка значении, например, слово *бушмены*. В строке *задохнутся тогда бушмены* оно замещает собой слово *душманы* из лексики времен советско-афганской войны. Появление этого жаргонизма вызвано не только искаженным упоминанием Афганистана в предыдущем фрагменте, но и синонимом *духи* из того же речевого пласта, однокоренным с глаголом *задохнутся*. При этом слово *бушмены* вносит свой смысловой нюанс в обозначение противников: они представляются дикарями.

Таким образом, импульсы к замещениям оказываются множественными, как явными, так и скрытыми. Множественной оказывается и мотивация новообразований. Например, для восприятия строки *углекислый воздух овчизны*, объединяющей слова *овчина* и *отчизна*, актуально не только прямое значение слова *овца*, от которого образовано название шкуры, но и метафорическое: *овца* – ‘слишком послушный, зависимый человек’. Полисемия слова *светит* в последней строке (‘излучает свет’ и ‘позволяет надеяться на удобство, выгоду’) – порождает заключительное слово *фотосинтез*, в котором часть *фото* калькирует слово *свет*, а часть *синтез*, оставаясь в составе ботанического термина, приобретает и значение, указывающее на то, что происходит в стихотворении с языком – на синтез слов. Человек в зоологическом контексте слова *овчизны* уподобляется животному, а ботаническом контексте *наша кровь хлорофиллом богата* – растению. Кровь, богатая хлорофиллом, вероятно, должна быть зеленой, а этот намек на неестественный для крови цвет вызывает ассоциацию с выражением *голубая кровь*, которое обозначает природное превосходство одних людей над другими.

Передразнивание названий стран и народов, ироническая апологетика национальной гордости русских позволяют видеть в заглавии стихотворения «Заметки для памяти» и адресацию к шовинистическому обществу «Память»<sup>26</sup>. В комментарии к публикации поэмы «Большая Р.» Строчков написал:

<sup>26</sup> На двусмысленность заглавия обратила внимание Д. Суховой.

И всё в одну кучу, всё вперемешку, без разбора, и начинаем за здоровье, а кончаем за упокой. И вместо ума, чести и совести – Ум, Честь и Совесть, а вместо памяти – Память (Строчков, 1991: 23)<sup>27</sup>.

Деформация слов (попадание мимо слова, рядом со словом) организует игровой рифмический «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина:

Жил **пророк** со своею **прорухой**  
у самого белого моря,  
**про Рок** ловил **поводом дыбу**;  
раз закинул он длинные **неги** –  
свято место вытянул пустое;  
вновь раскинул **порок** свои **эти** –  
выпали хлопоты пустые;  
в третий раз закинулся старый –  
вытащил золотую **бирку**  
инв. № 19938.

Говорит ему **бирка** золотая  
инв. № 19938  
человеческим голосом контральто:  
– Смилуйся, пожалей меня, старче,  
отпусти, **зарок**, на свободу,  
на подводную лодку типа «Щука»

<...>

Ей с **уклоном** нырок отвечает:  
– **Попущу**, тебя, доча, на волю,  
лишь исполни одну мою просьбу:  
неспокойно мне с моею **прорехой**,  
вишь, поехала как моя крыша –  
ты поправь да плыви себе с Богом.<sup>28</sup>

Текст В. Строчкова, развивающий смысл пословицы *И на старуху бывает проруха* (об ошибках), иконичен и по отношению к «Сказке о рыбаке и рыбке»: старик вылавлива-

<sup>27</sup> Слова из советского лозунга «Партия – Ум, Честь и Совесть нашей эпохи», если воспринимать их не автоматически, как предписывалось, весьма двусмысленны: фразу можно понимать не только как пропагандистское утверждение достоинств Коммунистической партии, но и как указание на локализацию нравственных качеств в пределах партийной идеологии.

<sup>28</sup> Строчков, 1994: 304.



ет не то, что собирался; стараясь угодить старухе, он поступает невпопад; морские волны набегают одна на другую. Кроме того, игра с буквальным и жаргонным смыслом в строке *вишь, поехала как моя крыша* одновременно рисует и разрушающуюся крышу, и сумасшествие, при котором деформируется речь. Таким образом, сдвиги в словах имеют множественную художественную мотивацию – собственно языковыми связями, сюжетом и образами пушкинского текста, его зачитанностью до забвения смысла. Все это вместе и приводит к деформированному восприятию слов. Примечательно, что персонажем римейка является *пророк* – персонаж другого хрестоматийного стихотворения Пушкина.

Полисемантика Строчкова порождается и восприятием действительности с разных точек зрения.

Относительность времени, в частности, противоречивое реальное содержание глагольных форм грамматического прошедшего и будущего, можно наблюдать в таком тексте:

«Я вас любил. Этот факт, быть может,  
не вспоминать обо мне поможет  
вам, но ничем не поможет мне.  
Некто любил вас когда-то где-то.  
Время вылущивает приметы,  
повод к скорби сводя на нет. <...>»

<...>

**так я писал – и не знал, что [нрзб]  
лет назад мы встретимся. Будет осень,  
может быть, лета излет, и Крым.  
А через [нрзб] я в тебя так нежно  
влюблюсь, так сильно, светло и грешно,  
что дай мне, Боже, не быть другим...**

Так я пишу тебе потому, что  
тоскую, видишь ли, по тому, что  
**одновременно и есть, и нет.**  
Пишу – и мучаюсь от того, что  
мне тебя не заменит почта,  
даже если придет ответ.

(«Из недошедшего»<sup>29</sup>).

<sup>29</sup> Строчков, 1994: 360–361.

Фрагмент, который начинается со слов *так я писал*, представлен автокомментарием к пространному тексту давнего письма – тексту, заключенному в кавычки и состоящему из цитат и перепевов Пушкина, Пастернака, Бродского. Эпиграф ко всему стихотворению – слова Пушкина, характеризующие поэтический стиль Ленского: *Так он писал темно и вяло* – Пушкин, 1978-а: 111.

В тексте обозначено несколько эпизодов, произошедших в разное время, и несколько моментов речи, не совпадающих со временем этих эпизодов.

На точку отсчета, находящуюся в настоящем времени, ориентировано предшествование, обозначенное глаголами *писал, не знал*.

Глаголы будущего времени рассказывают о прошлых состояниях по отношению к настоящему: *мы встретимся. Будет осень*.

Время встречи представлено как прошлое по отношению к написанию стихотворения и будущее по отношению к сочинению письма. Это противоречие порождает грамматическую аномалию: *... лет назад мы встретимся*. На эту точку отсчета ориентировано обстоятельство времени *через [нрзб] лет ...влюблюсь*.

Затрудненность ориентации во времени, вызванная множественностью точек отсчета, находит соответствие в ремарке *нрзб* и в заглавии цикла «Паранойяна», частью которого является стихотворение «Из недошедшего». Этой полицентричности и неразборчивости соответствует монтаж цитат и аллюзий, соединяющий литературные высказывания разных эпох.

В стихотворении «Тихие игры» обыгрывается относительность наречий *уже* и *ещё*:

Заползает страх внутрь с мылом.  
Он ползёт ужом, но **уже** тесно  
и **ещё** темно: ночь. Но чьи ночью  
щупальцы? Гортань спазм стиснул.  
Кожаный мешок износил ношу,  
истошил нишу, истончил кожу,  
ищет облегчения, а не смысла.  
Так висит капля на краю крана...  
А вода стекла, слилась. Стихло.  
**И ещё** поздно. Но **уже** рано.<sup>30</sup>

В этом тексте нормативные словосочетания *уже поздно* и *еще рано* обмениваются компонентами, превращаясь в алогичные соединения *еще поздно* и *уже рано*. В русском

<sup>30</sup> Строчков, 1994: 270–271.

языке отношения между словами *уже* и *еще* весьма сложны, слова предстают то антонимами, то синонимами (см., напр.: Богуславский, 1996: 227–302). Значения слов *уже* и *еще* сближаются общим элементом ‘смещение времени события (состояния) по сравнению с ожидаемым временем’, различаясь точкой отсчета – предшествующей событию или последующей.

В ситуации неотчетливого сознания при бессоннице, изображенной в стихотворении, точка отсчета все время сдвигается. *Уже* в предложениях типа *он уже пришел* может означать ‘раньше, чем ожидалось’, то есть, ‘рано’, поэтому сочетание *уже рано* предстает одновременно и противоречивым, и тавтологичным. Наречия *поздно* и *рано* тоже выражают относительную локализацию действия, состояния или явления во времени, зависящую от точки отсчета (ср. широко распространенную шутку: *вернусь домой рано*, то есть ‘вернусь утром’). И потенциальная противоречивость всех компонентов в сочетаниях *уже поздно* и *еще рано* создает весьма причудливую картину относительности времени. При этом слово *еще* употребляется в стихотворении не только как наречие со значением ‘пока’, но и как частица со значением ‘кроме того’.

От точки зрения может зависеть восприятие любого явления. Многие ситуации могут быть обозначены как привлекательные и как отталкивающие. Позиция автора – совмещение противоположных взглядов на предмет изображения. В частности, на поэтическое вдохновение:

Писать стихи естественно, но стыдно  
и на людях неловко, как и все  
естественные наши отправления,  
и лучше бы писать уединясь,  
но это – кабы знать, как говорится,  
где упадешь – соломки б постелить.  
Ино как вступит, схватит, подопрет –  
и нету сил, и некуда деваться;  
стеснение и условности отринув,  
в углу присядешь, шелестя бумажкой,  
когда уже совсем невоготу...  
Случайные свидетели косятся,  
воротят нос, рот кривят, глаз отводят,  
качают головой – *et ceatera*,  
но ты уже не видишь и не слышишь,  
в глазах темно, несет, несет, несет!..

И лишь опустошив, вдруг отпускает,  
и с чувством облегченья и стыда  
измаранный листок сомнешь и бросишь,  
и результат отвратен и постыл...  
Писать стихи естественно, но стыдно,  
однако же катарсис неизбежен  
и как понос иль Рок неумолим.

(«Писать стихи естественно, но стыдно...»<sup>31</sup>).

Стихотворение рассказывает о творческом процессе как о «естественной потребности», то есть настоящей необходимости. Строчков вовсе не эстетизирует низкое, а развернутым натуралистическим сравнением обеспечивает достоверность высказывания, которое состоит из постулатов постмодернизма: поэт – не романтик и не пророк, появление стихов не зависит от воли автора, высокое и низкое не противопоставлены друг другу, автор не может рассчитывать на то, что продукт его жизнедеятельности понравится другим и ему самому. Вместе с тем, сочинитель стихов, изображенный в этом тексте, – не холодный ироничный наблюдатель, а человек, обнажающийся и стыдящийся этого. Абсолютная подчиненность поэта стихии творчества – это постулат романтизма.

Строчков провоцирует читателя находить все новые и новые признаки сходства между творческим и физиологическим процессом: стихи состоят из того, что человеком воспринято, усвоено, переработано. Они какое-то время находятся внутри него, но потом неизбежно отторгаются. Стихи могут стать материалом для диагноза и в буквальном, и в расширительном смысле этого слова: по стихам можно судить о личности автора, о состоянии общества и культуры. Можно вспомнить выражение *анализ текста*, заметить переключку со строкой Пушкина *Минута – и стихи свободно потекут* («Осень»<sup>32</sup>).

Не исключено, что импульсом к появлению этого стихотворения явилось наличие у глагола *писать* его омографа (омографы – слова, различающиеся ударением), хотя в тексте изображается «большая нужда».

Это стихотворение – одна из иллюстраций к такому тезису: в принципиально многозначном мире «Материя и Дух <...> не торгуются по поводу чечевичной похлебki, а сосуществуют на равных правах, на правах равноправных гипотез, но гипотез рабочих, работающих» (Строчков, 1998: 462).

Многообразие мира описывается Строчковым не только полисемантическими словами. Асимметричный дуализм языкового знака проявляется и в ситуациях, когда один

<sup>31</sup> Строчков, 1994: 25.

<sup>32</sup> Пушкин, 1977-б: 248.

предмет получает разные названия – при синонимии. Однако абсолютных синонимов в языке нет:

В языке, обогащенном умными авторами, в языке выработанном не может быть *синонимов*; всегда имеют они между собою некоторое тонкое различие, известное тем писателям, которые владеют духом языка, сами размышляют, сами чувствуют, а не попугаями других бывают (Карамзин, 1964: 142);

Синоним является синонимом только в словаре. Но в контексте живой речи нельзя найти ни одного положения, в котором было бы все равно, как сказать: конь или лошадь, ребенок или дитя, дорога или путь и т. п. (Винокур, 1929: 85).

Смысловые различия между синонимами определяются оттенками их значения, ассоциативным потенциалом, стилистической принадлежностью, предметной отнесенностью каждого из слов.

Кроме того, в художественной речи возможны контекстуально обусловленные синонимы, когда автор представляет равнозначными и включает в один смысловой ряд слова, имеющие в языке разное значение.

Так, например, Строчков организует перечислительные ряды существительных на основе фонетического сходства, общности словообразовательных элементов – приставок, суффиксов, по принципу сочетаемости с одним и тем же многозначным глаголом, сближая эти слова по смыслу в художественном образе:

И растет, наплывает **тревога, трирема, трагедия, трещина**,  
и никак не растает **таблетка, облатка, тусклая капсула**,  
рассосаться не может ее **оболочка, обложка, обличие, облачко**,  
раствориться не хочет **окно, циркуль, соль и любое творение**,  
**и никак не нащупать опору, основу, корпус, остов, корпускулу**  
(«И растет, наплывает тревога, трирема, трагедия, трещина... »<sup>33</sup>).

Такие ряды напоминают синонимические цепочки в средневековом стиле «плетение словес» (XIV–XV вв.), например, в сочинениях Епифания Премудрого. Этот стиль орнаментальной прозы (возможно, что и ранней поэзии – Матхаузерова, 1974: 86–90) возник из идеи исихазма о непознаваемости и неназываемости Бога, истины (см.: Прохоров, 1968).

<sup>33</sup> Строчков, 1994: 339.

Как будто иллюстрируя эту идею, стихотворение заканчивается словами *между тем как душа все отходит от тела, все ширится трещина, / все отходит от берега лодка, трирема, трагедия, истина.*

Различная предметная отнесенность существительных одной лексико-семантической группы, объединенной значением ‘документальное подтверждение чего-л.’, организует такое стихотворение:

#### ВНУТРЕННЯЯ ОПИСЬ

1. ...вот **направление** в кино,
2. **анкета** за пальто,
3. **меню** театра  
(там давно  
дают совсем не то:  
там в основном идет вода,  
парад  
или развод;  
покажут деньги иногда,  
не чаще раза в год),
4. **рецепт** на поезд и постель,
5. **приказ**, что мне семь лет,
6. **указ** на блюдо для гостей
7. вот **проездной** на хлеб,
8. **рекомендация** за свет,  
за телефон и газ,
9. вот в поликлинику **билет**,
10. **путевка** в первый класс,
11. **акт** постановки на прикол  
учета за жилье,
12. а этот старый **протокол** –  
из прачечной белье,
13. **свидетельство** о чистке штор

и пары свитеров

14. и двухсторонний **договор**  
с врачом о том, что я с тех пор  
практически здоров:

14. 1. физически;  
14. 2. психически;  
14. 3. фактически;  
14. 4. и всячески;  
14. 5. по соглашению сторон  
я с двух сторон здоров.

Я отдаю себе отчет,  
что это просто бред.

15. К нему подколол крупный **счет**  
за **справку**, что вода течет  
в **сберкнижку** за **билет**

16. с **сопроводительным письмом**  
о том, что **справок** нет,  
поскольку счастья в жизни нет,  
поскольку жизни нет.<sup>34</sup>

В этом тексте слова *направление, анкета, меню, рецепт, указ, приказ, проездной, рекомендация, билет, путевка, акт, протокол, свидетельство, договор, счет, справка, сопроводительное письмо* отнесены к иным предметам и ситуациям, чем предполагает норма. Не названными, но подразумеваемыми оказываются слова *квитанция, карточка, чек, прописка, заказ*.

В некоторых случаях основой переименования является полисемия именно не названного слова. Так, абсурдное сочетание *проездной на хлеб* возникает, вероятно, потому, что существует сочетание *карточка на хлеб*, а слово *проездной* (предпочитаемое москвичами для обозначения долговременного билета на транспорт) иначе называется *карточкой* (словом, более употребительным в Петербурге). Возможны и другие мотива-

<sup>34</sup> Строчков, 2006: 304–305.

ции сочетания *проездной на хлеб*: покупатель получает в кассе чек, а в языке есть и выражение *дорожный чек*; за хлебом надо ехать на транспорте.

Словом *карточка* обозначается и документ, дающий право на постоянное обслуживание в поликлинике (официальное название – *история болезни*) – у Строчкова это *в поликлинику билет*.

Иногда переименование связано с содержанием документа. Например, сочетание *анкета за пальто* можно объяснить тем, что в квитанции ателье или химчистки обозначаются некоторые сведения, типичные для анкеты: фамилия, адрес, телефон. *Протокол* из прачечной – вероятно, потому, что в соответствующей квитанции, как в протоколе, перечисляются предметы одежды, постельного белья и, возможно, приводятся сведения об их загрязненности. Не исключено, что в данном случае действует и ассоциация с фразеологизмом *стирать грязное белье*<sup>35</sup> в значении ‘обсуждать непривлекательные подробности частной жизни’.

Строка *Приказ, что мне семь лет* напоминает и о том, что семилетний ребенок поступает в школу, и это фиксируется приказом в школьных документах, а также о том, что взрослые постоянно приказывают первокласснику, говоря, что он теперь уже совсем большой.

В некоторой степени это стихотворение напоминает «путаницы» фольклорных текстов и произведений для детей (см.: Чуковский, 2003: 500–504), активизирующие в сознании представление о правильном устройстве мира, а также абсурдистские семантические эксперименты обэриутов. Однако эксперимент Строчкова по переименованию документов касается не логики мироздания, а логики языка.

В начале стихотворения строка *там в основном идет вода* относится и к меню ресторана или столовой, и к репертуару театра, причем словом *вода* обозначено сразу несколько явлений: возможно, не только водянистая пища и пустословие, но и вода, капающая из неисправного крана или сквозь протекающую крышу, или постоянно текущая из сливного бачка. В последней строфе опять названа вода, вероятнее всего, связанная с неисправностями оборудования, но эта же вода течет в сберкнижку (обратим внимание на отсутствие запятой после слова *течет* и на бюрократическое выражение *текущий счет*).

Слова *Я отдаю себе отчет, / Что это просто бред* имеют, по крайней мере, двойной смысл: это бред и потому, что в тексте все названо неправильно, хотя в авторском переименовании есть свои резоны, и потому, что таким сложным, не вполне логичным образом устроен язык: суть явления одна, а слова для его обозначения нужны разные.

<sup>35</sup> Варианты: *полоскать грязное белье; перебирать грязное белье; рыться в грязном белье.*



Поэтика Строчкова заметно меняется, хотя ее основой продолжает оставаться многозначность слова. Изменение направлено и к максимальному упрощению, и к максимальному усложнению текста. При упрощении возрастает напряженность ключевого полисемантического слова. При этом ирония критического отношения к языку, в котором слово может значить так много, что теряет ясный смысл, уступает место сильной эмоции, а полисемия из объекта внимания и текстопорождающего импульса становится средством выразить эту эмоцию.

В результате появляются тексты как остро социальные, так и глубоко лиричные. Гражданская позиция поэта Строчкова выражена, например, в стихотворении «Седой кум»:

### СЕДОЙ КУМ

**Говорит Василий Соловьев-Седой Василию Лебедеву-Кумачу:**

– Ораторию заказал мне Джугашвили-палач, посвященную Ленину-палачу.  
И придется писать, хоть, признаться, я совсем не хочу.

Говорит Василию Соловьеву-Седому Василий Лебедев-Кумач:

– Ораторию заказал мне, посвященную Ленину-палачу, Джугашвили-палач.  
Я писать не хочу, но придется писать, хоть плачь.

Написали они вдвоем ораторию про Джугашвили, посвященную Ильичу.

Что они при этом испытывали, пожалуй что, умолчу,  
да и о чем они думали, думать я не хочу.

Только в наших душах до сих пор **развивается-вьется** этот **седой кумач**.

И по ком этот плач? По себе самому этот плач.

Только слезы эти уже никого не спасут...

.....

Дирижировал хором и оркестром народный Самуил Самосуд.<sup>36</sup>

Формальным приемом, на котором основано стихотворение, является, на первый взгляд, простейший каламбур – причем из тех, какие считаются насмешками самого невысокого уровня: он обыгрывает фамилии знаменитых деятелей советской культуры. Однако

<sup>36</sup> Строчков, 2006: 35.

смысл стихотворения далек от поверхностного, а его тональность – от каламбурной забавы. Стихотворение говорит о том, что подневольная и вынужденно лживая советская культура вошла в духовный мир современного человека, несмотря на его сопротивление (*да и о чем они думали, думать я не хочу*).

Словосочетание *седой кумач*, объединившее части двойных фамилий поэта и композитора, обозначает в тексте Строчкова потускневшее красное знамя, оно *развевается*, как и положено этому предмету, и *развивается: в наших душах до сих пор развивается-вется этот седой кумач*. Глагол *развиваться* обнаруживает свою полисемию – ‘разворачиваться’ и ‘изменяться от простого к сложному, становиться совершеннее’.

От сочетания *седой кумач* образуется название стихотворения «Седой кум», в котором слово *кум* читается и как термин семейных отношений со значением ‘крестный отец по отношению к родителям крестника и к крестной матери’ (Ожегов, Шведова, 1992: 321), и как слово из жаргона криминальной среды: ‘оперативный работник, следователь в местах заключения’ (Химик, 2004: 285). Последнее значение соотносится с заключительной строчкой стихотворения *Дирижировал хором и оркестром народный Самуил Самосуд*, в которой реальная фамилия дирижера, имевшего звание народного артиста, приобретает символический смысл. Первый корень этой фамилии повторяет начало имени Самуил, и здесь, как во многих других стихах Строчкова, обозначается тема евреев в русской культуре: прилагательное *народный* относится одновременно и к слову *самосуд*, и к возникающему в тексте сочетанию *народный Самуил*.

Структура второй строфы, почти повторяющей первую, тоже содержательна: этим повтором с минимальными вариациями сообщается (прежде всего, на интонационном уровне): всё одно и то же, все всё понимают, высказывание существует в замкнутом пространстве тавтологий. Этот же смысл выражен и совпадением имен поэта и композитора (оба Василии – ср. разговорное междометие *вась-вась*, обозначающее доверительное общение, приятельские отношения), и общим приложением *палач* к именам диктаторов.

Пример усложненного текста (вполне понятного, но максимально насыщенного преобразованиями языковых единиц одновременно на всех уровнях – фонетическом, грамматическом, семантическом, образном) – стихотворение «Именно так обозначен был этот звук»:

Именно так обозначен был этот звук,  
именно так: помаячил и был таков.  
Именно так, не иначе, именно так,  
словно бы кто помахал, подавая знак,

слабой рукой помавая, глубоко ушедшей в рукав  
 после того, как замер звук в тишине,  
 после того, как зуммер знака затих.  
 Был ли тот знак, тот звук предназначен мне,  
 или я принял его за других, за тех,  
 то ли он принял меня за тех, других?

Так ли, иначе ли, звук этот, знак возник,  
 слабый, как если сквозняк или зевок,  
 или в курятнике ночью звук возни,  
 или возьми, к примеру, вздохнул завод  
 у заводной игрушки уже потом,  
 после того, как она завалилась вбок,  
 кончив кружить; или коротко взныл кото\*<sup>37</sup>,  
 струны которого зацепил клубок  
 или лапой котенок, который играл  
 этим клубком и, задевши за звук, удрал  
 вскачь, боком, боком, задрав восклицательный хвост.

Так ли, иначе, но так я и не узнал,  
 был так озвучен знак, то ли означенный звук  
 был порожден случайным движением рук,  
 обозначал ли он некий зов и сигнал,  
 мне предназначенный, или же просто крюк,  
 нотный знак, обозначающий в паузе мной,  
 всхлип темноты, обожравшейся тишиной,  
 был ли у знака в начале значен вопрос,  
 или у звука в конце вопросительный хвост.<sup>38</sup>

Здесь речь идет о творческом импульсе. Этот импульс по ситуации, изображенной в тексте, возникает, соблазняет, дразнит и исчезает. Стихи предстают своеобразным отчетом о творческих муках: о бессилии распознать звук-знак и воплотить его. Строчков детально описывает возникновение неясного звука и пытается как-то его обозначить: то собственно фонетически – звукописью с доминирующими *з, з'* (*звук – знак – возник – сквозняк – зевок – возни – возьми – вздохнул – завод – заводной – завалилась – взныл – задевши за звук – задрав*), то метафорически – с развернутым сюжетом про котенка, разма-

<sup>37</sup> Примечание В. Строчкова: «Японский струнный музыкальный инструмент, разновидность цитры»

<sup>38</sup> Строчков, 2004: 342–343.

тывающего клубок, то упоминанием экзотического музыкального инструмента *кото*, порождающим серию анафорически созвучных слов (*кото – которого – котенок – который*). Можно заметить, что глухие *к, т* этого ряда противопоставлены звонким и звучным *з, з'* предыдущего ряда, что создает фонетический образ исчезновения звука. В многократной анафоре *кото*– (видимо, порожденной именно названием звукопорождающего устройства) созвучие начальных фрагментов слов затухает в несопадающих фрагментах этих слов. В таком контексте сочетание *взныл кото* концентрирует в себе и напряжение фонетического контраста *з, з' – к, т*, и противоречие между коннотациями, возникающими в сочетании русского глагола с названием японской реалии.

Здесь еще важна фонетическая близость слов *кото* и *кто*. В просторечном произношении с добавочным гласным, воспроизводящим древнерусское произношение, местоимение *кто* употребляется и в синтаксической позиции литературных местоимений *кто-нибудь, кто-то*. Это вполне органично соответствует и конкретной семантике фрагмента (*словно взныл кто*), и общему смыслу текста про неясность, неопределенность звука как знака. А котенок, который разматывал клубок (возникает и фразеологическая ассоциация с выражением *клубок противоречий*), а потом *удрал / вскачь, боком, боком, задрав восклицательный хвост*, предстает своеобразным воплощением своенравной музы и одновременно мифологической Ариадны с ее путеводной нитью.

Глагол *взныл* в таком контексте по смыслу может изображать не только звук музыкального инструмента, но и эмоциональный взглас.

Значение интенсивности, присущее экспрессивному неологизму *взныл*, усиливается разнообразными способами, специфичными для поэзии. Конечно, в этом случае имеется прямая производность неологизма *взныл* от слова *взвыл*. На фоне звуковых контрастов эти слова обнаруживают дополнительную системную связь, определяемую поэтической системой контекста: *взвыл* – выразил эмоцию громко и как обычно, как все, а *взныл* – тихо, но с бóльшим отчаянием и по-своему. Таким образом, в семантику слова *взныл* входит вся та экспрессия, которая содержится в звуковом и образном воплощении стихотворения.

И при упрощении, и при усложнении текста полисемантический язык Владимира Строчкова осуществляет программу, соответствующую направлению языковой эволюции: «язык стремится к передаче все большего количества информации в единицу времени» (Николаева, 2000: 30).

## АЛЕКСАНДР ЛЕВИН: ГРАММАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Опишу ли, опишу ли

Опишущечки мои

А. Левин

Александр Левин<sup>1</sup> назвал один из разделов своей первой книги лингвопластикой. По существу, поэтический язык этого автора в целом представляет собой лингвопластику в разных ее проявлениях. В очень большой степени языковые эксперименты и преобразования в стихах Левина связаны с грамматикой. Этого поэта можно назвать режиссером грамматического театра, в котором части речи, формы слова, морфемы и все прочие элементы языка, перевоплощаясь, играют роли, вполне для них органичные. При этом создается особая реальность, позволяющая познавать мир подобно тому, как дети познают его в ролевых играх.

Александр Левин и Владимир Строчков, объясняя принципы их поэтики, написали:

Путь, выбранный в пространстве языка А. Левиным, пролегает через области активного воздействия на слово с использованием его как бы физических свойств: расчленяемости, спо-

---

<sup>1</sup> Александр Левин (1957 г.р.) живет в Москве. Поэт, музыкант, журналист, редактор. По образованию инженер-электроник, специалист по компьютерным технологиям (автор многочисленных изданий книг «Самоучитель работы на компьютере», «Самоучитель полезных программ» и др.). Основные поэтические книги: Левин, 1995-а; Левин, 2001; Левин, 2007. Сборник стихов, совместный с В. Строчковым: Левин, Строчков, 2003. Большинство стихотворений из этих книг являются и песнями, некоторые из них изданы на аудиокассетах и компакт-дисках в исполнении автора: Левин, 1997; Левин, 1999; Левин, 2004; Левин, 2006-б.

способности к слипанию и сплетению с другими словами, растягиваемости, сжимаемости и других видов пластической деформации. Отсюда пошел термин «лингвопластика» (Левин, Строчков, 2001: 170).

Многочисленные языковые эксперименты Левина давно замечены лингвистами (см., напр.: Штайн, 1996; Николина, 1998; Хасанова, 1999; Зубова, 2000; Ремчукова, 2005; Скворцов, 2005; Фатеева, 2006: 53–57).

Игорь Лоцилов пишет об этом авторе так:

Миры суффиксов, корней и приставок, загадочный мир синтаксиса превращаются в некий лимб, из которого читатель слышит голоса нерожденных существ и непроявленных сущностей, заставляющих сложным сочетанием органики и механицизма вспомнить изобразительный опыт Эшера, Дали, Руссо, «насекомый мир» Н. Олейникова и Н. Заболоцкого, хармсовский вкус к детскому слову и слуху, хлебниковское «корнесловие». Специфически «левинским» кажется невообразимая (чуть было не сказалось «невыносимая») легкость этой поэзии, явственно слышимая в авторском пении-исполнении (Лоцилов, 1995).

При всем этом поэтическое сообщение Левина серьезно по существу: его языковая игра наполнена онтологическим смыслом трансформаций как наиболее полного и адекватного проявления бытия, как воплощения разнообразных возможностей<sup>2</sup>, а «в сердцевине, в глубине Левин – сокровенный лирик, извлекающий поэзию и лиризм оттуда, где им, казалось бы, и места уже нет» (Анпилов, 2006: 359).

Рассмотрим один из самых ярких примеров трансформации частей речи в стихах Левина:

#### РАЗНЫЕ ЛЕТАЛИ

За окном моим летали  
 две весёлые **свистели**.  
 Удалые **щебетали**  
 куст сирени тормошили.  
 А по крыше магазина  
 важно **каркали гуляли**  
 и большущие **вопили**  
 волочили взад-вперёд.

<sup>2</sup> О философии трансформаций см.: Каган, 2001: 52–67.

Две **чирикали** лихие  
 грызли корочки сухие,  
 отнимая их у толстых  
 косолапых воркутов.  
 А к окошечку подсели  
 две **кричали-и-галдели**  
 и стучали в батарею,  
 не снимая башмаков.<sup>3</sup>

В этом стихотворении большинство преобразованных форм – глаголы звучания: *свистели, щебетали, каркали, вопили, чирикали, кричали, галдели*<sup>4</sup>. Предикаты в этом тексте превращаются в субъекты, и звуки становятся именами (ср. название птицы *свиристель*, во множественном числе омонимичное глаголу). Даже слово *гуляли*, в своем словарном значении не обозначающее звука, в этом тексте становится звукоподражательным (ономатопеей), том более что оно очень похоже на словоформу *гулили*. В грамматических трансформациях устраняются специфически глагольные значения времени и вида, но при этом во всех случаях сохраняется значение динамики, заложенное в глагольных основах: динамика освобождается от частных признаков. Возникают значения конкретности и одушевленности. Появляется потенциальная промежуточная форма [*гуляль*] или [*гуляля*] (с немаркированным грамматическим родом).

На восприятие форм влияют словообразовательные ассоциации с существительными на *-аль, -ель*. Это могут быть слова мужского рода со значениями лица и деятеля – *враль, коваль, строгаль*, женского рода – *удаль, печаль, невидаль, падаль, капель* (все они генетически тоже отглагольны, хотя в современном языке их глагольное происхождение почти не ощутимо); слова на *-ля* – существительные женского рода, обозначающие птиц, животных, людей: *цапля, гуля, косуля, козюля, краля, пискля, мямля, рохля, роднуля, капризуля, чистюля, грязнуля* (обозначения людей преимущественно экспрессивно-оценочны, некоторые из них образованы от глаголов – *пискля, мямля*, некоторые от прилагательных – *роднуля, чистюля, грязнуля*).

В результате авторское включение слов *свистели, щебетали, каркали, вопили, чирикали, кричали, галдели* в класс существительных актуализирует эти многочисленные языковые ассоциации слов, входящих в перечисленные ряды. Значение признака легко

<sup>3</sup> Левин, 2007: 104.

<sup>4</sup> Ср. также в цикле В. Хлебникова «Птичка в клетке»: *И я свирел в свою свирель, / И мир хотел в свою хотел* (Хлебников, 1986: 41); *Там, где жили свиристели, / Где качались тихо ели / Пролетели, улетели / Стая легких времрей* (Хлебников, 1986: 42).

включается в авторские слова, потому что форма прошедшего времени когда-то его уже имела, поскольку была кратким причастием.

Другой пример – стихотворение «Когда душа стрела и пела... »:

Когда душа **стрела и пела**,  
 а в ней **уныло и стонало**,  
**и ухало, и бормотало**,  
**и барахло, и одеяло...**  
 О чём мы думали тогда?  
 О чём качали головами?  
 Что лучше – **ахать или похоть?**  
 Что лучше – **лапоть или выпить?**  
 Что лучше – **тень или отстань?**  
 Что лучше – **осень или плесень?**  
 Ну, перестань...

**Такси меня куда-нибудь**,  
 туда где весело и жуть,  
 туда, где **светится и птица**,  
 где жить легко и далеко,  
 где, **простыня и продолжаясь**,  
 лежит поляна, а на ней  
 Полина или же Елена,  
 а может Лиза и зараза,  
 а может **Оля и лелея**,  
**а я такой всего боец...**  
 Но там другой всему конец,  
 но там сдвигаются мотивы,  
**гремучи и локомотивы**,  
 но там, **права или трава**,  
 болит и лает голова,  
**и наступающее худо**  
 выходит медленно оттуда<sup>5</sup>

В первых двух строчках стихотворения обозначены два противоположных состояния души, изображена раздвоенность ощущений, которая и задает интенцию грамматиче-

---

<sup>5</sup> Левин, 2007: 166.



ской неоднозначности слов. Динамизируя устоявшиеся в языке синтаксические связи, Левин приводит в движение субстанции, свойства, действия и заставляет их обмениваться функциями. Это связано с воспоминанием о прошлом языка, с языковыми фантазиями, может быть, образами будущих слов. Так, подразумеваемые инфинитивы *\*стреть*, *\*унуть*, *\*одеять* представляют собой утраченные звенья словообразования. А потенциальные инфинитивы для глагольных форм *барахло*, *простыня* загадочны и призрачны.

И при частеречных, и при семантических трансформациях автор осуществляет своеобразную ревизию языка, создавая смысл и сюжет из намеренно неправильного, но вполне возможного понимания привычных слов.

Сюжетообразующей является и фонетика. Каждая строка фрагмента с именами содержит плавные звуковые переходы от одного имени к другому: *лежит пол(яна, а на)ней; Полина (или же Еле)на; а может Л(иза и за)раза; а может О(ля и лелея)*.

Имя *Полина* является в тексте фонетически производным от слова *поляна* (человек сливается с природой в фонетическом образе), союз *или* предваряет появление имени *Елена*, а звуковой комплекс *лиже* на стыке слов *или же* ведет к имени *Лиза*, активизируя его созвучность с глаголом *лизать*. Эта псевдоэтимология поддерживается словом *зараза*. Имя *Оля*, возможно, тоже оказывается здесь по ассоциации с заразой: в 80-х годах появилась песенка со словами: *Спит, спит, спит / Оля с кем попало, / А про СПИД, СПИД, СПИД / Оля не слыхала*<sup>6</sup>. Имя *Оля* проявляет себя как возможное деепричастие, так как следующее имя – *Лилия* – дано сразу в виде деепричастия *лелея* (ср. архаико-поэтическое название цветка *лиléя*). Сочетание *Оля и лелея* является также производным от созвучного фразеологизма *холить и лелеять*, вполне естественного в деепричастной форме.

Конечно, то, что мы видим в этом стихотворении, можно назвать и омонимическими каламбурами, но сгущение грамматических трансформаций в тексте дает представление о возможностях иной категоризации понятий, язык приводится в состояние первозданного хаоса с его архаическим синкретизмом и тут же гармонируется заново поэзией превращений, то есть осуществляется деконструкция.

Особенно наглядно принцип деконструкции проявляется на примере существительного *боец* из строки *а я такой всего боец*. Левин переосмысливает слово, оставляя в неприкосновенности его морфемный состав.

Это слово в стихотворении могло бы восприниматься как семантически производное от словарного *боец* – ‘воин’, но здесь акцентируется не преобладание контекстуального значения, а его независимость. Можно представить себе такую логику в конструировании авторского слова: общелитературное значение слова *боец* – не единственно воз-

<sup>6</sup> Группа «Анонс», 2007.

можное для языка. То, что этим словом назван активный и в идеале смелый деятель – системно закономерно, но исторически случайно, ибо система допускает и образование слова от глагола *бояться*. Существует слово *баяка* с тем же корнем (оно употребляется в языке детей или применительно к детям). Следовательно, нормативное лексическое значение *боец* – ‘воин’ не основано на системной необходимости, оно не определяется ни составом слов, ни способом словообразования. А если так, то корень *-бой-* противоречив по смыслу (энантиосемичен). Слово *трус* слишком порицательно, языку нужен и его более мягкий, не обидный синоним, которым и могло бы стать слово *боец*. В стихотворении слово *боец* двусмысленно: с одной стороны, бойцом можно было бы назвать мужчину, активного в отношениях с женщинами, но местоимение *всего* придает этому слову противоположный смысл.

В лингвистические эксперименты Александра Левина вовлекаются все грамматические категории – и классифицирующие, и словоизменяемые.

Рассмотрим пример<sup>7</sup>, связанный с категорией рода: стихотворение «Тридцать первого числа...». В этом тексте лексическая омонимия, наложенная на перемену грамматического рода, – не просто игровой прием, а такой элемент поэтики, который придает тексту трагическое звучание:

Тридцать первого числа  
в небе лампа расцвела,  
тыща жёлтиков стояла,  
а кругом трава росла.

Грозди белые с каштанов грузно свешивались вверх.  
Мы носили нашу сумку в продуктовый магазин,  
мы меняли наши деньги на картошку и батон,  
мы смотрели, что бывает тридцать первого числа.

Тридцать первого числа  
лета красная пришла.  
Пудель белая бежала,  
мелким хвостиком трясла.

Серый ворон хрипло крякал шерстяною головой.  
С червяком скакал довольный предпоследний воробей.

<sup>7</sup> Другие примеры см.: Зубова. 2000: 262, 265–266, 271–273, 275–277, 290–293, 296–297.

Кот мяукал христа ради, разевая нервный рот,  
с ним задумчиво ходила кошка, полная котят.

Тридцать первого числа  
жизнь весёлая была,  
даже музыка играла  
тридцать первого числа.

В третьем-пятом магазине мы купили молока.  
Нам играли трали-вали в полысело́й голове.  
Мы смотрели мульти-пульти в минусовые очки,  
и тягучим чёрным мёдом солнце плавилось во рту.

Тридцать первого числа  
наша очередь пришла,  
чья-то ласточка летела,  
Лета красная текла.

А за нею, ближе к ночи, нам отведать довелось  
асфоделевого мёда на цветущем берегу,  
где стоим мы, прижимая к нашей призрачной груди  
две картонные коробки с порошковым молоком.<sup>8</sup>

Первое употребление словосочетания *лета красная* – традиционный поэтизм фольклорного происхождения *лето красное* со сдвигом в роде. Замена среднего рода женским имеет прочную опору в народном языке: это диалектная утрата среднего рода словами с непроизводной основой в результате редукции заударного слога<sup>9</sup>. В той же строфе и слово *пудель* меняет свой род, напоминая историю слова *лебедь*, у которого есть то же определение, но в качестве постоянного эпитета: *лебедь белая*.

Трагический смысл приобретают и самое обыкновенное обозначение даты, и вся образная система текста. Автор изображает действия, которые, вопреки обычным ситуациям, не направлены на результат (*Мы носили нашу сумку в продуктовый магазин*)<sup>10</sup> и свой-

<sup>8</sup> Левин, 2007: 149–150.

<sup>9</sup> Дополнительной причиной изменения могла быть и аналогия слов из той же лексико-семантической группы: *зима, весна, осень*. Ср. с франц. *été* ‘лето’, изменившим женский род на мужской под влиянием других названий сезонов (Пауль, 1960: 318; Есперсен, 1958: 266).

<sup>10</sup> Комментарий А. Левина в письме к Л.В. Зубовой: «Ну, прагматический смысл тут вполне даже имеется. Стихотворение написано в начале 90-х, тогда дефицит продуктов еще не кончился, в одном магазине купить

ства, не характерные для предметов и существ в их обычной жизни. Ворон оказывается не черным, а серым<sup>11</sup>; слова с *шерстяною головой* были бы уместнее для изображения зверя; ворон не *каркал*, а *крякал*. То, что ворон *крякал* <...> *головой*, можно понимать не как абсурдную избыточность, типичную для наивных философов из прозы Андрея Платонова, а как изобразительный элемент: ворон как будто поднимает голову вверх (или кивает головой), ожидая смерти всего живого, хотя умереть предстоит и ему.

Картина беззаботного лета постепенно наполняется едва уловимыми тревожащими деталями, они накапливаются, и становится ясно, что это признаки конца света. Появляется *чья-то ласточка* – вероятно, мандельштамовская<sup>12</sup>.

Знаменитые строки Мандельштама про ласточку ведут за собой тему забвения<sup>13</sup>, и далее следует строка *Лета красная текла* (теперь *Лета* с заглавной буквы).

Перемена рода влечет за собой омонимичное существительное, оно придает другой смысл слову *красная* (теперь *красная* ‘кровавая’). Вслед за тем и глаголы *пришла*, *текла* обнаруживают свою полисемию. То есть оказывается, что слово *пришла* уже при первом появлении относилось не только к наступлению лета, но и к смерти (возможно, что женский род слова *смерть* и дал первый импульс сдвигу *лето* → *лета* → *Лета*). А слово *текла* подходит не только для того, чтобы говорить о реке, но и для того, чтобы сказать о времени. Совсем стертая языковая метафора *течение времени* находит опору в одинаковом звучании слов *лето* (‘одно из времен года’) и *Лета* (‘река забвения’ или ‘река времен’). Это стихотворение Левина оказывается связанным и с предсмертными стихами Г. Р. Державина «Река времен в своем стремленьи...».

Для текста Левина принципиально важно, что полисемия слов обнаруживается не сразу. Ведь и на сюжетном уровне речь идет о сигналах, которые не сразу воспринимаются. В частности, и то, что обиходное выражение *тридцать первого числа* означает ‘конец света’. Грамматико-семантический сюжет текста – волна смысловых сдвигов, порожденная неустойчивой принадлежностью слова к определенному грамматическому роду, –

разом все нужные продукты было невозможно, приходилось обходить по три, по пять. Вот и выходило, что таскаешь туда-сюда пустую сумку, как будто это и было абсурдной целью похода».

<sup>11</sup> Комментарий А. Левина: «Это традиционное неразличение горожанином разных птиц – вóрона и ворóны. Поскольку, вóроны у нас не живут, а ворóн полно, то всякий городской ребенок, а также многие взрослые полагают, что это одно и то же. Так что, с бытовой точки зрения вполне логично крупного, толстого самца серой вороны называть вóроном» (в письме к Л.Зубовой).

<sup>12</sup> Ср. строки: *Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной, – / Слепая ласточка бросается к ногам / С стигийской нежностью и веткою зеленой* «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» – Мандельштам, 1995: 152); *Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в чертог теней вернется* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...» – Мандельштам, 1995: 152).

<sup>13</sup> Мандельштамовский подтекст можно видеть и в сочетании *асфоделевого мёда*: стихи Мандельштама *Еще далёко асфоделей Прозрачно-серая весна...* (Мандельштам, 1995: 140) – тоже о неизвестном приближении смерти. «*Асфодели* (сем. лилий) – в Греции цветы траура: на асфоделевых лугах в Аиде, по греч. мифам, находят приют души умерших» (Мец, 1995: 548).

полностью соответствует сюжету повествования: смерть неизбежна и неузнаваема, хотя во всем есть ее приметы.

Рассмотренный текст показателен и в том отношении, что проявляет одну из самых важных особенностей современной поэзии: давно известные и даже банальные приемы языковой игры (зд. – совмещенная омонимия) выводятся за пределы игровой сферы. Это становится возможным благодаря максимальной функциональной нагруженности слова и формы.

В следующем стихотворении смыслообразующую и сюжетообразующую роль играет категория одушевленности / неодушевленности:

#### МЫ ГРИБОЕДЫ<sup>14</sup>

Не всякий из нас  
 решится *съесть* *гриб-маховик*:  
 массивен, велик  
 и скорость имеет большую.  
 Но опытный грибоед  
 умеет и сам раскрутиться,  
**догнать гриба** и спокойно  
*съесть маховик* на ходу.

Не всякий из нас  
 умеет *скушать валуй*:  
 коленчат, тяжёл  
 и страшно стучит в работе.  
 Но опытный грибоед  
 сначала *съедает подшипник*,  
 и вывалившийся гриб  
 становится лёгкой добычей.

Не всякий из нас

<sup>14</sup> В русском литературном языке слово *грибоед* имеет значение ‘жук, живущий в грибах и гнилой древесине и питающийся главным образом грибами’ (Словарь, 1992: 335). Это значение известно далеко не всем носителям языка, о чем свидетельствует его отсутствие в словарях Ожегова и Шведовой, в словаре Ушакова и даже в словаре Даля. Интернет дает словарную ссылку только на Большую советскую энциклопедию. Однако в литературе это слово встречается, например, в таком тексте: «В старых грибах между трубчатым слоем и мясом шляпки всегда проделаны какие-то черные норки, овальные, вытянутые в ширину. Мне ни разу не удалось видеть в грибе самих грибоедов» (Солоухин, 2002: 55). Прозрачная внутренняя форма слова делает его потенциально возможным для обозначения любых существ, которые едят грибы, в том числе, и для людей – любителей грибов.

любит *испытывать* груздь:  
странное ощущение,  
и чешутся перепонки.  
Но опытный грибоед  
специально ищет то место,  
где гроздя изысканных грустей  
радуют сердце гурмана.

Не всякий из нас знает,  
как высасывать сок из маслёнок;  
как правильно из молоканок  
выплёвывать молоко;  
что нужно перед едой  
*вырубать коротковолнушки*,  
иначе они в животе  
начинают громко скрипеть.

Мы учим своих грибоедиков  
подкрадываться к лисичкам,  
**выслеживать шампиньонов**  
**и всяких хитрых строчков.**  
Мы учим своих грибоедиков  
так *съесть белый гриб-буровик*,  
чтоб зубы остались целы,  
и чтоб он не успел забуриться.

Мы любим собраться вместе  
и послушать рассказы мудрейшин  
о кознях грибов сатанинских,  
о доблести и благочестии.  
Мы любим своих грибоедиков  
и славных своих грибоедок.  
Мы любим чесать друг другу  
перепонки, наевшись грустей.

Но каждый из нас знает,  
что **не следует есть мухоморов**,  
даже если ты очень голоден,

даже если счистить все мухи.  
 Потому что мы – грибоеды!  
 И предки у нас – грибоеды!  
 Поэтому нас, грибоедов,  
**не заставишь есть мухомор!**<sup>15</sup>

Грамматический сдвиг от неодушевленности к одушевленности при назывании грибов соответствует типичным явлениям разговорного языка.

В стихотворении омонимическая и паронимическая игра слов порождает причудливое варьирование форм винительного падежа, совпадающего то с родительным, то с именительным. Отчасти это варьирование связано с тем, что «грибы в народных представлениях занимают промежуточное положение между растениями и животными<sup>16</sup>; наделяются демоническими свойствами» (Белова, 1995: 548)<sup>17</sup>, отчасти с особенностью поэтического мира Левина: для этого мира типичны единство и взаимные трансформации органических и неорганических сущностей, что отражено заглавием первого сборника поэта – «Биомеханика», в состав которого включено это стихотворение.

Так, сочетание *догнать гриба* создает противоречие не только между нормативной неодушевленностью и контекстуальной одушевленностью<sup>18</sup>, но и между обычным представлением о статичности гриба и метафорой движения, основанной на омофонии *моховик – маховик*<sup>19</sup>. А динамика маховика (детали, приводящей машину в движение) тоже от-

<sup>15</sup> Левин, 2007: 114–116.

<sup>16</sup> Такое же промежуточное положение грибов отмечают и биологи: «Долгое время грибы относили к растениям, с которыми грибы сближает способность к неограниченному росту, наличие клеточной стенки и неспособность к передвижению. Из-за отсутствия хлорофилла грибы лишены присущей растениям способности к фотосинтезу и обладают характерным для животных гетеротрофным типом питания. Кроме того, грибы не способны к фагоцитозу, подобно животным, но они поглощают необходимые вещества через всю поверхность тела (адсорбированное питание), для чего у них имеется очень большая внешняя поверхность, что не характерно для животных. К признакам животных относятся, помимо гетеротрофности, отсутствие пластид, отложение гликогена в качестве запасяющего вещества и наличие в клеточной стенке хитина (при отсутствии последнего у растений)» (Грибы, 2009).

<sup>17</sup> Подробное изложение мифологии, связанной с грибами, см: Топоров, 1987: 335–336.

<sup>18</sup> В. Б. Крысько, не соглашаясь трактовать сочетания типа *нашел боровика* в рамках категории одушевленности, сближает такое формоупотребление с употреблением существительных в архаических книжных сочетаниях (*победити страха*) и разговорных (*дать тумака*). Согласно его теории, синонимия родительного и винительного падежей предшествовала развитию категории одушевленности (Крысько, 1994: 186). В. Б. Крысько пишет о том, что на вторичный процесс воздействия повлияло поэтическое олицетворение, однако отказывается «признать удовлетворительным» традиционный аргумент: «грибы народным чутьем отнесены к разряду живых существ» (Крысько, 1994: 186–187). Я. И. Гин, в результате подробного исследования связи грамматической одушевленности с олицетворением, пришел к такому выводу: «Совершенно ясно, что никаких формальных преград для грамматического одушевления быть не может – причина в организации плана содержания данной категории» (Гин, 2006: 50).

<sup>19</sup> При устном исполнении текста различие между словами *моховик* и *маховик* и далее *груздь* – *грусть* совсем устраняется.

носителю: сам он не перемещается в пространстве горизонтально. Так что глагол *догнать* метафоричен и при объекте *маховик*<sup>20</sup>.

Присутствует здесь и другой образ, в котором *маховик* – метонимическое обозначение машины, которую можно было бы догнать. Если при восприятии текста приоритетен маховик как механизм, слово *гриб* представляет собой перифразу, а если приоритетен гриб (поскольку в название стихотворения входит слово *грибоеды*), то омофония слов *маховик* – *маховик* дает импульс к развертыванию метафоры. То, что гриб *скорость имеет большую*, можно понимать и как воплощение возможного свойства, заданного грамматическим одушевлением гриба. Не исключены и другие объяснения скорости: грибы быстро съедаются, быстро растут (в языке есть устойчивое сравнение *растут как грибы*). В стихотворении игра слов основана и на многозначности глагола *догнать*, и на выражении *грибная охота* (ср.: *догнать зверя*), и на жаргоне наркоманов: «Догоняться – пить или употреблять наркотики после того, как некоторое количество уже выпито (или употреблено)» (Юганов, Юганова, 1997: 70). Кроме того, в общем жаргоне распространено употребление слова *догонять* в значении ‘понимать, догадываться, соображать’ (Химик, 2004: 145).

Поскольку игровая стилистика всей этой строфы направлена на смешение органического и неорганического, омонимия захватывает и многие другие слова: *раскрутиться* – и ‘осуществить вращение до максимума’ и ‘проявить максимальную успешную активность’, на ходу – и ‘во время движения механизма’ и ‘во время собственной ходьбы’.

Во второй строфе название гриба *валуй* порождает у автора фонетическую ассоциацию с коленчатым валом, поэтому и гриб валуй оказывается *коленчат*, *тяжел* и совершенно абсурдным образом *страшно стучит в работе*. Фонетически подобным и этимологически родственным словом *валун* называют камень. Коленчатым гриб валуй вполне можно себе представить: его ножка утолщена в середине. В словаре Даля отмечено и такое употребление слова: «Валуй м. кур. орл. сиб. человек вялый, неповоротливый, ленивый, разиня, ротозей; валанда, валец, валюга» (Даль, 1978: 162). Вполне вероятно, что название гриба вторично по отношению к названию ленивого человека (то есть языковая метафора основана на олицетворении).

Подшипник оказывается в стихотворении съедобным, вероятно, потому, что название этой детали по словообразовательной структуре напоминает названия грибов *подберезовик* и *подосиновик*.

<sup>20</sup> А. Левин в письме Л. Зубовой уточнил: «Я все же имел в виду, главным образом, что гриб-маховик не бежит, а вращается. А значит, грибоед должен сначала раскрутиться до скорости гриба (чтобы относительная скорость стала нулевой), так сказать, воссоединиться с грибом и потом его съесть, сидя на нем».



Каламбур третьей строфы *Не всякий из нас любит испытывать груздь* побуждает заметить энантиосемию слова *испытывать*: этот глагол, обозначая состояние субъекта, предстает пассивным по своему значению, а обозначая воздействие на объект, – выразительно активным. Слова *груздь* и *грусть* сближены в этом стихотворении не только фонетикой, но и сочетаемостью: глагол *испытывать*, стандартно употребляемый в сочетании со словом *грусть*, синонимичен глаголу *пробовать*, типичному для разговора о грибах. Но испытывают еще и машины, механизмы, поэтому очень возможно, что при развертывании текста именно глагол *испытывать* послужил передаточным звеном от строф с моховиком-маховиком, и валуем-коленчатым валом к строфе про грусть-груздь.

Языковая игра в строке *как высасывать сок из масленок* представляет слово *масленок* то ли формой женского рода множественного числа (и тогда масленки мыслятся как емкости, наполненные маслом, что оживляет общезыковое метафорическое значение в названии гриба), то ли аномально несклоняемым существительным мужского рода. Если принять второе толкование, то в несклоняемости русского слова можно предположить и пародию на рекламный прием, эксплуатирующий языковые неправильности.

Неологизм *коротковолнушки* очевидным образом связывает представления о волнушках с представлениями о коротких волнах, на которых работают приемники, и о микроволновых печах. Тогда грибы волнушки предстают принимающими устройствами. Эти грибы действительно и похожи на антенны, и (как любые грибы) впитывают в себя радиацию (ср: близость слов *радио* и *радиация*). Кроме того, на шляпке у волнушек видны концентрические круги, зрительно напоминающие изображение звуковых волн (хотя, конечно, волнушки получили свое название задолго до открытия звуковых волн в физике). Обратим также внимание и на синонимию словообразовательных формантов *коротко-* и *микро-*. И к радиоприемникам, и к микроволновым печам, и к грибам вполне применим разговорный глагол *вырубать*, который, если речь идет о грибах, может связываться и с собиранием грибов в лесу, и с едой (ср. просторечное *рубать* – ‘есть’).

В пятой строфе обыгрывается зооморфный образ, давший название грибам лисичкам. Суффикс уменьшительности в слове *грибоедиков* готовит восприятие слова *лисички* как уменьшительного, то есть суффикс, деэтимологизированный в языке, актуализируется текстом. Глагол *подкрадываться* из лексикона охотников тоже приписывает лисичкам свойства живых существ.

Дальше в этой же строфе слова *выслеживать шампиньонов / и всяких хитрых строчков* представляют названия грибов одушевленными существительными. Одушевленность слова *шампиньонов*, совершенно очевидно, производна от звукового подобия *шампиньон* – *шпион*, и глагол *выслеживать* переносится в стихотворение из разговоров о

шпионах. Кроме того, выслеживают и зверей на охоте, поэтому, вероятно, здесь, как и в предыдущих фрагментах стихотворения, текстообразующую роль в развертывании образов играет глагольная сочетаемость. Но именно в этой строфе есть явный текстопорождающий импульс, связанный с одушевленностью слова *строчков*: поэт Владимир Строчков – друг Александра Левина, стихи этих авторов часто представляют собой переключку, издан их совместный сборник под названием «Переключка» (Левин, Строчков, 2004)<sup>21</sup>.

Последняя строфа задает читателю грамматическую загадку, которая касается и категории одушевленности, и категории падежа, и категории числа. В начале строфы автор пишет *не следует есть мухоморов*, а в конце – *не заставишь есть мухомор*. Поскольку при отрицании родительный падеж неодушевленного существительного нормативен, форму *мухоморов* естественно было бы понимать как обычную форму неодушевленного существительного. Но, так как на протяжении всего текста автор провоцировал читателя видеть в названиях грибов существительные одушевленные, утверждение *не следует есть мухоморов* можно понимать и как конструкцию с винительным падежом одушевленного существительного (без отрицания это можно было бы себе представить, например, так: *кто-то будет есть мухоморов*).

Выбор в пользу категории одушевленности при восприятии конструкции *не следует есть мухоморов* подкрепляется продолжением сентенции: *даже если счистить все мухи*. Ненормативная неодушевленность при назывании насекомого – сигнал к тому, что и в форме *мухоморов* есть грамматическая игра в комбинации с игрой этимологической. Известно, что названия некоторых мелких существ (микробов, бактерий) представлены в русском языке как грамматически неодушевленные, но к мухам это не относится. В тексте же, поскольку мухоморы, согласно прозрачной и живой этимологической образности слова, убивают мух, форма винительного падежа *мухи*, омонимичная именительному, подтверждает этимологический смысл слова *мухомор*, изображая мух неживыми, то есть акцентируя результативность действия, обозначаемого корнем *-мор*.

Таким образом, название гриба и название насекомого обмениваются своей принадлежностью к сфере грамматической одушевленности-неодушевленности. Мухоморы при этом изображаются как субъекты действия по отношению к мухам, но и как объекты действия по отношению к «грибоедам». И эта субъектно-объектная двойственность тоже оказывается смысловым основанием для неопределенности отнесения формы *мухоморов* к одушевленному или неодушевленному существительному в контексте стихотворения.

<sup>21</sup> Сборник начинается стихотворением «Мы со Строчком». Начало стихотворения: *Мы со Строчком два сапога парни: / один 40-го размера, другой 43-го. / Мы со Строчком одной комплекции: / один крупный мужчина, другой видный. / Мы со Строчком одинаково бородаты: / один совсем лысый, другой не совсем. / Мы со Строчком одного роду-племени: / один совсем еврей, другой не совсем. / Мы со Строчком говорим на одном языке: один на своем и другой на своем* (Левин, Строчков, 2003: 4–5).

Заключительные строки *Поэтому нас, грибоедов, / не заставишь есть мухомор!* во-влекают в игру с одушевленностью и категорию числа. Вариантность форм родительного падежа множественного (типа *помидоров – помидор*), нелогичность нормативных установок в случаях типа *носков – чулок*, а также допустимость и родительного, и винительного падежа при отрицании позволяют видеть в форме *мухомор* игровое неразличение форм винительного падежа единственного числа и родительного падежа множественного числа с архаическим нулевым окончанием. Если принять версию прочтения слова *мухомор* как формы единственного числа, то есть как прямого дополнения (а заметим, что в тексте задан не выбор, а совмещение противоречивых версий грамматической принадлежности слов), то в этом случае слово *мухомор* предстает неодушевленным существительным. И это после серии сочетаний *догнать гриба, выслеживать шампиньонов /и всяких хитрых строчков*, грамматически двусмысленного *не следует есть мухоморов*. Неодушевленность мухомора в таком случае явно противопоставлена презумпции его одушевленности в контексте стихотворения – возможно, еще и потому, что в конце стихотворения автор декларирует отказ от этого гриба, как бы понижая его в ранге по шкале одушевленности.

И, конечно же, само слово *грибоед*, так часто на все лады повторяемое в стихотворении, не может не соотноситься с фамилией А. С. Грибоедова. Форма *Грибоеда*, похожая на дружеское прозвище, в современной культуре связана с воспоминаниями А. С. Пушкина о реплике грузина, сказавшего фамилию<sup>22</sup>. В последних двух строчках стихотворения *Поэтому нас, грибоедов, / не заставишь есть мухомор!* форма *грибоедов* – на общем фоне грамматической путаницы – может читаться и как приложение, и как обращение, поскольку родительный падеж существительного совпадает с фамилией. Строчная буква оказывается нерелевантной при устном исполнении текста и пении.

Таким образом, в рассмотренном стихотворении Левина грамматика одушевленности предстает отчетливо интерпретационной<sup>23</sup>, она связана с многочисленными явлениями на разных уровнях языка, в частности, с фонетической ассоциативностью слов, с лексической полисемией и омонимией (как в литературном языке, так и в жаргонах), с другими участками грамматической системы, синтаксисом отрицательных конструкций.

<sup>22</sup> Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. «Откуда вы?» – спросил я их. – «Из Тегерана». – «Что вы везете?» – «*Грибоеда*». – Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис («Путешествие в Арзрум» – Пушкин, 1978-б: 451). Слово графически выделено А. С. Пушкиным.

<sup>23</sup> Ср.: «...одушевленные и неодушевленные субстантивы обозначают не объективно живые или неживые предметы, а предметы, осмысливающиеся как живые или неживые. Кроме того, между членами оппозиции “мыслимый как живой – мыслимый как неживой” существует ряд промежуточных образований, совмещающих признаки живого и неживого, наличие которых обусловлено ассоциативными механизмами мышления» (Нарушевич, 1996: 4).

По результатам исследования категории одушевленности, выполненного М. В. Русаковой на обширном материале из разговорной речи с проведением серии экспериментов, оказывается, что

категория одушевленности / неодушевленности выходит за рамки морфологии – в область прагматической структуры высказывания, а возможно и текста в целом <...> эта категория занимает промежуточное положение в континууме «словоизменение – классифицирование», представляет собой в этом аспекте своего рода ‘тянитолка’ (или тянитолкай?). Наблюдения над естественной речью, так же, как и экспериментальные данные, подтверждают торжество «и, а не или» принципа (Русакова, 2007: 151–152).

Анализ стихотворения А. Левина «Мы грибоеды» вполне подтверждает эти выводы. И материалы М. В. Русаковой, и поэтический эксперимент А. Левина вполне убеждают в том, что категория одушевленности – неодушевленности является, по формулировке А. Б. Пеньковского, «коммуникативно-синтаксической категорией текста» (Пеньковский, 1975: 366–369).

Художественный смысл аномалии, связанной с категорией времени, рассмотрим на примере следующего стихотворения:

#### КЛАРНЕТИСТ

И вот он чистит свой сапог  
движеньем виолончелиста  
и строгим оком резервиста  
пытливо смотрится в него.

И вот он пуговицам блеск  
первоначальный возвращает.  
И вот он китель начищает  
движеньем любящей жены.

И вот он всё уже надел.  
Прощай, житейская обуза!  
И реет воинская муза  
его блистающих петлиц.

И вот он едет в ЦДСА

в составе сводного оркестра,  
и в парке занимает место,  
и разевает свой футляр.

И вот он достаёт кларнет  
с внимательным пренебреженьем,  
с лица необщим выраженьем  
его вставляя в рот себе.

И вот он напрягает лоб,  
кларнетным клапаном бликует,  
и вот он так специально дует,  
как будто произносит «ю-у-у!»

**И вот он двадцать лет назад  
сидит в своём армейском парке,**  
играет марши, вальсы, польки,  
мазурки даже иногда,

а я в сатиновых штанах,  
с мячом и во вратарской кепке,  
в перчатках и китайских кедах  
там двадцать лет назад стою

и слушаю, открывши рот,  
хоть мне давно пора быть дома,  
как он дудит непобедимо  
и легендарно два часа,

и всё светло, хотя и поздно,  
а он опять листает ноты,  
сверкая сказочным кларнетом,  
сияя сказочным собой,

и вальс, июль, и буква «ю»,  
и марш, и, кажется, фокстрот,  
и я там до сих пор стою,

так и забыв захлопнуть рот.<sup>24</sup>

При употреблении вполне нормативного настоящего исторического времени глагола ненормативным оказывается его помещение в конструкцию с указанием на время события: *И вот он двадцать лет назад / сидит в своем армейском парке, / играет марши, вальсы, польки, / мазурки даже иногда*. При другом обстоятельстве времени, например, *вчера, в прошлую пятницу* речевой аномалии бы не было, в таком случае, существует ограничение на слишком большую отдаленность события от момента речи. Но, вероятно, при отнесении события даже к таким отдаленным временам не стало бы нарушением нормы разделение настоящего исторического с обстоятельством времени границами предложения, например: *И вот, это было двадцать лет назад, он сидит в армейском парке, играет марши...*

Наглядность настоящего исторического времени в стихотворении гармонично объединяется с фонетической изобразительностью. Слово *виолончелиста* само по себе – своей протяженностью, мелодической последовательностью четырех разных гласных в шести слогах, трехстопным хореем в пределах слова, дополнительными ударениями, сочетанием *ио* – показывает причудливое движение смычка и сапожной щетки. И эта музыка, звучащая и в сознании бывшего музыканта, и в самом слове *виолончелиста*, вторит началу строки *И вот он чистит...* – в этом случае становится заметным и подобие согласных. Таким образом, в этом тексте фонетика, художественный троп (сравнение) и грамматика сливаются в единый поэтический аргумент достоверности высказывания – об уходящем времени и о таланте, печальным образом воплощенном чистой сапога. Печаль соединена с оптимизмом ощущения того, что музыкант остается музыкантом при любых обстоятельствах.

Следующий текст демонстрирует игру с грамматическими и акцентными вариантами слова:

*Роме Воронежскому*

Мы садимся в наш автобус,  
собираемся поехать.  
Тут **кондукторы** приходят,  
а потом **кондукторá**.  
И **кондукторы** нас просят:  
«Проездные предъявляйте!»,

<sup>24</sup> Левин, 2007: 44–45.

а **кондукторá** велят нам:

«Оплатите за проезд!».

Мы **кондúкторам** предъявим,

а **кондукторáм** – оплотим,

нам бы только бы поехать,

а уж там – как повезет.

Повезут ли нас **шофёры**

до метро без остановок,

или высадят в канаву

удалые **шоферá**?

Или, может, некий **шóфер**

просто выйдет из кабины

и уйдёт, не попрощавшись

и дверей не отворив.

**У Матросского у мóста**

мы, забытые, заплачем.

Или тихо засмеемся

**у Матросского мостá.**<sup>25</sup>

В. Г. Костомаров видит в современной речевой моде на перебор вариантов слова и карнавальное языковое поведение, и пренебрежение нормой, и демонстративное «нежелание разбираться как правильно, а как ошибочно», и «вполне законный индикатор времени шатких норм, сосуществования вариантов или их исторической смены» (Костомаров, 1999: 11).

Формы именительного падежа множественного числа с ударной флексией *-а* во многих случаях социально маркированы либо как просторечные (*шоферá, волосá, ворохá*), либо как профессиональные *срокá, вызовá, взводá, тортá, супá, тросá, приискá, кремá*). Но в стихотворении один и тот же субъект речи употребляет разные акцентологические варианты слов, осуществляя тенденцию языка не только к стилистическому, но и к семантическому различению вариантов: *кондúкторы* просят, а *кондукторá* велят, *шофёры* быстро повезут до метро, а *шоферá* уйдут, забыв про пассажиров. Значит, ударной флексией *-а* могут быть маркированы не только социальные и профессиональные свойства

<sup>25</sup> Левин, 2007: 204. Стихотворение заканчивается, возможно, переключкой с Маяковским: *Шел я верхом, шел я низом, / строил мост в социализм. / Не достроил / и устал / и уселся / у моста. / Травка выросла / у моста, / по мосту / идут / овечки, / Мы желаем – / очень просто! – / отдохнуть / у этой речки* («Клоп» – Маяковский, 1958: 234).

субъектов речи, но и личностные характеристики объектов номинации – наличие у них ответственности, доброжелательности, может быть, хорошего и плохого настроения.

Пассажиры, оказавшиеся у моста в стихотворении Левина, забыты *шофером* и размышляют о том, в какой действительности они оказались, как ее следует назвать. Причем, у *моста* они заплачут, а у *моста́* засмеются.

В стихотворении содержится не только противопоставление акцентно-грамматических форм. Устранение оппозиции *норма – не норма* мотивировано готовностью субъекта высказывания (от имени пассажиров) соответствовать ситуации: стихи изображают речевое приспособление к этой ситуации – ради достижения нужной цели (в данном случае движения): *А кондукторáм оплотим.*

Эти строчки являются убедительным подтверждением тезиса о социально обусловленной языковой мимикрии:

Люди говорят так, чтобы не вступать в конфликт с социальной средой (соответствовать принципу «спасительной мимикрии») (Степанов, 2004: 94).

Грамотный человек чувствует, где как уместнее говорить. А может быть, здесь, наоборот, изображается растерянность, психологически обусловленная противоречивыми ощущениями своего превосходства и зависимости.

Возможно, в этом стихотворении представлена архетипическая метафора *жизнь – путь*.

Александр Левин много экспериментирует и со словообразованием. Некоторые примеры уже рассматривались в связи с грамматическими преобразованиями (*а я такой всего боец*). Проанализируем стихотворение, в котором часть имени собственного становится автономной и преобразуется в концепт, выражающий идею превосходства одних людей над другими:

#### СТИШИЕ ОЧЕНЬ ДЛИННОЕ

Ов не любит Ева, но уважает.

Ечко не уважает Енко, но боится.

Зян не боится Янца, но что-то в нем такое чувствует.

Ман считает Зона гадом, но молчит.

Оглы не верит Заде, но вынужден терпеть.

Дзе как увидит Швили, весь аж синеет.

Тяну как услышит, что Оцу идёт, весь аж бледнеет.



Авичус чуть не зарезал Айтиса, но их разняли.  
 Оев чуть не убил Аева, но Ёев его унял.  
 Если Ёев сейчас же не уймет остальных,  
 Бог знает чем всё это может кончиться!<sup>26</sup>

Александр Левин пишет об этом стихотворении так:

Основная мысль этого текста, как я ее для себя формулирую, такова: СССР распался, а внутри каждого из новых государств люди также не ладят друг с другом, как раньше не ладили с людьми из других республик. А то и хуже. То есть вместо межнациональной розни на первый план вылезла внутринациональная... И если Ёев... Короче, форменное «предчувствие гражданской войны»...<sup>27</sup>

Автономные аффиксы здесь не просто превращаются в самостоятельные слова (лексикализуются), а становятся гиперонимами (Николина, 1998)<sup>28</sup>, аффиксальные части слов пишутся с заглавных букв. При этом каждый обрывок имени является одновременно и собственным именем, и нарицательным, личные имена вытесняются индексами родового происхождения. Смысл стихотворения оказывается выраженным на уровне словообразования. Ненависть между представителями разных родов внутри одной национальности ведет к деградации культуры:

в архаическом сознании «индивид был только экземпляром рода <...> И, в соответствии с этим, у всех было только *одно* настоящее имя – имя рода, или же известный корень, лежащий в основе всех дериватов от него (Флоренский, 2006: 179).

Концептуализация словообразовательных и грамматических значений, представленная автономными аффиксами, ярко выражена и в таком тексте:

**Все аемые и яемые**  
**всем ающим и яющим:**  
 «Что вы щиплетесь, что вы колетесь!  
 как вам не ай и яй!»  
**Все ающие и яющие**

<sup>26</sup> Левин, 2007: 265.

<sup>27</sup> В письме к Л. В. Зубовой.

<sup>28</sup> В классической поэзии аффиксальная часть фамилии тоже употреблялась автономно, но не как гипероним, а как знак умолчания, например, у Пушкина в «Дневнике Онегина»: *Боитесь вы графини -овой?* – / *Сказала им Элиза К. – / Да, – возразил NN суровый, – / Боимся мы графини -овой, / Как вы боитесь паука* – Пушкин, 1978-а: 454.

всем **аемым и яемым:**

«А вы двигайтесь, двигайтесь!

Ишь, лентяи-яи!»

Все **ущиеся и ющиея**

всем **ащимся и ящимся:**

«Что вы акаете? Что вы якаете,  
как москвичи?»

Все **ащиея и ящиея**

всем **ущимся и ющимся:**

«А вы не мычите, не брюзжите  
и отстаньте-яньте!»

Все **ательные-ятельные**

всем **ованным-ёванным:**

«Почто ругаетесь матерно  
в общественных местах?»

А каждый **ованный-ёванный**

каждого **ательного-ятельного**

к маме евонной

лично и недвусмысленно!

Блаженны **инные и янные**, ибо их есть

царствие небесное.

Блаженны **авливаемые-овываемые**, ибо их есть

не пора ещё.

Блаженны **ующиея-ающиея**, ибо их есть

нихт вас нах послать унд вас нах пойтить.

Дважды блаженны **айшие и ейшие**, ибо их есть

у нас, а нас есть у них!

(«Все аемые и яемые... »<sup>29</sup>).

Фрагмент из этого стихотворения приводит К. Э. Штайн с комментарием:

Так, используя в качестве подлежащих только суффиксы и окончания прилагательных и причастий, получают некие неидентифицируемые объекты, обладающие двойной семантикой: семантикой непосредственных звучаний и семантикой подразумеваемых

<sup>29</sup> Левин, 2007: 78–79.

слов, в которых эти элементы используются. <...> Формообразовательные элементы – суффиксы причастий – создают значимое отношение актива и пассива, противопоставление активных и пассивных субъектов держится на сближении их в общей не-удовлетворенности друг другом, взаимной вражде, текст «прорезают» онома топы ай-яй со значением ‘укоризны’, ‘неодобрения’, они отслаиваются не только от маргинальных элементов (аемые, яемые, ающим, яющим), но и от слов двигайтесь, лентяи, составляя с собственно ономатопами ай, яй одну гармоническую вертикаль (Штайн, 1996: 105)<sup>30</sup>.

Обратим внимание на то, что игра с грамматическим активом и пассивом представлена в стилистике и фразеологии библейского языка – с включением элементов иных религий (*Блаженны инные и янные*)<sup>31</sup>, с вкраплениями немецкого языка, внутри которого автор переходит на современный полуматерный жаргон, обыгрывая межъязыковую омонимию слова *их, вас* (*ибо их есть / нихт вас нах послать унд вас нах пойтить*), социальное просторечие (*пойтить*). Такое смешение стилей и языков значительно усиливает обобщающий смысл поэтических неологизмов.

В этом тексте примечательно и удлинение автономных аффиксов (*Блаженны авливаемые-овываемые*). Фонетическим обликом с труднопроизносимым повтором похожих, но не одинаковых слогов, содержащих согласный [в], Левин усиливает изобразительность давления, которое претерпевают жертвы активных действий.

В поэзии Левина встречается немало текстов с игровым и в то же время смысловым нарушением линейной последовательности предложения, словосочетания, морфем в слове. Таково, например, следующее стихотворение:

#### АПОЛЛОН СОЮЗНЫЙ

Я **матый лох**, бегущий краем света.  
 Я **натый мох** в фундаментах домов,  
 в которых жил тот **ликий солнцем** бог  
 всех **рявых куд**, всех слов потенциальных,  
 лысеющий в стараниях, однако  
 не слишком чтобы лепых и приличных, –  
 о закуривливаньи лысых и убогих,

<sup>30</sup> Подчеркнуто К. Э. Штайн.

<sup>31</sup> Комментарий А. Левина в письме к Л. В. Зубовой: «Я бы уточнил: в этом тексте не вся игра построена на библейской стилистике, но только его завершающая часть. Это как бы уже другая песня пошла, она отличается от первой не только стилистически, но и метрически, а также выделена визуально. Видимо, аффиксы пошли уж совсем длинные, потребовали для себя другой ритмики и совершенно иной стилистики».

и тех, которым пофигу прислали  
 из всех иных краев трудолюбивых,  
 но не **центричных логосом** и солнцем, –  
 о загибании волосьев и колосьев  
 полозьев и поленьев, и вареньев,  
 не о раскручивании – о разгибайстве,  
 о производстве из какого сора  
 пушистого такого кифаредства.

Но **ликий солнцем**, в битвах растолстевший,  
 увы, он не живет теперь в домах,  
 где я **фундаментом ментальным** проживаю  
 (**центристом логоса** и мелорадикалом)  
 доставшийся в наследство материал.  
 Тучегонителем он скрыт до основания,  
 он срыт во тьме (и там же спит и ест),  
 в гонимых тучах он нашел приют,  
 мой **ликий солнцем**, мой союзный ойла,  
 мой **бывший**, но отставленный **стремист**.

И нет его в устройстве **зданья мира**,  
 (там правит слово пьяный винокрад  
 о треснувший асфальт в словоподтеках),  
 где я как **матый лох** за каждый звук  
 плачу наличной кровью и усмешкой,  
 но счет свой, обязательный к оплате,  
 я, мирный **любочад** и **сидидом**,  
 Орфей, необязательный к прочтению,  
 не предъявлю ни демосу, ни Зевсу.<sup>32</sup>

Заглавие стихотворения указывает на совместный космический полет русских и американцев «Союз» – «Аполлон» в июле 1975 г. и на парадоксальную ассоциативную связь Аполлона, предводителя муз, с Союзом писателей (в тексте есть выражение *мой союзный ойла*, отсылающее к персонажу повести А. и Б. Стругацких «Хромая судьба» *Ойло Союзное*<sup>33</sup>, члену Союза писателей).

<sup>32</sup> Левин, 2001: 68.

<sup>33</sup> Б. Стругацкий так ответил на вопрос читателя о происхождении имени персонажа: «... лет тридцать назад мы с АН в одном из магазинов курортного поселка Комарово увидели на витрине это название. У нас оно

Названием космической программы у Левина задана интенция разнообразных перемещений: в этом полете космонавты переходили из одного корабля в другой. Все это стихотворение пронизано метатезами и верланами<sup>34</sup>. Ими преобразованы такие слова, как *лохматый, мохнатый, кудрявый, логоцентричный, солнцеликий, фундаментальный, экстремист, мирозданье, чадолюб, домосед*.

Начало стихотворения, пародирующее заглавие повести Чингиза Айтматова *Пегий пес, бегущий краем моря*, слово *лох*, которое появляется в первой строке, а также слова *ликий солнцем бог* имплицитно именуют имя Аполлона: в античной литературе Аполлон именовался *Аполлон Ликейский* и *Аполлон Волчий (Apollon Ioxi)*. Далее Левин намекает на Аполлона словами *о закудрявливаньи лысых и убогих* (ср. строки Пушкина из стихотворения «Поэт»: *Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он*<sup>35</sup>).

Возможно, в образе закудрявливания представлен облик не только Аполлона, но и Пушкина. Вероятно, как отсылку к строке *К нему не зарастет народная тропа* из стихотворения Пушкина «Памятник» можно понимать слово *демосу* в конце стихотворения Левина. В последней строке первой строфы появляется прилагательное *пушистого*, которое, будучи созвучным имени Пушкина, восходит и к современному жаргонному фразеологизму *белый и пушистый* (‘хороший, правильный’). Пушистость связывается и с одуванчиками, поскольку Левин непосредственно перед этим упоминает стихи Ахматовой о поэзии (*Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда / как желтый одуванчик у забора, / как лопухи и лебеда*<sup>36</sup>).

Имя Зевса, которым заканчивается стихотворение, предваряется во второй строфе упоминанием *тучегонителя*, словами *В гонимых тучах он нашел приют*, что отсылает и к строкам Лермонтова о тучках (*Кто же вас гонит?...*<sup>37</sup>).

Левин заканчивает стихотворение, соотнося имя *Аполлон* с именем Орфея, соперника Аполлона. Строка *Орфей, необязательный к прочтенью* соответствует названию сборника стихов Левина «Орфей необязательный».

выглядело так: “Ойло союзное”, рубль с чем-то килограмм. Мы восхитились и занесли эту драгоценную находку в свой рабочий дневник. Потом на протяжении многих лет мы (в минуты веселья) называли друг друга (и близких знакомых) “ойло союзное”, а в начале 80-х вставили этот роскошный термин в роман. Кстати, довольно вкусная штука – для тех, кто любит восточные сладости» (Стругацкий, 2000).

В повести «Хромая судьба» прозвище часто сопровождается притяжательными местоимениями, например: *Каков Скоробогатов, Ойло мое Союзное!* (Стругацкие, 1986: 51); *Петенька Скоробогатов, Ойло наше союзное, промахнулся на ступеньках* (Стругацкие, 1986: 63).

<sup>34</sup> В терминах риторики *метатеза* – перестановка звуков (букв) в слове, *верлан* – обмен разных слов своими фрагментами.

<sup>35</sup> Пушкин, 1977-б: 304.

<sup>36</sup> Ахматова, 1977: 23.

<sup>37</sup> Лермонтов, 1989: 56.

Одной из наиболее перспективных задач науки, актуальных для «протосимметрической цивилизации» XXI века, М. Эпштейн считает «открытие параллельных, зеркальных вселенных, где правое и левое меняются местами, и время течет в обратном направлении» (Эпштейн, 2004: 144). Именно эту картину можно наблюдать на языковом уровне в поэтике стихотворения «Аполлон союзный», где части слов меняются местами.

В стихотворении «Идет борьба Бобра с Козлом... » Левин изображает обмен именами и, соответственно, свойствами между агрессором и его жертвой:

Идет борьба Бобра с Козлом,  
 извечная игра.  
**Козло** зовёт себя Бобром,  
 Козлом зовёт Бобра.  
 Но и **Бобро** не отстаёт:  
 себя зовет Бобром  
 и песни смелые поет,  
 и машет топором.  
**Козло** сажается сидеть,  
 бебекать и вздыхать.  
**Бобро** приходит поглядеть  
 и лапкой помахать.  
 Но тут хватается **Бобро**  
 и садится сидеть.  
 Злорадное бежит **Козло**  
 на это поглядеть  
 и вот давай дразнить **Бобро**:  
 «Теперь ты – **Козло!**»  
 А тут оно его – в мурло!  
 А то его – в ребро!  
 А то его в ответ грызет,  
 а то – копытом бьет.  
 А то тихонько подползет  
 и ка-ак его убьет!  
 А то возьмет и не умрет,  
 и ну его топить!  
 А то его – на огород  
 и ну рогами бить!  
 А то – как треснет топором

и рубит до утра.  
 Вот так идет борьба с **Козлом**  
 извечного **Бобра**.<sup>38</sup>

Это стихотворение основано не только на очевидной фонетической деформации слов в сочетании *добро*<sup>39</sup> и *зло* и на вполне прозрачной жаргонной инвективе *козел*, но и на грамматической неопределенности субъекта и объекта в оптимистической сентенции *добро побеждает зло* – поскольку именительный и винительный падежи в этом предложении омонимичны. В этом случае противоречивая грамматическая структура как будто концентрирует в себе этический конфликт, который и обыгрывается Левиным.

Автокомментарий к этому тексту таков:

Лет, наверное, двадцать тому решил я завязать со стишками на политические темы. Как говорится, переел этого супчика. И представьте себе, лет семнадцать – восемнадцать держался. Нет, ну иногда выскакивали отдельные тексточки – типа сатирические. Но такие не слишком злобные.

А с конца 2002 года почему-то снова пробило меня на политику. Почти подряд написались «Песня про властную вертикаль», «Повылезло уродов», «Страна Тупых» и др. <...> Текст про Бобро и Козло был первым в этом ряду (писался с декабря 2002 по декабрь 2003).

Что это? Почему опять?

У меня две версии на сей счет. Одна очевидная: жизнь, и особенно, как сейчас принято выражаться, медийное пространство стали быстро меняться в довольно-таки знакомую сторону. Поначалу (в 2002) в это еще не очень верилось, но копоты в воздухе накопилось уже изрядно – гораздо выше ПДК, – отчего и пошла вся эта, э-э-э, сатира.

Другая версия – авторефлексивная, скептическая по отношению к себе как представителю интеллигенции. Создающаяся в стране ситуация не столько реально похожа на поздний совок (она на самом деле другая), сколько мы ее такой хотим видеть. И не потому, что хотим, а потому, что она возвращает нам привычное с юности чувство правоты, позицию морального превосходства. А это с экзистенциальной точки зрения поважнее будет, чем истинное положение вещей. Такой вот психоанализ.

(В некоторых людях подобное ощущение, кажется, настолько сильно, что выливается просто-таки в комические формы. Видимо, предыдущие годы сильно подорвали их веру в свое великое назначение – и вот она вернулась!)

<sup>38</sup> Левин, 2006-в.

<sup>39</sup> Ср. очень старый преподавательский и студенческий анекдот о том, как студент, не разобрав почерка в чужом конспекте, говорит на экзамене: «По мнению Руссо, каждый человек бобр», и, в ответ на удивленную реплику экзаменатора сообщает: «Вы же сами так говорили. У меня записано».

На самом деле, мне кажется, что в той или иной степени верны обе версии, но в какой пропорции, мне судить трудно (Левин, 2006-в).

Мотив невнятности при различении добра и зла, при различении субъекта и объекта агрессии предваряется первой же строкой, в которой соседство фонетически подобных слов *борьба бобра* напоминает скороговорку (а скороговорками всегда провоцируются оговорки).

Существенно, что имена персонажей здесь представлены в среднем роде. Конечно, это определяется родом производящих существительных *добро* и *зло*, но, как показал Я. И. Гин, средний род при олицетворении обычно преодолевается маскулинизацией персонажей (согласовательными аномалиями типа *Горе залез*, предпочтением согласования с глаголами настоящего времени, в которых род не обозначается, перефразированием и др. способами) (Гин, 2006: 91–128). У Левина наблюдается противоположная направленность грамматического преобразования: давая имена персонажам, он максимально усиливает напряжение между обезличивающим средним родом и олицетворением, потому что персонажи, при всей их выразительной активности в поединке, остаются аллегориями этических антиномий. Напряжение, подчеркивающее абстракцию, создается устранением мужского рода словарных слов: *козел*, *бобер* превращаются в *козло*, *бобро* (в этом случае, конечно, есть и словообразовательная контаминация, и структурная аналогия со словами типа *хамло*). В строке *Козло зовёт себя Бобром* мужской и средний род второго существительного нейтрализованы в творительном падеже.

В стихах Левина возникает множество персонажей из языка, из потока речи, из литературных текстов, песенок, анекдотов и т. д. Эти существа живут своей жизнью: *Резвяся и Играя, кудаблин-тудаблин, голый по пояс, великий Вдверкулез, Оттудово чудовищное, человека образная, ижина, сучёт, Комарамуха* и мн. др.:

Левин словно бы делает из языка мультфильм, подобный битловской «Yellow Submarine» с ее детски-сюрреалистическими существами (Кукулин, 2002: 225).

Так, например, из сочетания *выпал снег* возникает субъект *нег* и предикат *выполз*.

**Выполз нег** на зелен луг.

Тихо лёг.

Полежал один денёк

и утёк.



Вскоре новый **выполз нег**  
на лужок.  
Он понежился почти  
месяцок.

А потом совсем большой  
**выполз нег**,  
выполз в поле, выполз в город и в лес,  
повалился, закружился, упал,  
заискрился, заскрипел, завалил,  
и лежал себе, лежал да лежал,  
понемногу тяжелел, оседал,  
понемногу пропадал, уходил,  
понемногу совершенно ушёл.

И последний **выполз нег** –  
тихо лёг,  
полежал всего денёк  
и утёк.<sup>40</sup>

Действия этого существа основаны на этимологии слов: *нег* в этом живописном изображении *нежится*. В соответствии с двойственной мотивацией имени, производного и от сочетания *выпал снег*, и от слова *нега*, этот персонаж *утекает* – тоже в двух смыслах: и убегает, и тает как реальный снег.

Сращение, выполняющее номинативную функцию, и, как его следствие, переразложение элементов сочетания становятся центральным лингвистическим сюжетом следующего стихотворения:

ШЕСТВИЕ, или ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ МАЛЬЧИКОВ, ИДУЩИХ НА УРОК  
НАЧАЛЬНОЙ ВОЕННОЙ ПОДГОТОВКИ, В ПОРЯДКЕ ВОЗРАСТАНИЯ И ПРОХОЖДЕНИЯ

Много мальчиков сегодня  
в школу весело шагают  
по дорожке друг за дружки,  
каждый чем-то молодец.

---

<sup>40</sup> Левин, 2005: 3.

Вот шагает мальчик с папкой,  
видно, *дудущий* художник,  
но ходить умеет только  
папку за руку держа.

**А за с папкой** – мальчик с кубком,  
футболист, надежда школы,  
бьёт двумя он ногами,  
обе правые ноги.

А за с кубком – мальчик в шапке,  
потому что этот мальчик  
голову́ чесал всё время  
и досрочно облысел.

**А за в шапке** – мальчик с ручкой,  
он умеет этой штучкой  
и немножко глуповатый,  
видно, *дудущий*<sup>41</sup> поэт.

**А за с ручкой** – мальчик с ранцем,  
он в окошки любит прыгать,  
а с четвертого этажа  
даже может затяжным.

**А за с ранцем** – мальчик с рыбкой,  
в голове буль-буль карасик,  
из ушей вода сочится,  
затрудняя понимать.

**А за с рыбкой** – мальчик с птичкой,  
только птичка улетела,  
и теперь он птичку ищет  
ночью, днём и в выходной.

---

<sup>41</sup> Из письма А. Левина к Л. В. Зубовой: «А нельзя ли в том стихотворении дважды выделить курсивом слово “дудущий”, чтобы буква “д” была с крючком вверх. Дети и мало читающие подростки часто путают такое д с буквой б, отсюда и “дудущий” (помнится, какой-то мальчик в моей школе так прочитал). В этом тексте вообще много характерных детских обмолвок, это одна из них».

И последним, **за без птички**,  
 в школу весело шагает  
 их товарищ подполковник,  
 тоже чем-то молодец.

Он учитель подготовки,  
 раньше был такой же школьник,  
 а потом от подготовки  
 стал советский офицер.<sup>42</sup>

Стихотворение показывает тот механизм, в соответствии с которым предложно-падежное сочетание оказывается способным застыть, превращаясь в слово. В лингвистике это называется лекикализацией словосочетаний. Результатом этого процесса являются, например, слова *заграница*, *подмышка*, *подкорка*, фармацевтический неологизм *длянос*.

Косвенные падежи существительных (творительный, предложный и родительный), соединяясь с предлогами, образуют понятия и выполняют в тексте номинативную функцию. Поэтому оказывается возможным присоединение предлога (*за*) – уже к каждому из сочетаний как к цельным словам. Сочетания *с папкой*, *с ручкой*, *с кубком*, *в шапке*, *с ранцем*, *с рыбкой*, *без птички* становятся метонимическими обозначениями лица. Омонимическая игра порождает не вполне приличные сочетания (*за с ранцем*), что типично для подросткового и солдатского юмора. Метонимия становится у Левина, как это часто бывает в языке, способом продемонстрировать, что личность игнорируется. Кроме этого, метонимия в стихотворении мотивирована на сюжетном уровне фрагментарностью восприятия: из зримой ситуации вычлняются четко фиксированные, одинаково организованные детали. Речь идет о военной подготовке. Существенно также, что описываемые персонажи – мальчики. Левин как будто показывает нам то, о чем писали психологи и лингвисты: в процессе овладения языком ребенок запоминает уже готовые грамматические формы (см.: Леонтьев 1965: 98–99).

Александр Левин с удовольствием занимается изобретением слов, создавая и называя воображаемое, как, например, в таком стихотворении:

## ОРФЕЙ

<sup>42</sup> Левин, 1995-а: 126–127.

Здесь **чичажник** и **мантульник**,  
**лопушаник** и **чиграк**,  
**волчий локоть**, **загогульник**,  
**самоед** и **буерак**.

Вьются стайкой **пятихатки**,  
злобный **вывертень** жужжит,  
тихо ползают **мохнатки**  
и **перчаточник** бежит.

Всяк несёт своё устройство,  
всяк вершит своё еройство.

Под крупинкой **толкунец**  
водит бойкий па-де-дец.  
**Голубника** костенеет,  
**мухоедка** яйца греет,  
**ерофеевка** шуршит,  
**стрекомысло** так лежит.  
**Аполлонница** с **нимфеткой**  
над лиловою **клеветкой**,  
**а безвредень** над **ваньком**,  
изумительным цветком.

А на пне ветлуги старой  
я сижу с моей кифарой,  
и на пенье-ё певуче  
всяка тварь слетает тучей.  
И пока звучит струна,  
я даю им имена.<sup>43</sup>

О том, как появилось это стихотворение, Левин рассказывает:

В конце 90-х годов побывал я на одном волжском островке под Казанью. Островок вообще-то безымянный, но все называли его Буяном. Почему бы и нет?

Заинтриговала меня тамошняя растительность. Так похожая на нашу, московскую, подмосковную, при ближайшем рассмотрении всякий раз оказывалась она какой-то иной. Вроде, знакомое растение, травка, цветок, а приглядишься – другое, другая, другой... И ба-

---

<sup>43</sup> Левин, 2007: 194–195

бочка – ну в точности такая, как в моем дворе летает, ан нет: поближе подойдешь – не такая!.. И как со всем этим быть? Как все это безымянное называть в разговорах и стихах?

Для нас, горожан, это вообще проблема. Мы и в городе-то у себя не все деревья по именам знаем, а уж, попадая в места диковатые, теряемся совершенно.

Вот и пишет поэт этак обобщенно, неконкретно – «трава», «кусты», «деревья», – как будто у него очки разбились, контактные линзы потерялись, и он просто не может рассмотреть, что за растение так ему сердце веселит или, наоборот, печалит. Оттого и веселье выходит неубедительное и печаль абстрактная, ничья.

Но и другая крайность горожанина смущает. Попадаются ему иной раз книжки писателя подкованного – из помещиков (вроде Бунина) или же педантичного современника, никогда не выходящего из дому без определителя растений, птиц и насекомых. И вот начинает этот писатель сыпать названиями – всеми этими чичажниками и мантульниками, – а названия ну ровным счетом ничего не говорят ни уму, ни сердцу читателя, не способного яшень отличить от вяза, а чистотел от болиголова.

Проблема неразрешимая. Вот я и подумал, что названия для цветка, птицы, насекомого не обязательно знать. Можно его придумать – лишь бы слово было похоже на то, что видишь. Так по одной из легенд дозволено было поступать Орфею (а по другой – Адаму). Так и я поступил (Левин, 2006-г).

Роман Якобсон писал:

Важная возможность поэтического неологизма – беспредметность <...> До известной степени всякое поэтическое слово беспредметно. Это имел в виду французский поэт, говоря, что в поэзии – цветы, которых нет ни в одном букете (см.: Mallarme. Crise de vers) (Якобсон, 1987: 315).

Не исключено, что стихотворение «Орфей» – прямая реакция на слова Малларме, во всяком случае, Левин буквализирует это утверждение и показывает нам «цветы, которых нет ни в одном букете» и воображаемых насекомых.

Этот Орфей не только изобретает, но и ловит слова из разнообразных языковых сфер – независимо от того, знает ли автор текста эти реально существующие слова. Так, например, *мантульником* называли прислужника за столом, слово *вывертень* в говорах обозначает мага, оборотня, а также является названием детской игры, слово *мохнатка* в разных сферах номинации имеет значения ‘жук’, ‘рукавица’, ‘подстилка на сиденье автомобиля’, ‘интимная часть женского тела’, ‘проститутка’, *перчаточник* – ‘изготовитель

перчаток' и 'порода рыб'<sup>44</sup>. Иногда Левин, зная, что эти слова существуют в других значениях, играет с языковым фоном. Так, вслед за названием мохнатки как насекомого следует: *Всяк несёт своё устройство, / всяк вершит своё ероичество.*

И поэтому, когда в конце стихотворения говорится, что на пенё кифары (как на пень) *всяка тварь слетает тучей*, то эта *всяка тварь* – не только объекты вымышленного мира, но и сами слова, взятые отовсюду, в том числе из литературы, например, *аполлонница с нимфеткой* имеют своим источником одновременно античный миф про Аполлона и нимфу и роман «Лолита» писателя-энтомолога В. Набокова.

В статье А. Левина и В. Строчкова говорится:

... он [язык – Л. З.] обладает большей потенцией синтеза, в нем можно строить не только лингвистические подобию – рефлексии нашего мира, но и фантомы, означающие то, чего нет, не бывает и даже, может быть, и быть не может в наших местах. И в этом смысле язык – вселенная безграничных возможностей, мир, в котором действительно возможен Всемогущий Творец (Левин, Строчков, 2001: 170).

Следующее стихотворение – один из многочисленных примеров пародийной реакции Левина на те новые слова, которые появляются в языке, и на новые ситуации, отраженные этими словами:

#### В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ

В огромном супермаркере Борису Нелокаичу  
показывали вайзоры, кондомеры, гарпункели,  
потрясные блин-глюкены, отличные фуфлюеры,  
а также джинсы с тоником, хай-фай и почечуй.

Показывали блееры, вылазеры и плюеры,  
сосисэджи, сарделинги, потаты и моркоуфели,  
пластмассерные блюдинги, рисованные гномиксы,  
хухоумы, мумаузы, пятьсот сортов яиц.

Борису Нелокаичу показывали мойкеры,  
ухватистые шайкеры, захватистые дюодеры,  
компотеры, плей-бодеры, люлякеры-кебаберы,  
горячие собакеры, холодный банкен-бир.

<sup>44</sup> Значения слов приводятся на основании их употребления в различных текстах, размещенных в интернете.

Показывали разные девайсы и бутлегеры,  
кинсайзы, голопоптеры, невспейпоры и прочее.  
И Boris Нелокаевitch поклялся, что на родине  
такой же цукермаркерет народу возведёт!

-----  
<sup>1</sup> Перепечатка из итальянской газеты «Карьерра делло серое» № 139 за  
1987 год.<sup>45</sup>

В примечании пародируется название итальянской газеты «Corriere della sera»<sup>46</sup>.

Искажения лексики, имитирующие ее простонародный облик (слова *блееры* и *вылазеры*, очень похожие своей псевдоэтимологией на слова типа *спинжак* или *мелкоскоп*), псевдоанглицизмы (*голопоптеры*, *фуфлоеры*), абсурдные сочетания (*джинсы с тоником*), пародийные кальки (*горячие собакеры*), фонетическое насилие над русскими словами (*моркоуфели*) и прочие словесные забавы с варваризмами<sup>47</sup> могут восприниматься в таком смысле: всё, что перечисляется – это чужое, диковинное, предмет зависти и объект насмешки – по психологическому механизму «виноград зелен». Простонароден и воспринимающий субъект, хотя и занимает высокое положение во власти. Стихотворение было написано в 1989 г., задолго до вступления Ельцина в должность президента (1991).

По мере того, как наблюдающий персонаж – Б. Н. Ельцин – вбирает в себя эти ошеломляющие впечатления, меняется его имя. Имя сначала дается с фонетической метафорой *Борису Нелокаичу*, – во-первых, намекающей на его русское пристрастие к спиртному, от которого приходится воздерживаться при исполнении служебных обязанностей, во-вторых, на то, что даже и ему эти гастрономические роскошества и разнообразные предметы неведомы. Затем, в написании *Boris Нелокаевitch*, транслитерация варварски смешивается с русской графикой: имя, таким образом, приобретает недоволенную «американскость» и становится в один ряд с варваризованными названиями продуктов и предметов. А реальный супермаркет (у Левина – *супермаркер*: то ли персонаж не может выговорить иностранное слово, то ли это нечто ‘в высшей степени маркированное’) превращается в конце текста в *цукермаркерет* – обозначение сладкой мечты.

<sup>45</sup> Левин, 2007: 103.

<sup>46</sup> Комментарий А. Левина в письме к Л. В. Зубовой: «В 87 Ельцин только ушел из Политбюро и про него почти сразу стали писать и говорить всякие гадости. А в 1989 он съездил в США, у нас тут же появились газетные статьи, перепечатанные из иностранной прессы (на самом деле, газета называлась "Республика" – ходили слухи, что она используется КГБ для распространения заказных материалов). В статье живописалось ненадлежащее поведение Ельцина перед иностранцами, его публичная нетрезвость и низкопоклонство перед Западом».

<sup>47</sup> Подробный анализ авторских неологизмов этого стихотворения содержится в работе: Аксенова, 1998.

В своих виртуозных лингво-поэтических экспериментах Левин часто проникает в глубокие пласты языка архаического. Например, во фрагменте из стихотворении «Катание на лыжах» глагол *бодает* приобретает забытое значение ‘прокалывает, пронзает’, которое задержалось только в медицинском термине *прободение*:

**Бодает** накрепнённый снег  
**упорный** лыжный человек,  
 влезает на тугой бугор,  
 вдыхает через нос простор  
 и выдыхает через нос  
 свистящий дым, как тепловоз:  
 ему тепло, ему везёт:  
 он скоро на бугор вползёт.

(Левин, 2007: 22).

Этот лыжник назван упорным не только потому, что он старательный: он упирается палками в снег, и мы видим, что упирается он как бык (потому что *бодает*). Так древние значения слова вместе с современными создают образ убедительно объёмный и многомерный.

Вольное обращение с грамматикой у Левина основано на замечательной лингвистической интуиции. Игровая стилистика создает формы, вполне возможные и когда-то бывшие в языковой системе:

В завершающем тазу  
 у!  
 утопили мы козу  
 у!  
 Но сидели на теле-  
 ге  
 хитромудрые страте-  
 ги  
 и один из них достал (а хрен ли толку!)  
 и один из них достал (ну ты уж скажешь!)  
 и один из них достал  
 когда четвёртый перестал  
  
 С той поры пошла вода



а?  
 лягушки стали господа  
 а!  
 вышел кукиш из карма-  
 на  
 вынул ножик из тита-  
 на  
 обвалился потолок (скажи на милость!)  
 обвалился потолок (подумать только!)  
 обвалился потолок  
 но никто не уволок

**Тут приехали в теле-  
 ге  
 хитромудрые страте-  
 ге**

и один из них достал  
 то чем пятый перестал  
 И восстала из таза (ей-богу правда!)  
 и восстала из таза (ну это ж надо!)  
 и восстала из таза  
 обновлённая коза

И восстала из таза (ну, это слишком!)  
 и восстала из таза (да ладно, чёрт с ней!)  
 и восстала из таза (в натуре!)  
 обновлённая коза<sup>48</sup>

Интересно, что при первом упоминании стратегов на телеге автор следует современной грамматике, а при втором упоминании, как будто разрезавшись и полностью подчинившись рифменной стихии, он ставит существительное в ту форму, которая была в древнерусском языке: окончание в слове *стратеге* аналогично окончаниям в словах *граждане, крестьяне, бояре*, унаследованных современным русским языком от склонения на согласный звук. Эффект узнавания родной грамматики оказывается еще выразительнее оттого, что слово стратеги – относительно новое, заимствованное и стилистически маркированное как научное или официально-деловое.

---

<sup>48</sup> Левин, 2007: 162–163.

Большинство проанализированных текстов показывает, что Левин очень любит включать в свои стихи и песни и даже в книги имена собственные. Рассмотрим текст без языковых деформаций, в котором ряды имен движут лирический сюжет:

#### ПИВНАЯ ПЕСНЯ

Выпьем пива,  
выпьем и споём,  
как мы красиво  
**с Машкой** пиво пьём.

В потной банке  
светлое пивко,  
здесь на полянке нам  
славно и легко.

Здесь так клёво,  
пиво и тепло,  
будто сегодня нам  
крупно повезло.

**Здравствуй, Вова!**  
Подходи, садись.  
Как хорошо, что мы  
пивом запаслись!

Выпьем пива,  
выпьем и споём,  
как мы красиво здесь  
это пиво пьём.

Птички свищут,  
ангелы поют.  
Ох, и отличное  
здесь пиво подают!

**Здравствуй, Ваня!**  
**Подходи, Борис!**  
Здесь на поляне  
сущий парадиз!

Выпьем пива,  
 выпьем и spoём,  
 как мы красиво здесь  
 это пиво пьём.  
**Здравствуйте, Лёша, Оля, Гена,  
 Лена<sup>49</sup>, Саня, Валентин!**  
 Мы вас хорошим  
 светлым пивом угостим.

Пиво в банке  
 сладкое, как мёд.  
 Тихий ангел нам  
 басом подпоёт, когда мы  
 выпьем пива,  
 выпьем и spoём,  
 как мы красиво здесь  
 это пиво пьём...<sup>50</sup>

Обратим внимание на то, с каким удовольствием в этой жизнерадостной песне, приветствующей и объединяющей друзей, перечисляются имена. В начале текста слова с *Машкой* создают очень выразительный мелодический рисунок гласных на фоне отсутствующего ударного звука [а] в предшествующем фрагменте: [а] – самый открытый гласный звук, самый гласный из всех гласных. Конечно, выразительна здесь и «домашняя» уменьшительная форма имени.

Не исключено, что начало «Пивной песни» соотносится с началом знаменитой песни «У самовара я и моя Маша», тогда возможно такое прочтение: с Машей пьют чай, а с Машкой пиво, и этому радуются.

Похоже, что на дальнейшее развертывание текста влияет поэтическая этимология: человек, приглашая друзей, как будто машет им рукой. Этот жест не назван словесно, но он изображается всей образной системой и структурой текста.

Перечисление количественно нарастает от куплета к куплету: сначала приглашается Вова, потом Ваня и Борис, потом Лёша, Оля, Гена, Лена, Саня, Валентин. При исполнении этой песни к голосу одного певца прибавляются новые голоса, соло преобразуется сначала в дуэт, потом в хор (Левин, 1997).

<sup>49</sup> В записи на диске звучат современные звательные формы *Оль, Ген, Лен* (Левин, 1997).

<sup>50</sup> Левин, 2007: 180–181.

Здесь можно наблюдать архетипическое явление, уходящее корнями в мифологическое сознание: название отчетливо представлено как вызывание.

Совсем по-другому имена собственные фигурируют в тексте об аварии на производстве:

#### КАК ЭТО БЫЛО

*(Рассказ очевидца)*

*Посвящается нашим доблестным лётчикам,  
морякам, железнодорожникам, шахтёрам,  
водителям, наладчикам, программистам  
и атомным энергетикам.*

Только начали вводить,  
вырубили стрингер,  
вдруг сирена: под крылом  
загорелась букса.  
Я был слева, у шунтов,  
Лапин мерил синус.  
Тут трянуло первый раз  
и пошла просадка.

Затрещали кулера,  
гавкнулась фигодка,  
не успели погасить,  
как опять трянуло.  
Зотов крикнул: «Стопори!  
Стопори, Семёнов!»  
Но кулису повело,  
а ручник отцеплен.

Обломился первый трек,  
в нулевом ошибка.  
Кунчукова ставит семь,  
по приборам – восемь.  
Я стою, держу шунты,  
Зотов вводит фэйдер,  
но заклинило рычаг:

апатит в канале.

Все вскочили, дым пошёл,  
прерываний нету!  
Да вдобавок на восьмом  
лопнула обвязка.  
Тут и Лапин заорал:  
«Стопори, Семёнов!»  
Попытался вырвать руль,  
но Олег не отдал.

В дигитайзере вода  
девять сантиметров,  
файлы сохранить нельзя –  
переполнен буфер.  
Лапин к стрингеру, врубил,  
стал крутить экспандер,  
а фиготки больше нет!  
И никто не вспомнил!..

Ну и тут пошёл обвал,  
сыпануло сверху,  
оборвался силовой  
и замкнул на баки.  
Двести восемьдесят вольт!  
Сорок три паскаля!  
Windows, на хрен, полетел,  
а потом рвануло...

Дальше помню как во сне:  
Лапин где-то в трюме,  
Кунчукова ставит семь,  
по приборам – восемь,  
Зотов синий и хрипит,  
нету валидола,  
а Олег вцепился в руль  
и не отвечает.

сели  
 Так и { всплыли } : он рулил,  
 вышли  
 я держал нагрузку,  
 а кто реактор заглушил,  
 я уж и не помню...  
 В общем, стрингер ни при чём:  
 если б не фиготка,  
 мы бы запросто ввели  
 и восьмой и пятый!<sup>51</sup>

Этот текст подробно прокомментирован автором. Левин говорит, что надолго запомнил «атмосферу панического аврала и мучительного выхода из сбоя» в вычислительном центре системы «Экспресс-2», через которую продавались железнодорожные билеты.

Прочитую следующие фрагменты комментария:

А когда в «Новом мире» (через некоторое время после Чернобыльской катастрофы) был напечатан документальный очерк о том, какими титаническими усилиями персоналу АЭС удалось вывести реактор из строя, сколько пунктов инструкции пришлось нарушить, сколько всяких систем защиты отключить, прежде чем он, наконец, взорвался, и как потом героически все это останавливали и ликвидировали, я сразу вспомнил свой доблестный труд (десять лет доблестного труда) и принятые у нас способы не обращать внимания на инструкции и выходить из аварийных ситуаций...

А потом еще какие-то корабли столкнулись и утонули. А потом самолет упал. Или чуть не упал, но его посадили. А потом подводная лодка утопла. И еще много чего было – и до того, и после. Но советский инженер и техник – он всегда оставался верен себе. Вот. А о том, что этот текст был написан к десятилетию Чернобыля, я поначалу даже не подозревал. Я его сначала написал, потом наступило это самое десятилетие и о Чернобыле снова заговорили, только тогда я вдруг понял, что написал его к дате!.. <...>

Мне очень запомнилась такая особая манера рассказывать истории, которую я отметил у некоторых из этих людей. Они очень азартно повествуют о событиях в своем Нахабино, Одинцово, Капотне, о всяких происшествиях на работе, причем так рассказывают, будто слушающие полностью в курсе их личных дел, а заодно и в курсе профессиональной терминологии. Действующих лиц своих историй всегда называют по именам или фамилиям (а то и по кличкам), как будто вы всех этих людей знаете, и одного упоминания фамилии достаточ-

---

<sup>51</sup> Левин, 2001: 22–24.

но. Терминологию профессиональную тоже употребляют без раздумий, нимало не интересуясь тем, понимает ли ее собеседник...<sup>52</sup>

И сам текст, и рассказ об истории его создания совершенно ясно показывают, что осмысление автором аварийных ситуаций неотделимо от наблюдения за языком людей, которые эти ситуации создают: называние людей преимущественно по фамилиям, принятое на производстве, – одно из проявлений общей ограниченности (профессиональной и этической), самоуверенности и безответственности, общего невнимания и к людям, и к машинам.<sup>53</sup>

В следующем тексте (в песне «Едет, едет Вася...») еще более отчетливо выражена мысль о том, как само именование становится источником опасности для человека и общества:

Едет, едет Вася,  
он всю жизнь в четвёртом классе,  
у него жена Маруся  
и в кармане пистолет.  
**Вася – это кличка,  
а звать его Кацо.**  
У него приятное лицо.

А в другом вагоне  
едет Моня, весь в болонье,  
у него подруга Соня  
и в кармане пистолет.  
**Моня – тоже кличка,  
а звать его Казбек,**  
он интеллигентный человек.

**А вон едет Грицько,**  
он тянет свежее пиво,  
ему легко,  
**и звать его Серёга.**

Едет Асланбек, такой угрюмый

<sup>52</sup> Левин, 2006-д.

<sup>53</sup> Другой аспект анализа этого текста, связанный с именами числительными, представлен в статье: Зубова, 2003.

и небритый,  
он читает Гераклита,  
а в кармане пистолет.  
**Асланбек – это кличка,  
а звать его Абрам,**  
он не пьёт рассола по утрам.

А в другом вагоне едет Гия,  
мастер кия,  
у него глаза стальные,  
а в кармане пистолет.  
**Гия – тоже кличка,  
а звать его Петром...**  
Ой, всё это не кончится добром!

А вон едет Ахмет,  
в одной руке его билет,  
в другой – букет,  
и пистолет в кармане...<sup>54</sup>

Этот текст говорит об искаженном мире, в котором каждый из персонажей оказывается потенциальным носителем зла (даже если пистолет предназначен для защиты), поскольку является носителем псевдоимени, псевдонима, клички. Собственное имя подменяется несобственным (разумеется, не в терминологическом смысле). Странная логика причинно-следственных отношений поэтически убедительна, так как речь идет о слове, руководящем действием: в народной культуре «имя необходимо для того, чтобы *быть*, а прозвище – для того, чтобы *вступить в контакт*» (Байбурин, 2001: 69).

Следующий текст связан с употреблением имен нарицательных, которые сохраняют живую память о своем происхождении от имен собственных:

*Д. Воденникову*

**Прости меня, моя бритва,  
что я забыл твоё имя!**  
Когда вдруг спросил меня Дима,  
я смешался, назвал другое –

---

<sup>54</sup> Левин, 2007: 157–158.



чужое красивое имя.

Потом мне приснилась ночью  
чужая красивая бритва,  
возможно, Дими́на бритва,  
хоть я её так и не видел.

Я во сне любовался ею,  
ходил за ней как влюблённый,  
томился по ней, как юноша,  
но утром, когда проснулся,  
я понял свою ошибку.

Прости меня, моя бритва,  
моя самая лучшая бритва,  
что я, козёл и развратник,  
посмел забыть твое имя.

**А ты, Дима, не думай,  
что звать мою бритву Braun,**  
так же как и твою,  
так и не виденную мною бритву.

**Нет! звать мою бритву Филипс!  
Филипс и только Филипс!  
И всем назови, кто ни спросит,  
её милое тёплое имя!**

**Лишь это милое тёплое имя**  
и три её круглых сеточки,  
и овальное плотное тельце,  
так удобно идущее в руку,  
и прекрасный аккумулятор,  
которого хватает на месяц,  
и приспособление для стрижки  
височков или затылка,  
и то, как она пипикает  
при разрядке аккумулятора,



*предал, назвав её Браун*). В этом Левин как будто вторит Павлу Флоренскому, поэтическими средствами утверждая, что имя есть духовное существо вещи:

Имена выражают *типы* бытия личностного. Это – последнее из того, что еще выразимо в *слове*, самое глубокое из словесного, поскольку оно имеет дело с конкретными существами. Имя есть последняя выразимость в слове начала личного (как *число* – безличного, нежнейшая, а потому наиболее адекватная *плоть* личности) (Флоренский, 1993: 71).

В заключение рассмотрим стихотворение «Грозный чёрный паукабель...», в котором соединяются многие свойства поэтики Александра Левина. В этом стихотворении отчетливо выражено словесное, образное и сюжетное объединение неорганического мира с органическим<sup>56</sup>, сюжет стихотворения движется этимологическими и фразеологическими связями слов, полисемией, омонимией, языковыми метафорами. При этом словесные игры основаны на интертекстуальных связях:

Грозный чёрный паукабель  
шевелится на столбе,  
чёрным лоском отливая,  
красным глазом поводя.  
Он плетёт электросети,  
чтобы всякий к ним прилип  
и чтоб выпить из любого  
электричество его.

Пролетала батарейка,  
вяло крыльями махала  
и за провод зацепилась,  
и запуталась в сети.  
Тихо пискнула бедняжка,  
искру выронив из глаза,  
**и внезапный паукабель**  
Произнёс ей улялюм.

После лампочка летела,  
вся прозрачная такая,

<sup>56</sup> Возможно, что «душа всякого мифотворчества и почти всей поэзии – олицетворение бестелесного или неодушевленного» (Хейзинга, 1991: 84).

чтоб найти себе патрона  
 что-нибудь на сорок вольт.  
 Только ахнула красотка  
 под высоким напряженьем,  
**и кошмарный паукабель  
 произнёс ей улялюм.**

Шёл простой аккумулятор  
 на обычную работу,  
 он с утра зарядку сделал,  
 ему было хорошо,  
 но, задумавшись о чём-то,  
 не заметил чёрной сети,  
**и злодейский паукабель  
 улялюм ему сказал.**

Так проходят дни за днями  
 бесконечной чередой,  
 батарейки и розетки  
 пропадают навсегда.  
 Только чёрный паукабель  
 шевелится на столбе,  
 чёрной молнии подобен,  
 красным глазом поводя<sup>57</sup>

Слово *улялюм* в значении ‘конец, гибель, смерть’ возникает здесь из стихов Эдгара По и Осипа Мандельштама: «*Что гласит эта надпись?*» – сказал я, / *И, как ветра осеннего шум, / Этот вздох, этот стон услышал я: / «Ты не знал? Улялюм – Улялюм – / Здесь могила твоей Улялюм.* (Э. По. «Улялюм». В пер. К. Бальмонта<sup>58</sup>); *Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо: / Кошмарный человек читает «Улялюм». / Значенье – суета и слово – только шум, / Когда фонетика – служанка серафима* (О. Мандельштам. «Мы напряженного молчанья не выносим...»<sup>59</sup>).

Вероятно, ближайший интертекстуальный источник стихотворения Левина – текст Мандельштама. Обратим внимание на слово *напряженного* у Мандельштама (Левин со-

<sup>57</sup> Левин, 2007: 92–93.

<sup>58</sup> По, 1993: 95.

<sup>59</sup> Мандельштам, 1995: 111.

здает сюжет, связанный с электрическим напряжением), и на слово *кошмарный* (у Мандельштама это *кошмарный человек*, у Левина – *кошмарный паукабель*).

Слова типа *паукабель* (*паук + кабель*) – результат контаминации, междусловного наложения<sup>60</sup>. Но соединение живого и неживого в одной сущности часто вызывает тревогу, пугает, вызывает апокалиптические предчувствия (ср.: *Он плетёт электросети*).

Вампирство персонажа (*и чтоб выпить из любого электричество его*) основано на том, что в языке слово *ток* этимологически связано с глаголом *течь* – это дает возможность воспринимать электричество как жидкость; строка *шел простой аккумулятор на обычную работу* напоминает выражение *аккумулятор работает*; слова *он с утра зарядку сделал* связаны с выражением *аккумулятор заряжается*. Эротическая образность стихотворения тоже находит соответствие в языковых метафорах: *наэлектризован, как током ударило, загореться, перегореть*. Совмещение живого и неживого имеется и на грамматическом уровне (в игре с категорией одушевленности одновременно с игрой омонимами: *чтоб найти себе патрона*), и на версификационном (в изоритмических рифмах: *пролетала батарейка* – ср. *\*пролетала канарейка; лампочка летела* – ср. *\*ласточка летела; лопочка*). Кроме того, о перегоревшей лампочке можно сказать, что она *полетела*.

Стихотворение о паукабеле сопоставимо с таким футурологическим предположением Михаила Эпштейна:

Основное содержание новой эры – сращение мозга и вселенной, техники и органики <...> мы выходим за пределы своего биовида, присоединяя себя к десяткам приборов, вживляя в себя провода и протезы. Между человеческим организмом и созданной им культурой устанавливаются новые, гораздо более интимные отношения симбиоза. Все, что человек создал вокруг себя, теперь заново интегрируется в него, становится частью его природы (Эпштейн, 2004: 124–125).

М. Эпштейн назвал свою концепцию нарождающейся культурной парадигмы протезизмом, образовав этот термин и от приставки *прото-*, и от имени мифологического Протея:

Вся эта подвижность и текучесть, аморфность и полиморфность также связаны с едварожденностью, начальной стадией становления всего из «морской зыби», из «первичного раствора». Протеизм – это состояние начала, такой зародышевой бурливости, которая одновременно воспринимается и как знак «давних», «ранних» времен, когда все было впервые и быстро менялось. Характерно, что когда Протей останавливается в конце концов на своем

<sup>60</sup> См. многочисленные примеры из литературы: Николина, 1996: 309–317; Санников, 1999: 164–166.

собственном облике, он оказывается сонливым старичком. Таков разбег протеического существования: «протоформа» эмбриональна по отношению к будущему – и одновременно архаична, археологична с точки зрения этого будущего (Эпштейн, 2004: 141).

Поэзия Левина протеистична в обоих смыслах. По словам И. Кукулина, ее основное свойство – «перерастание устоявшегося языка в неустоявшийся, готовый к переменам» (Кукулин, 2002: 226). Экспериментируя со словом, Левин постоянно прикасается и к архаическим пластам языка – к состоянию синкретической общности языковых элементов как предпосылке их трансформаций. Словотворчество этого автора постоянно сближается с мифотворчеством, а его проводниками в виртуальные миры возможностей становятся и кифара, и компьютер.

## ДМИТРИЙ АВАЛИАНИ: СЛОВЕСНАЯ АКРОБАТИКА

Дивит нас антивид

Дмитрий Авалиани

Поэзия Дмитрия Авалиани<sup>1</sup> многообразна. У него есть вполне традиционные замечательные стихи – и лирические, и философские, есть множество разнообразных экспериментов в области комбинаторной и визуальной поэзии – палиндромы, анаграммы, панторифмы (пантограммы), алфавитные стихи и пр.

Приведу некоторые примеры комбинаторной поэзии Авалиани:

Палиндромы<sup>2</sup>: *Дивит нас антивид, Мир, о вдовы, водворим; Не ло логики – голоден; Ем, увы, в уме: Я не моден, тут не до меня; Нече выть ты вечен; Вот сила минималистов!; А у лешего на ноге шелуха; Коли мили в шагу, жди Джугашвили, милок.*

Анаграммы<sup>3</sup>: *Врать? Тварь!; Слепо топчут – после почтут; Дыряво вроде ведро водяры... ; Великан присел – сперли валенки! Мегера в семье – месье в гареме; симметрия – имя смерти; Низменное неизменно; Русалки красули; Весело на сеновале; Левизна низве-*

---

<sup>1</sup> Биографическая справка: Дмитрий Евгеньевич Авалиани (1938–2003) жил в Москве, окончил географический факультет Московского гос. университета, работал по специальности, затем сторожем, корреспондентом нескольких газет. Сборники: Авалиани, 1995-а; Авалиани, 1997-а; Авалиани, 1997-б; Авалиани, 1997-в; Авалиани, 2004. Листовертни и другие тексты Авалиани опубликованы также в журналах, альманахах, коллективных сборниках, филологических исследованиях, например, Авалиани, 1994; Авалиани, 1995-б; Авалиани, 1997-б; Авалиани, 2003; Авалиани, 2004-а; Авалиани, 2004-б; Авалиани, 2005; Авалиани, 1996-а; Авалиани, 1996-б; Авалиани, 2002-а; Федин, 1998; Федин, 2001; Лукомников, Федин, 2002; Бонч-Осмоловская, 2008: 482–484. Горобец, Федин, 2008. В интернете размещены и подвижные листовертни: Авалиани, 1998; Авалиани, 2001; Авалиани, 2006; Авалиани, 2008. Специальные программы либо сами переворачивают слово, либо позволяют видеть его и в разных ракурсах при манипуляции мышкой.

<sup>2</sup> Примеры палиндромов приводятся по изданиям: Лукомников, Федин, 2002: 6–27; Горобец, Федин, 2008: 68–69.

<sup>3</sup> Примеры анаграмм приводятся по киге: Лукомников, Федин, 2002: 212–215 и по статье: Голубовский, 2008: 40–41.

*ла; Тискайте статейки; Мученик ни к чему; Ангелы пропали. / Наглые попрали. / Ангелов отмена. / Главное – монета.*

Гетерограммы<sup>4</sup>: *Не божжи вы – / Небом живы; Поэта путь мой – / по этапу тьмой; Злато и тоги – / Зла то итоги; На мне дом, узы – / нам не до музыки; Подними-ка бачки – / под ними кабачки!; разведу руками – мир стоит / разве дураками мир стоит?*

Алфавитные стихи, в том числе расположенные от конца алфавита к его началу:

Я  
ящерка  
ютящейся  
эпохи,  
щемящий  
шелест  
чувственных  
цикад,  
хлопушка  
фокусов  
убогих,  
тревожный  
свист,  
рывок  
поверх  
оград.  
Наитие,  
минута  
ликованья,  
келейника  
исповедальня.  
Земная  
жизнь  
еще  
дарит,  
горя,  
высокое

---

<sup>4</sup> Гетерограммы приводятся по книге: Горобец, Федин, 2008: 182–183.



блаженство  
алтаря<sup>5</sup>

Но, вероятно, самым значительным вкладом Дмитрия Авалиани в художественную словесность являются его листовертни:

Примеры листоветней, приведенные ниже, собраны из разных источников, преимущественно, изданных книг Авалиани<sup>6</sup>, а также с сайтов интернета<sup>7</sup> и помещены на один лист Л. В. Зубовой.

---

<sup>5</sup> Авалиани, 2000: 124–125. Андрей Урицкий так комментирует этот текст: «Читая это стихотворение, лучше, конечно, представить его записанным в оригинальном виде, сверху вниз, но и при развертке в одну строку нельзя не почувствовать стремительное, как спуск лыжника с горы в долину, движение от “я” к “алтарю” – через “шелест чувственных цикад”, “тревожный свист», “наитие”, “минуту ликования” – через всю человеческую жизнь» (Урицкий, 2001: 218).

<sup>6</sup> Авалиани, 1997-а; Авалиани, 1997-а; Авалиани, 2000.

<sup>7</sup> Авалиани, 1998, Авалиани, 2001; Авалиани, 2006; Авалиани, 2008-б.

у

Рис. 1

булочка

Рис. 2

обучаю

Рис. 3

приди  
к столу

Рис. 4

булочка

Рис. 5

пятидюймовый  
книга

Рис. 6

Рис. 7

здесь  
бос

Рис. 8

ветность

Рис. 9

человек

Рис. 10

друзья

Рис. 11

судебно

Рис. 12

экза

Рис. 13

восток

Рис. 14

авел

Рис. 15

улицы

Рис. 16

полит

Рис. 17

улица

Рис. 18

суть  
сущия

Рис. 19

наиме  
ннее

Рис. 20

надолго  
назона

Рис. 21

бузунки

Рис. 22

бузунки

Рис. 23

бузунки

Рис. 24

бузунки

Рис. 25

бузунки

Рис. 26

бузунки

Рис. 27

бузунки

Рис. 28

бузунки

Рис. 29

бузунки  
бузунки  
бузунки

Рис. 30

бузунки

Рис. 31

бузунки

Рис. 32

бузунки

Рис. 33

бузунки

Рис. 34

бузунки

Рис. 35

бузунки

Рис. 36

бузунки

Рис. 37

бузунки

Рис. 38

бузунки

Рис. 39

бузунки

Рис. 40

бузунки

Рис. 42

бузунки

Рис. 43

бузунки

Рис. 44

бузунки

Рис. 45

Рис. 46

Это новая разновидность визуальной поэзии<sup>88</sup> определяется меняющейся позицией слова в пространстве. Текст пишется таким образом, что при повороте листа бумаги или другого носителя текста на 180° (рис. 2–46), а иногда и на 90° (рис. 1: *ум ↔ бес*), образуется новый осмысленный текст.

Такие начертания чаще всего называют листовертнями (термин Германа Лукомникова – Давыдов, 2000: 133), предлагались и другие названия: «перевертыши», «поворотни», «опрокидни», «буквообороты», «словообороты» (Федин, 1998: 109–110).

Конечно, прежде всего возникает вопрос о сходстве и различии листовертней с другими способами представления текста, особенно с палиндромами:

... от литературного текста листовертень отличается своей принципиально каллиграфической природой. С палиндромом, гетерограммой и т. п. листовертень роднит неоднозначность, асимметричность. Но здесь отсутствует тотальный диктат языка, вместо него возникает управляемая произвольность (Давыдов, 2000: 134).

Опыты Авалиани интересны как произведения и художника, и поэта. В этой главе внимание направлено на поэтику и семиотику слова в перевернутом тексте.

Если использовать термины, принятые для описания графики в рекламе, то ближе всего к основному приему листовертней можно считать топографимику (пространственно-плоскостное варьирование), базирующуюся на супраграфемике, то есть шрифтовом варьировании (Дзякович, 2001: 124–125).

Поэтика листовертней связана с нелинейностью текста, его принципиальной полисемией, литературным минимализмом, вниманием к деталям изображения, синкретичностью средств выражения. Но основным свойством, определяющим новизну жанра, является установка на пространственную подвижность изображения, что не только расширяет возможности знаковой системы, но и активизирует зрительный канал восприятия:

Движение является наиболее сильным зрительно воспринимаемым стимулом, привлекающим внимание живых существ (Арнхейм, 1999: 344).

Исходная и перевернутая записи вступают в различные отношения. На рис. 2–3 изображены графические палиндромы *бабочка ↔ бабочка*, *облако ↔ облако*. Здесь, в отличие от традиционного палиндрома, обратное чтение определяется не только алфавит-

<sup>88</sup> Аналогии листовертням Авалиани в истории искусства есть (см.: Амбиграмммы, 2006; Амбиграмммы, 2009), но это касается прежде всего изобразительного искусства. Даже в случаях изображения какого-либо текста, амбиграмммы, приведенные в этих источниках, не являются фактами поэзии.

ными значениями букв, но и графическими модификациями буквенных знаков. Изобразительность (иконичность) таких листовертней можно видеть в свойствах обозначаемого: и бабочка, и облако переворачиваются в воздухе, меняя форму, но оставаясь самими собой. В начертании слова *бабочка* отчетливо заметна симметрия крыльев и нарисованное тельце (буква «о», расположенная в центре симметрии)<sup>9</sup>. А в рисунке слова *облако* видна «кучерявость», свойственная изображаемому предмету, буквы как будто клубятся. В тексте-призыве *приди к Господу ↔ к Господу приди* (рис. 4) помимо буквенной обратимости активизирована и синтаксическая инверсия, превращающая высказывание в повтор-заклинание.

Многие листовертни представляют собой компрессивные высказывания с отождествлением понятий: *бабочка ↔ куколка* (рис. 5), *палиндром ↔ модель мира* (рис. 6), *книга ↔ тайна* (рис. 7), *здесь Бог ↔ Бог везде* (рис. 8). Обратим внимание на то, что слово Бог в последнем из перечисленных листовертней написано как графический палиндром. Листовертень *здесь Бог ↔ Бог везде*, воспроизводящий смысл известного богословского постулата, побуждает задуматься о том, что предполагаемый взгляд Бога может быть направлен из любой точки пространства. В тексте *бабочка ↔ куколка* поворот слова соотносится с биологическим метаморфозом.

Листовертни позволяют производить самые разные словосочетания, например, атрибутивные или предикативные *вечность ↔ неудобная* (рис. 9), *человек ↔ радостен* (рис. 10). Взаимобратимость и визуальная слитность субъекта с его атрибутом или предикатом, а в последнем примере неразличение атрибута и предиката зрительно дают представление о синкретическом единстве предмета с его признаком и действием – то представление, которое было характерно для архаического сознания.

При антонимических отношениях исходных слов с перевернутыми, как, например, *друг ↔ враг* (рис. 11), *секретно ↔ открыто* (рис. 12), *завтра ↔ вчера* (рис. 13), *восток ↔ запад* (рис. 14), происходит и установление, и аннулирование антитезы, чем активизируется представление о единстве противоположностей. В этом случае приобретает буквальный смысл выражение «это зависит от того, как посмотреть». Написание слова *зав-*

<sup>9</sup> Очертания бабочки с давних времен вдохновляли поэтов написать о ней, совмещая текст с изображением. См. фигурное стихотворение Феокрита «Бабочка», датируемое приблизительно 300 г. до н. э.: Адлер, 1998: 17. Вообще фигурные стихи – явление древнее и широко распространенное: «Фигурный стих был обнаружен во всех крупных, а также менее знакомых Европе литературах мира. Имеются фигурные стихи, написанные на санскрите, китайском, арамейском, арабском, греческом и латинском языках, а кроме того, на современных европейских языках, например, французском, немецком, английском (Адлер, 1998:17). Особое внимание к фигурным стихам было свойственно эпохе барокко: «В поэзии барокко значимо все – почерк (шрифт), цвет письма (чернил, типографской краски) <...> Искусство барокко, питая чрезвычайное пристрастие к выражению идеи в зрительной форме, постигаемой созерцанием, культивирует образ слова как графического знака (Сазонова, 1991: 78).

*тра* здесь очень похоже на логотип русской националистической газеты с таким названием, от чего этот листовертень становится политическим высказыванием. В примере *восток ↔ запад* дополнительно усиливается иконичность текста, так как оба слова обозначают ориентацию предмета в пространстве, меняющуюся от исходной позиции наблюдателя. Понятия «завтра» и «вчера» тоже относительны, потому что они зависят от точки отсчета. В реальности «завтра» с течением времени превращается во «вчера», а о всяком «вчера» два дня назад говорили *завтра*.

Особенно интересно, когда в визуальном представлении листовертней нейтрализуются антитезы, связанные с известными персонажами в культуре: *Авель ↔ Каин* (рис. 15), *Гулливер ↔ лилипут* (рис. 16), *Моцарт ↔ Сальери* (рис. 17). Это явление по существу зрительно воплощает двойственность авторского «я» писателей, их интенцию раздваивать собственную личность в положительных и отрицательных персонажах произведений. Иными словами, листовертни в таких случаях возвращают сознание читателя-зрителя к сущности авторского «я».

Обратим внимание на то, что у имени *Авель* есть покрытие наверху – как титло у сакральных слов в древних текстах, а у имени *Каин* этот же элемент начертания оказывается снизу, давая представление о преисподней.

Читая имя *Гулливер*, мы видим, как буквы становятся выше, а у слова *лилипут* буквы уменьшаются в размере, но в обоих случаях направление изменения становится противоположным к концу слова.

В листовертне *Гамлет ↔ Йорик* (рис. 18) обнаруживается временная перспектива и одновременно ретроспектива: Йорик был живым, как Гамлет, а Гамлет будет мертвым, как Йорик. Так символика сцены из трагедии Шекспира получает графическое выражение, не выходя за пределы личных имен персонажей.

Во многих листовертнях изображены сентенции: *суть скучна ↔ тайна ушла* (рис. 19), *на уме у нас ↔ одна смерть* (рис. 20), *надоела нагота ↔ в любви красота* (рис. 21), *безумие ↔ мир весел* (рис. 22).

В таких высказываниях не обозначены знаки препинания, но, переворачивая лист или поворачивая голову, читатель сам делает мощную запятую рукой, книгой или головой. Таким образом, знак препинания, воплощаясь в жесте читателя, осуществляется телодвижением.

Любопытны сентенции, персонажами которых являются деятели культуры, например, писатели: *Гоголь ↔ пророк* (рис. 23), *Блок ↔ мастер* (рис. 24), *В В Розанов ↔ домоходец* (рис. 25), *Вася Розанов ↔ срам среди веры* (рис. 26), *Ерофеев Веничка ↔ капризы*

*без героев* (рис. 27), *Юрий Мамлеев ↔ безумные игры* (рис. 28), *Эдуард Лимонов ↔ в Москве Бонапарт* (рис. 29).

Дмитрий Авалиани постоянно усложняет свою задачу, появляются высказывания-афоризмы от имени писателей, воспроизводится структура эпиграфов: *радость молчать о Руссо Вольтер ↔ грешное слабо Антон Чехов* (рис. 30). Но внутри такого многокомпонентного комплекса могут читаться и другие тексты: *Антон Чехов ↔ радость молчать*. Можно сказать, что короткая сентенция в составе длинной (текст в тексте) организована по принципу анаграммы, но не буквенной и не звуковой, а словесной. Такова структура и многих других листовертней (например, на рис. 32, 33, 35).

Некоторые листовертни имеют свой сюжет и могут быть названы короткими рассказами: *парус обвис ↔ мира конец* (рис. 31), *совсем я плох точка ↔ хочу в народ не могу* (рис. 32), *катастрофа подайте ↔ надейся дева старушка* (рис. 33).

Встречаются тексты-команды: *Юлий Цезарь ↔ убей Брута* (рис. 34); *чепуха Пушкина чудеса ↔ убрать сократить текст* (рис. 35).

Среди листовертней есть онтологические диалоги со своей драматургией: *отвечай кто ты ↔ я Юлий Цезарь, кто ты ↔ я червь, кто ты ↔ я точка* (рис. 36).

Во многих листовертнях можно видеть разнообразные свойства поэтического текста, часто весьма пространныго, например, рифму и ритм: *Север юг запад восток ↔ надо-ел пустой восторг* (рис. 37), *Бог мой как мы далеки с тобой ↔ дороги разрыв сатана за игрой* (рис. 38). В данном случае высказывание вне словесного или ситуативного контекста позволяет читать фрагмент *Бог мой* и как междометное восклицание, и как обращение к Богу.

Встречаются аллитерации: *сальто ласточки ↔ и аромат амура* (рис. 39), метафорические уподобления: *пространство ↔ образ гроба* (рис. 40), аллюзии и цитаты: *дар напрасный ↔ заканчивается*<sup>10</sup> (рис. 41) (ср. у Пушкина: *Дар напрасный, дар случайный / Жизнь, зачем ты мне дана?*); цитатой является и название сборника в листовертне *Авалиани Дмитрий ↔ Улитка на склоне* (рис. 42), воспроизводящее заглавие повести Аркадия и Бориса Стругацких.

Но далеко не только внешние поэтические приемы делают листовертни Авалиани высокой поэзией.

Илья Кукулин отмечает психологическую тонкость и драматизм листовертней:

<sup>10</sup> *Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?* (Пушкин, 1977-а: 59).

Каждый из таких экспериментов – явление своего рода языкового театра. Театра в самом высоком смысле слова – того, который имеет целью превращения и преобразование (Кукулин, 2000: 145).

Людмила Вязмитинова пишет:

Чередование в книге [«Лазурные кувшины» – Л. З.] традиционных стихов и неоавангардных дает наглядное представление о том, что у этого автора экспериментаторские и традиционные формы как бы идут навстречу друг другу, представляя собой единое поле действия. Неоавангардными методами поэт выражает то, что обычно выражалось традиционными: вечные истины в их многозначности и перетекании смыслов, в полноте художественного высказывания, которая только усиливается от использования для этого авангардных приемов, что особенно заметно там, где зрительные образы создаются начертанием букв (Вязмитинова, 2007).

Авалиани постоянно экспериментировал с графической полисемией изображенного слова, устанавливая многовариантность его прочтения. Так, внутри обрамляющей сентенции *правды нет ↔ черт поберу* (рис. 43) читаются высказывания *правда ↔ ей богу, правда ↔ не врите, правда ↔ не верь*. Другие примеры: *отчизна ↔ Сибирь, отчизна ↔ Кремль, отчизна ↔ змей тьма, абсурд ↔ уставы, абсурд ↔ бардак, абсурд ↔ радость, абсурд ↔ текст*.

Восемь прочтений имеет слово *ручей*, причем разные прочтения складываются в рифмованные тексты: *ручей ручей ручей ручей ↔ заяц играет смерть карает; ручей ручей ручей ручей ↔ верьте глазам влаге слезам* (рис. 44).

Много вариантов обратного чтения имеет само авторское имя *Дмитрий Авалиани*. Оно оказывается обратимым, например, в названия сборников: *Дмитрий Авалиани ↔ Лазурные кувшины* (рис. 45), *Авалиани Дмитрий ↔ Улитка на склоне* (рис. 42). В таких случаях имя автора оказывается зрительно совмещено с его произведением.

Акциональный и прикладной характер текста очевиден на закладке к книге Авалиани *Улитка на склоне: опечатки ↔ ты [мы? – Л.З] не в раю* (рис. 46)<sup>11</sup>. Вариантность распознавания буквы на этой закладке выявляет проблему омонимии знака: значение деформированной буквы имеет альтернативу не только в различно ориентированных текстах, но

<sup>11</sup> В современной жизни предлагается освоить такой способ представления текста и для бизнеса – для логотипов, рекламы (Амбиграммы: <http://www.eldesign.ru/write/identity/article04>); разрабатываются рисунки татуировок по принципу листовертней Ambigrams. <http://www.wowtattoos.com/>).

и в пределах одного контекста. В данном случае двухвариантность прочтения можно сравнить с активной в современной литературе совмещенной омонимией слова.

В связи с визуальной многовариантностью буквы возникает вопрос о пределах варьирования, имеющий, по крайней мере, два аспекта: один из них – установление дифференциальных признаков в начертании буквы (парадигматика знака), другой – выяснение комбинаторной обусловленности ее значения (синтагматика). Фрагменты букв, избыточные или препятствующие идентификации знака в одном контексте, становятся необходимыми в другом. Восприятие континуальности и дискретности в структуре знака (сплошная или прерывистая линии) – тоже одна из проблем. Где проходит граница между автоматическим зрительным восприятием знака и компенсирующей догадкой, то есть когда активизируется анализ знака и когда синтез?

Возможность двойного прочтения листовертней при разных поворотах основана прежде всего на том, что буквы имеют потенциально неограниченное число графических вариантов, в частности, печатных и письменных, модифицирующихся в различных шрифтах и почерках. Типичными примерами принятых вариантов букв в современном рукописном исполнении являются буква «т» с тремя вертикалями и с одной, буква «д» с петлей наверху и внизу. Кроме того, русский алфавит предусматривает наличие графической полисемии: так, например, буква «я» может иметь комбинаторно и позиционно обусловленные значения [‘а], [‘а], [‘и] (в словах *пять, яма, лягушка*), буква «б» – [б], [б’], [п], [п, ’] (*бас, белый, дуб, голубь*). Каждая из букв может иметь и различные декоративные элементы. Во многих листовертнях, когда их автор выходит за пределы конвенциональных вариаций знака, буквы прочитываются только в контексте слова или фразы. А это значит, что распознавание букв является не только предпосылкой, но и следствием узнавания слова (особенно это заметно при чтении текстов, написанных неразборчивым почерком).

Когда затруднено автоматическое восприятие письменных знаков, и человек как будто учится читать заново, деформация обычного линейно-последовательного отношения между причиной и следствием выявляет механизм распознавания текста. Психологами и лингвистами установлено, что познавательные процессы оказывают существенное влияние на восприятие (Залевская, 1999: 243). На восприятие всех типов текста существенное влияние оказывает и антиципация, то есть принцип опережающего отражения действительности (Штерн, 1992: 213).

Листовертни Авалиани, демонстрируя право автора на произвольные модификации знаков, указывают на природу письменной речи при ее возникновении в опыте человека и в опыте культур. Письменная речь, в отличие от устной,



... с самого начала [в процессе обучения письму – Л. З.] является сознательным произвольным актом, в котором средства выражения выступают как основной предмет деятельности (Залевская, 1999: 243).

Разновидностью листовертней являются тексты на прозрачном материале («прозрачники»), что дает возможность читать текст на обратной стороне листа при его переворачивании. Такие тексты можно видеть и в зеркале; они имеют также название «вертикальные зазеркалы» (Федин, 2001: 230). Шедевр этого жанра – изображение текста *вождь на коне* ↔ *конь на вожде* простейшими начертаниями букв (Федин, 2001: 231). В данном случае существенна не только взаимозаменяемость субъекта и объекта, но важно и совпадение содержания текста с мифологическим образом кентавра.

Дмитрий Авалиани давно замечен и критиками, и исследователями. Юрий Орлицкий связывает способ передачи информации листовертнями с ведущей тенденцией в литературе XX века: принципиальным увеличением самостоятельности каждого отдельного слова (Орлицкий, 1995: 182). Сергей Бирюков тоже подчеркивает, что это «попытка выявления каких-то сущностных сторон бытия слова, поставленного отдельно» (Бирюков, 1995: 274). Данила Давыдов высказывает мнение, что листовертни Авалиани сопоставимы с китайскими палиндромами (Давыдов, 2000: 134), описанными В. М. Алексеевым и упоминаемыми Ю. М. Лотманом в связи с механизмами текстообразования: по изложению Лотмана, в китайском палиндроме слога-слово, не имеющее полноценных определенных характеристик вне контекста (в отличие от русского слова), получает свои грамматические и семантические функции в зависимости от направления чтения (Лотман, 1992-а: 22).

Можно назвать и некоторые другие аспекты интерпретации листовертней.

Способ изображения текстов Дмитрием Авалиани оказывается глубоко семиотичным. В архаическом состоянии многих культур переворачиванием маркируется граница между реальным миром и инобытием:

... языческие ритуалы в целом ряде случаев определяются представлением о перевернутости связей потустороннего (загробного) мира <...> оба мира – посюсторонний и потусторонний – как бы видят друг друга в зеркальном отображении <...> перевернутость поведения выступает как естественное и необходимое условие действенного общения с потусторонним миром или его представителями (Успенский, 1994: 321, 323).

В магических практиках многих народов с древнейших времен использовалось ритуальное переворачивание предметов, выворачивание одежды наизнанку, чтение загово-

ров от конца к началу. Такая обратность в обрядах обозначает «возврат к мировому гено-рационному узлу» (Фарыно, 1988: 57).

Исследуя семиотический смысл палиндрома в русской литературе начала XX века, Е. Фарыно пишет:

отношение между прямым и обратным чтением можно определить как отношение 'кажимо-сти' и 'истины'; тогда прямой текст надо бы рассматривать как 'ложный' или 'не текст', а обратный – как 'истинный' или 'текст' <...> И если совпадение обратного прочтения с прямым расценивается как показатель 'истинности' данного слова (сообщения), то совпадение с другим имеющимся в языке словом («ворон» – 'норов', «ропот» – 'топор', «Разин» – 'низар') или же отсутствие удобочитаемого и внятного результата тем более воспринимается как тайный смысловой план этого слова (сообщения), заложенный в нем инстанцией, которая создала язык (Фарыно, 1988: 45–46).

Сравнивая паронимию, анаграмму, палиндром и ракоходы («раки») с аналогичными по форме явлениями культуры барокко, Е. Фарыно приходит к такому выводу:

Барокко все трансформирует в знаки, а знаки – в знаки знаков <...> Авангард же и мир, и культуру трансформирует (эксплицирует) в первичное космогоническое и семиогенное состояние (Фарыно, 1988: 57).

Конец XX века с его философией постмодернизма вносит некоторые изменения в эту модель: постмодернизм, отказываясь от утопических проектов идеального мироустройства, а потому и не признающий иерархий, настаивает на устранении бинарных оппозиций, в частности, противопоставления верха и низа со всей их символикой. Постмодернизм принципиально плюралистичен, для него характерно синкретичное восприятие разных сторон действительности (подобное мифологическому мировосприятию в архаических культурах) – без разделения знаков на истинные и ложные: каждый компонент высказывания истинен и ложен одновременно. В листовертнях означаемое становится означающим, а означающее означаемым, но это проявляется не в линейном развертывании, а в циклической модели. Исходной и финальной позиции высказывания нет, поскольку они взаимозаменяемы.

Та же идея единой сущности знака и референта представлена на рисунке М. К. Эшера «Рисующие руки» Руки с карандашом образуют замкнутый круг, и каждая из них является как инструментом, так и объектом изображения.

Такое свойство текстов связано с особенностями их синтаксической структуры: актуальным членением предложений. В тех случаях, когда при переворачивании листа читается слово, отличающееся от исходного, потенциально присутствует и противоположный порядок слов, то есть тема и рема высказывания (упрощенно – подлежащее и сказуемое) могут меняться местами, что укрепляет представление о тождестве понятий: *палиндром ↔ модель мира и модель мира ↔ палиндром*. Возможность двоякой линейной последовательности слов в высказывании утверждает приоритет логики над синтаксисом, а синтаксическая инверсия темы и ремы осуществляется – в самом буквальном смысле – переменной исходной точки зрения.

Для восприятия смысла листовертной важно, что ни прямое, ни перевернутое чтение не отменяют друг друга, смысл складывается из обоих прочтений, что можно сопоставить со свойством архаической живописи:

В результате суммирования зрительного впечатления в о в р е м е н и – например, для передачи движения – появляются формы «кручения», когда в изображении движущейся фигуры совмещены различные положения при движении. Ср. парадоксальный пример кручения фигуры на византийской миниатюре с изображением пророка Михея (из рукописи Ветхого Завета IX века, библиотеки Киджи в Риме): голова пророка повернута на 180 градусов относительно его туловища) (Успенский, 1995: 264–265).

Во всех случаях, предусматривающих поворот текста в пространстве, актуальна семиотика зеркала, подробно проанализированная во многих исследованиях (например, Золян, 1988; Левин, 1988; Толстая, 1994).

Но прямая аналогия с зеркальным отражением уместна при чтении графических палиндромов (например, *бабочка, облако*). Если же при повороте текста меняется его смысл, такой текст может быть уподоблен отражению либо в кривом, либо в волшебном зеркале. Подобное отражение еще более семиотично:

Нарушение свойства синхронности изображения оригиналу приводит к идее зеркала, в котором можно видеть прошлое и будущее <...> Нарушение аксиомы буквальности изображения может приводить, в частности, к идее зеркала, отражающего не видимость, а сущность (а также к идее закрепления изображения) <...> Нарушение таких свойств изображения, как неосязаемость и безмолвность, в сочетании с вышеупомянутыми нарушениями зависимости отражения от оригинала, порождают идею двойника, автономного от оригинала, и, шире, идею «Зазеркалья», автономного от нашего мира, – своего рода антимира (Левин, 1988: 11).

Тема волшебного зеркала встречается в литературе, и в изобразительном искусстве с древнейших времен:

Плотин <...> обращал особое внимание на зеркало Диониса, создающее множественность отражений (Иванов, 1998-а: 95);

В новелле Ван Ду «Древнее зеркало» (сб. «Танские новеллы», М., 1960) <...> прекрасная девушка отражается в зеркале лисицей, потому что она оборотень. <...> Поскольку это зеркало выявляет «истинную суть», то в нем можно увидеть и внутренние органы человека (Левин, 1988: 33, 39).

Существенны наблюдения над зеркальностью в романе Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита*, где зеркало выступает как ход в потусторонний мир (Столович, 1988: 46), а инициалы главных персонажей, Мастера и Воланда, «М» и «W» являются взаимно обращенными знаками, которые могут указывать на разных прототипов (Белобровцева, Кульюс, 1996: 379).

Зеркало играет важную роль в эмблематических натюрмортах «Vanitas», распространенных в XVI–XVII веках:

... в «Vanitas» С. Люттихейса <...> в центре изображен череп, слева – его отражение в зеркале, однако зеркало расположено так, что должно было бы отражать лицо рассматривающего картину зрителя (Звездина, 1997: 110).

Поворот текста на 180° сопоставим с отражением не в вертикальном, а в горизонтальном зеркале, а таким зеркалом, к тому же часто деформирующим изображение, является водная поверхность:

... водное зеркало особенно богато возможностями. Оно легко разрушимо, – но, в отличие от стеклянного, быстро восстанавливает свои зеркальные свойства, оно обладает «глубиной», т. е. у него есть свое специфическое «зазеркалье» (ср. с прозрачным зеркалом); оно горизонтально, отражает небо (которое как бы опрокидывается в глубину) и ориентирует этот мир в соответствии с оппозицией верх / низ, контаминируя члены этой оппозиции (Левин, 1988:10).

Возможно, что образ водного отражения явился стимулом для большой серии листоватней с многовариантным прочтением слова Петербург.

В 1998 г. С. Н. Федин сообщил такой факт:

К примеру, мне известно о маленьком шедевре Авалиани, двенадцать (!) раз записавшего слово «Петербург» одно под другим; при этом каждое слово при повороте на  $180^\circ$  читается по-другому! (Федин, 1998: 111).

В 2002 г. Дмитрий Авалиани прислал Л.В. Зубовой 58 таких листовертней (рис. 47–62):

ԽԵՒԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԼՅՈՒԿՅՈՒՅ  
 ԽԵՒԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 47

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 48

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 49

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 50

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 51

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 52

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 53

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 54

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 55

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 56

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 57

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 58

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 59

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 60

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 61

ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ  
 ԽԵՄԵՐԾԿՅԻՅ

Рис. 62

На вкладке эти 58 чтений распределены на 16 групп, в каждой из них слово *Петербург* в перевернутом виде имеет свое прочтение, но каждая группа представляет собой и вполне структурированную строфу:

<i>слякоть мгла</i>	<i>робкая дева</i>	<i>комедианты</i>	<i>маузеры</i>
<i>литература</i>	<i>Мальвина</i>	<i>костюмеры</i>	<i>револьверы</i>
<i>государева</i>	<i>рыдающая</i>	<i>гувернеры</i>	<i>грабят суки</i>
<i>культура</i>	<i>Магдалина</i>	<i>кавалеры</i>	<i>малoverы</i>
рис. 47	рис. 48	рис. 49	рис. 50
<i>супермены</i>	<i>мрачная</i>	<i>музыкант</i>	<i>влага Невы</i>
<i>львы арены</i>	<i>судьбина</i>	<i>врачеватель</i>	<i>лодка молвы</i>
	<i>государства</i>	<i>брадобрей</i>	<i>Баркова мат</i>
	<i>с дубиной</i>	<i>сотрясатель</i>	<i>компромат</i>
рис. 51	рис. 52	рис. 53	рис. 54
<i>блаженны</i>	<i>кольца змеи</i>	<i>Ленинград</i>	<i>грациозность</i>
<i>богатые гады</i>	<i>вокруг нас</i>	<i>враг мещан</i>	<i>трагичность</i>
<i>гиацинты</i>	<i>господь тебе</i>	<i>власть Москвы</i>	<i>кариатиды</i>
<i>гирлянды</i>	<i>реверанс</i>	<i>барабан</i>	<i>гвардеец</i>
рис. 55	рис. 56	рис. 57	рис. 58
<i>горизонталь</i>	<i>гигантская</i>	<i>смерть</i>	<i>радость</i>
<i>в залив легла</i>	<i>египетская</i>	<i>перестань</i>	<i>кругом</i>
<i>гравюры</i>	<i>взлетела</i>	<i>смерть</i>	<i>прикоснись</i>
<i>мрамор</i>	<i>вертикаль</i>	<i>перестань</i>	<i>сердечность</i>
рис. 59	рис. 60	рис. 61	рис. 62

Распределение начертаний на рифмованные группы-строфы принадлежит Дмитрию Авалиани. Последовательность этих групп им не установлена, то есть может быть произвольной.

На рис 61 и 62 видно, что в петербургский контекст включено и слово *Москва* (по два раза на каждом из этих двух рисунков). Любопытна синонимия обратных прочтений слов *Петербурга* и *Москва* на рис. 61: каждое из них читается как заклинание *смерть, перестань*.

На рис. 57 слово *Петербург* имеет перевернутое прочтение *Ленинград*.

В целом листовертнями изображены наиболее известные константы «Петербургского текста»: устоявшиеся представления о Петербурге как в культуре, так и в бытовом сознании. Так, первая строка рис. 47 говорит о плохом климате, вторая о Петербурге как литературном образе, 3-я и 4-я – об имперской сущности города. Текст на рис. 53 характеризует Петра I: *музыкант врачеватель брадобрей сотрясатель*.

Тема рис. 49 связана с театрами и балами: *музыканты костюмеры гувернеры кавалеры*. Заметим, что все слова этой строфы – нерусского происхождения, и здесь же помещено слово *гувернеры*, называющее учителей иностранных языков.

На рис. 50 представлены образы разрушения и насилия, связанные с топосом Ленинград – колыбель революции: *маузеры револьверы грабят суки малoverы*

Ю. М. Лотман, говоря о семиотике Петербурга, отмечал ситуацию перевернутого мира, называя такие признаки: это город на краю культурного пространства, на зыбком основании, на болоте, вода в нем вечная, а камень временный (Лотман, 1992-б: 12).

Соединение в образе Петербурга двух архетипов: «вечного Рима» и «неверного обреченного Рима» (Константинополя) создавало характерную для культурного осмысления Петербурга двойную перспективу: вечность и обреченность одновременно. Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как «парадиз», утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста (Лотман, 1992-б: 13).

В целом серия листовертней на тему Петербурга изображает этот город как призрачный, наполненный знаками культуры и антикультуры, созидания и разрушения. Петербург предстает пространством чудес, преобразований и противоречий.

Прямым аналогом листовертней Авалиани является картина Сальвадора Дали, написанная в 1937 г., «Лебеди, отраженные в слонах».

Листовертни Авалиани имеют общее свойство с графикой и мозаиками Морица Корнелиуса Эшера, у которого фон рисунка становится другим изображением.

Людвиг Витгенштейн толкует изображение «утко-зайца» (на воспроизведенной им картинке можно попеременно видеть то голову утки, то голову зайца, что зависит от того, на каких деталях рисунка сосредоточено внимание) как сообщение не об утке и зайце, а о восприятии (Витгенштейн, 1994: 278). С подобной позиции листовертни можно понимать как сообщение о том, что знак выражает свой смысл именно трансформацией в пространстве и времени.



Широко известны совмещенные изображения, многократно воспроизводимые в исследованиях и популярных книгах по психологии зрительного восприятия. Так, на рисунке американского психолога Э. Дж. Боринга можно видеть и старуху, и девушку в зависимости от фиксации взгляда на различных элементах картинки (см., напр., разные варианты этого рисунка и разные варианты названия – «Неоднозначная теща» или «Леди и старуха» (Шостак, 1983: 45; Федин, 1998: 109). С. Федин обращает внимание и на то, что графика текстов Авалиани напоминает «забавные рисунки», и приводит изображение, на котором при разных расположениях листа можно видеть то смеющихся, то плачущих клоунов (Федин, 1998: 109). Аналогичны рисунки «Жена на работе» и «Жена дома» неизвестного автора, несколько картинок Питера Брукса (Федин, 1998: 208–209)<sup>12</sup>.

В книжках для детей отгадки к загадкам часто печатаются в перевернутом изображении. Воспроизводя эту структуру, тексты Авалиани и воспринимаются как загадки с отгадками.

Стоит обратить внимание и на то, что в современной издательской практике принято публиковать книги, две части которых должны читаться в противоположных направлениях (книгу приходится переворачивать)<sup>13</sup>.

Аналоги листовертням Авалиани встречаются не только в литературе, искусстве, но и в других знаковых системах прошлого и настоящего. Александр Бубнов в статье о поэтике Авалиани упоминает символ Дао *Инь / Ян* (Бубнов, 2006). В древнем Риме бои гладиаторов заканчивались сигналом зрителей, обозначавшим приговор участнику боев: поднятым или опущенным большим пальцем. Прямое и перевернутое положение используются в азбуке глухонемых. Противоположно ориентированы в пространстве цифры 6 и 9, в комбинации представляющие собой сексуальный символ. В карточном гадании имеет значение положение карты: туз пик острием вниз означает удар, а острием вверх – пир, крестовый туз, выпавший крестом вверх, предсказывает успех, а крестом вниз – неудачу. Сам рисунок игральных карт представляет собой аналог графическим палиндромам. Сатанинские эмблемы имеют перевернутый характер по отношению к эмблемам христианским. Знаки мужских и женских туалетов нередко имеют форму треугольника с вершиной

<sup>12</sup> См. также рисунки-амбиграмы в интернете: Амбиграмы. <http://www.ambigram.com/matchbox/>

<sup>13</sup> Организация материала при этом может иметь разное основание. Так, книга М. Яснова имеет два названия, соответствующие двум ее частям, напечатанным в различно ориентированных направлениях: читаемая в одном направлении, книга называется *Алфавит разлуки (из невышедших книг)*, а в другом – *Подземный переход (из лирики последних лет)* (Яснов, 1995). Подобным образом напечатано учебное пособие Э. М. Береговской *Одной фразой* (Береговская, 1997), содержащее с одной стороны французские стихи, афоризмы, пословицы, загадки, а с другой – их переводы на русский язык. Аналогичную структуру имеет сборник текстов двух авторов. По существу, это два сборника под одной обложкой (Бауэр, 2000) и (Кротов, 2000), но расположены эти сборники не один за другим, а навстречу друг другу. Никто из авторов не оказывается, таким образом, ни первым, ни вторым. А словарь жаргона (Макловски, Кляйн, Щуплов, 1997) использует подобное встречное расположение материала, деля его алфавиту: А – М и Н – Я.

вниз или вверх. «Прозрачникам» или «вертикальным зазеркалам» структурно аналогичны медали, в меньшей степени – металлические и бумажные деньги.

Из многочисленных бытовых предметов, использование которых предусматривает переворачивание, обратим внимание на песочные часы<sup>14</sup>, многофункциональные столовые приборы («дорожные»), двухцветные карандаши. Пожалуй, именно подобные предметы дают наглядное представление об отсутствии ценностных предпочтений верха и низа вне конкретной ситуации.

Можно указать также на некоторые явления, зафиксированные химиками, биологами, психологами: известно, что химически не различимые, но противоположным образом ориентированные структуры (оптические изомеры), например, кристаллы винной кислоты, молекулы аминокислот витамина С, обращенные аналоги никотина имеют различные свойства (Левитин, 1984, 60–61).

Самое прямое отношение к этой теме имеет тот общеизвестный факт, что на сетчатке глаза предмет отображается в перевернутом виде, таков же и механизм действия фотоаппарата.

Несомненно, изобразительные опыты с нарисованным словом противостоят стандартизации начертаний. Михаил Ойстачер пишет, что листовертни – это «второе дыхание письменной культуры» (Ойстачер, 2000: 148). Такие тексты очень легко представить себе не в книге, а на дощечке, на небольшом камне – на всем, что не имеет фиксированного верха и низа, то есть на очень архаичном носителе письменных знаков. Автор демонстрировал свои тексты во время выступлений на полосках картона, на тарелках, на одежде акробатов.

Представляется весьма значимым, что слово в листовертнях приобретает новое свойство – пространственную подвижность – именно в письменном виде. Это прямым образом связано и с архетипической сакрализацией письма, и с постмодернистским культом буквы-знака. Лишние детали букв в одном из двух чтений каждого листовертня соотно-

<sup>14</sup> Интересным представляется следующее рассуждение о песочных часах: «Время немислимо для пытающего его постичь человеческого ума: прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее – неуловимо, краткий миг, чуть появившись, стремящийся исчезнуть. Непостижимо и исчисление времени: “Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе и только в ней существует три времени?” – находит, наконец, ответ на свои вопросы Августин. <...> Не помогает ли этой наглядности знакомство с таким инструментом, как песочные часы? В самом деле, верхняя их колба соответствует “убывающему” будущему, нижняя – “возрастающему” прошлому, а узкое отверстие между ними – настоящему, моменты которого подобны песчинкам, проваливающимся в это отверстие <...> Такого полного выражения самой структуры времени и ее переживания субъектом пространственные формы часов иных типов не давали. Отчасти, образ утекающего будущего создавался водяными часами, устроенными как клепсидра (буквально: “крадущая воду”), а образ прибывающего прошлого – другим их устройством, где время измеряется, наоборот, за счет притока воды. Песочные же часы как бы соединяют в своей конструкции обе эти идеи, позволяя охватить единым взором и “будущее”, с которого начинается падение песчинок, и “настоящее”, через которое оно идет, и “прошлое”, в котором оно заканчивается, – именно так, как совмещение «трех времен» в душе описано Августином (Чертов, 1998: 108).

симы и с декоративными элементами средневековой вязи, и с вниманием постмодернизма к мелким подробностям бытия.

Примечательно, что листовертни можно воспроизводить средствами современной техники: фотографировать, ксерокопировать, сканировать, но созданы такие листовертни могут быть только в рукописи или на компьютере (автор рисовал их от руки). Промежуточные стадии воспроизведения текста – типографский набор и машинопись исключены.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Но теперь ужас обнимает меня, когда подумаю, что  
наделали новейшие преобразователи.

А. Г. Глаголев о Пушкине. 1827 г.<sup>1</sup>

Профессор Н. Ф. Кошанский был наставником лицеистов в их первых литературных опытах. Сохранились воспоминания о том, как Кошанский правил оду А. Илличевского, первого соперника Пушкина в поэтических состязаниях. Предлагались такие изменения: *колодцы выкопав* → *изрывши кладези*; *площади* → *шумные стогны*; *говорить* → *вещать*; *напрасно* → *тщетно*; *смотрели* → *взирали* (Томашевский, 1956: 364).

Возможно, то, что Илличевский остался в истории литературы как лицейский товарищ Пушкина, а не как поэт, объясняется именно тем, что он был послушным учеником. Пушкин таковым не был. Поэтому некоторые современники Пушкина нередко считали его, по словам Белинского, «искажителем русского языка и вводителем всяческого литературного и поэтического безвкусия» (Белинский, 1948: 359).

Из этого можно извлечь урок.

Каждый из читателей имеет право не принимать поэзию языковых экспериментов и деформаций, каждый имеет право с брезгливостью или негодованием относиться к непэтичным темам и образам, к вульгарным словам. Но не стоит считать поэтов неграмотными или аморальными, когда эти поэты не соблюдают речевых норм, которым их учили в школе, и когда они не следуют привычной эстетике. У наших потомков могут оказаться

---

<sup>1</sup> Глаголев, 1996: 25.

другие представления о поэзии. И если язык потомков будет существенно отличаться от нашего, это совсем не значит, что их язык будет хуже.

Что касается этики то полезно вспомнить такое высказывание В. А. Жуковского:

Если он [поэт – Л. З.] чист, то и мы не осквернимся, какие бы образы нечистые или чудовищные ни представлял он нам как художник, но и самое святое подействует на нас как отравка, когда оно нам выльется из сосуда души отравленной (Жуковский, 1985: 335 ).

Современную поэзию языковых преобразований можно рассматривать как своеобразную лингвистическую лабораторию. Поэты создают такой контекст, в котором слово оказывается выразительнее и содержательнее, чем в практическом языке, при этом они исследуют свойства языка, испытывают возможности словоупотребления, произношения, грамматической организации высказывания. Исследования в этой лаборатории проводятся не только аналитическими методами, и не только рациональные аргументы оказываются в ней убедительными. Еще больше убеждают эмоция звучания поэтического слова, логика парадокса, обострение конфликта между системой языка и речевой нормой.

Многие лингвисты считают, что причиной языковых изменений является стремление говорящих увеличивать количество информации, передаваемой в единицу времени (См., напр.: Поливанов, 1968: 81; Николаева, 2000: 30; Шелякин, 2002: 106–117). А поэзия, как формулировал Иосиф Бродский, – «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения» (Бродский, 1998: 16).

## ЛИТЕРАТУРА

- Авалиани, 1994 – Авалиани Д. Словарик. Стихи // Новый Мир. 1994. № 12.
- Авалиани, 1995-а – Пламя в пурге: Стихи, палиндромы, анаграммы, листовертни. М., «АРГО-РИСК», 1995.
- Авалиани, 1995-б – Авалиани Д. Из неопубликованного // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 275–285.
- Авалиани, 1996-а – Дарк О., Авалиани Д. Трилогия. М., «АРГО-РИСК», 1996.
- Авалиани, 1996-б – Авалиани Д. // Поэты в поддержку Григория Явлинского: Сборник стихов. М., «АРГО-РИСК», 1996.
- Авалиани, 1997-а – Авалиани Д. Улитка на склоне: Стихи, палиндромы, анаграммы, граффити. М., «Эпифания», 1997.
- Авалиани, 1997-б – Авалиани Д. Иной реестр: Стихи, палиндромы, анаграммы, листовертни. М., «А и Б», 1997.
- Авалиани, 1997-в – Авалиани Д. Гуттаперчевый мальчик: Стихи // Новый Мир. 1997. № 8. С. 99–104.
- Авалиани, 1998 – Авалиани Д. [Стихи на сайте «Вавилон»]. <http://www.vavilon.ru/texts/avaliani> [1998].
- Авалиани, 1999 – Авалиани Д. Листовертни на темы Пушкина // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 308.
- Авалиани, 2000 – Авалиани Д. Лазурные кувшины: Стихотворения. СПб., изд-во Ивана Лимбаха, 2000.
- Авалиани, 2001 – Авалиани Д., Мельников В. Первобитное искусство // [Стихи на сайте И. Бурдонова]. <http://www.ispras.ru/~igor/Pervobit/web/ready/index.html> [2001].
- Авалиани, 2002-а – Лаврухин А., Асиновский О., Авалиани Д. Плач элементарных частиц. Рязань, «Узорочье», 2002.
- Авалиани, 2002-б – Авалиани Д. // Крещатик. 2002. Вып. 15.
- Авалиани, 2003 – Прогулки. Борис Колымагин. Стихи. Дмитрий Авалиани. Рисунки М., «Красный матрос»; «Виртуальная галерея», АМО, 2003.
- Авалиани, 2004-а – Авалиани Д. Из неопубликованного. Разнобуквицы // НЛО. 2004. № 69. С. 224–230.
- Авалиани, 2004-б – Авалиани Д. Ярок, скор – я иду буревером // Новый Мир. 1994. № 9. С. 151–153.
- Авалиани, 2005 – Авалиани Д. // Арион. 2005. № 2. С. 73–79.
- Авалиани, 2006 – Авалиани Д. [Стихи на сайте «Поэзия Московского университета от Ломоносова и до...»]. [http://www.poesis.ru/poeti-poezia/avaliani/frm\\_vers.htm](http://www.poesis.ru/poeti-poezia/avaliani/frm_vers.htm) [2006].
- Авалиани, 2008-б – Авалиани Д. [Стихи на сайте «Неофициальная поэзия»]. <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/19/01avaliani.htm> [2008].
- Агнивцев, 2007 – Агнивцев Н. В галантном стиле о любви и жизни. М., «Захаров», 2007.

- Адлер, 1998 – Адлер Д. Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Сост. Д. Булатов. Калининград-Кенигсберг, «Симплиций», 1998. С. 16–23.
- Айзенберг, 1991– Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №. [1]. М., В/О «Союзтеатр», 1991. С. 5–21.
- Айзенберг, 1997– Айзенберг М. Литература за одним столом // М., Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 66–70.
- Айзенберг, 1998 – Айзенберг М. Слышите вы – Пригов! // OpensSpace: [www.openspace.ru/literature/projects/130/details/2286/04.09.2008](http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/2286/04.09.2008)
- Айзенберг, 2005 – Оправданное присутствие: сборник статей. М., «Baltrus»; «Новое издательство», 2005.
- Аксенова, 1998 – Аксенова О. Языковая игра как лингвистический эксперимент поэта (Лексика и грамматика в стихах Александра Левина). Дипломная работа. Научн. руководитель Л. В. Зубова. Санкт-Петербургский гос. ун-т, 1998. // <http://levin.rinet.ru/ABOUT/Aksenova1.html>
- Александров, 2000 – Александров Н. Робкий Кибиров, или «Нотации» // Дружба народов. М., 2000. № 2. С. 196–200.
- Амбиграммы, 2006 – Амбиграммы. <http://www.eldesign.ru/write/identity/article04> [2006].
- Амбиграммы, 2009 – Ambigrams – Ambigrams. <http://www.wowtattoos.com/> [2009].
- Анненский, 1990 – Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., «Советский писатель», 1990.
- Аннинский, 1999 – Аннинский Л. Тени ангелов // Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 томах. Том 1. М.: «Третья волна», 1999. С. 5–14.
- Анпилов, 2006 – Анпилов А. Отсеки печали // Новое литературное обозрение. М., 2006. № 78. С. 356–359.
- Аполлинер, 1999 – Аполлинер Г. Алкоголи. СПб., «Терция, Кристалл», 1999.
- Апресян, 1990 – Апресян Ю. Д. Трансформационный метод // Лингвистический энциклопедический словарь. М., «Сов. энциклопедия», 1990. С. 519–520.
- Апухтин, 1991 – Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1991.
- Арнхейм, 1999 – Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск, «БГК им. И. А. Бодуэна-Куртене», 1999.
- Арутюнова, 1997-а– Арутюнова Н. Д. Модальные и семантические операторы // Облик слова. М., Ин-т русского языка РАН, 1997. С. 22–40.
- Арутюнова, 1997-б – Арутюнова Н. Д. Метонимия // Русский язык. Энциклопедия. М., «Большая российская энциклопедия»; «Дрофа», 1997. С. 236–238.
- Арутюнова, 2004 – Арутюнова Н. Д. Истина, добро, красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка: Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., «Индрик», 2004. С. 5–29.
- Архангельские былины, 2003: [Сахаров Семен Игнатьевич] // Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: В 3 т. Т. III. Ч. 4: Мезень. СПб., «Тропа Троянова», 2003.
- Арьев, 2001-а – Арьев А. На языке своем *прощальном*. (Памяти Виктора Кривулина) // Звезда, СПб., 2001. № 5. С. 236–238.
- Арьев, 2001-б – Арьев А. Ничей современник // Вопросы литературы. М., 2001. № 3. С. 14–30.
- Асеев, 1998 – Асеев Н. Письма Николая Асеева к Виктору Сосноре // Звезда. СПб., 1998. № 7. С. 114–126.
- Ахматова, 1977 – Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1977.

- Ашвагхоша, 1990 – Ашвагхоша. Жизнь Будды. Пер. К. Бальмонта. М., «Художественная литература», 1990.
- Бабенко, 2002 – Бабенко Н. Г. Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века // Языкознание: Взгляд в будущее. Калининград, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2002. С. 116–135.
- Бавильский, 2005 – Бавильский Д. Заземление // М., Литературное обозрение. М., 1998. № 1. С. 20–23.
- Багрецов, 2005 – Багрецов Д. Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблемы интертекстуальности. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
- Байбурин, 2001 – Байбурин А. К. Заметки о прагматике имени в народной культуре // Чужое имя (Альманах «Канун». Вып. 6.). СПб., Ин-т русской литературы РАН (Пушкинский Дом), 2001. С. 205–215.
- Батюшков, 1989 – Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1989.
- Бауэр, 2000 – Бауэр В. Начало охотничьего сезона. СПб., АОЗТ «Журнал “Звезда”», 2000.
- Безродный, 1996 – Безродный М. Конец цитаты. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.
- Белинский, 1948 – Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М., 1948. С. 359.
- Белобровцева, 1996 – Белобровцева И., Кульюс С. «Бывают странные сближенья...»: Мастер и Маргарита – постмодернистский роман? // Модернизм и постмодернизм в русской культуре. *Studia Russica Hel-singiensia et Tartuensia V. (Slavica Finlandiensia 16)*. Helsinki 1996. С. 375–381.
- Белова, 1995 – Белова О. В. Грибы // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1. М., «Международные отношения», 1995. С. 548–551.
- Береговская, 1997 – Береговская Э. М. Одной фразой: Французские стихи, афоризмы, карикатуры. Перевод Михаила Яснова. Тула, «Автограф», 1997.
- Береговская, 2004 – Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М., «Рохос», 2004.
- Берестнев, 2007 – Берестнев Г. И. Слово, язык и за их пределами. Монография. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007.
- Бирюков, 1995 – Бирюков С. «... И поиск сути нежной...» // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 16. С. 272–274.
- Блок, 1960-а – Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М.-Л., ГИХЛ, 1960.
- Блок, 1960-б – Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.-Л., ГИХЛ, 1960.
- Богомолов, 2004 – Богомолов Н. «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской поэзии. М., «Новое литературное обозрение». 2004. С. 486–508.
- Богуславский, 1996 – Богуславский И. М. Сфера действия лексических единиц. М., Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Бойченко, 2003 – Бойченко З. В. Траволечение. <http://vos.1september.ru/articlef.php?ID=200103607>. [2003]
- Бонч-Осмоловская, 2008 – Бонч-Осмоловская Т. Б. Введение в литературу формальных ограничений: Литература формы и игры от античности до наших дней. М.: ИД «Бахрах-М», 2008.
- Борухов, 1993 – Борухов Б. Л. Категория «как бы» в поэзии Д. А. Пригова // АРТ. Альманах исследований по искусству. Саратов, 1993. Вып.1. С. 111–117.
- Бродский, 1992 – Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Т. 1. СПб., «Пушкинский фонд»; «Третья волна», 1992.
- Бродский, 1998 – Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Т. 1. СПб., «Пушкинский фонд», 1998.
- Бубнов, 2006 – Бубнов А. О Дмитрие Авалиани (О Д.А.). <http://www.poezia.ru/person.php?sid=73> [2006].
- Буланин, 1970 – Буланин Л. Л. Фонетика современного русского языка. М., «Высшая школа», 1970.



- Бурлюк, Крученых, Маяковский, Хлебников, 1999 – Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В. Пошечина общественному вкусу // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
- Васильев, 1999 – Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, изд-во Уральского ун-та, 1999.
- Введенский, 1993 – Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. Сост. и подг. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М., «Гилея», 1993.
- Виноградов, 1999 – Виноградов Л. Чистые стихи. М., «Граффити», 1999.
- Винокур, 1929 – Винокур Г. О. Проблема культуры речи // Русский язык в советской школе. 1929. № 5. С. 23–27.
- Винокур, 1959 – Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., «Учпедгиз», 1959.
- Виснап, 2008 – Виснап Е. Э. Фигуры как средство изображения в художественном тексте (на материале поэтических текстов Тимура Кибирова). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новгород, 2008.
- Витгенштейн, 1994 – Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М., «Гносис», 1994.
- Воробьева, 2007 – Воробьева Е. Три года «Полусов». Евгения Лавут, Владимир Строчков и экзистенциальный опыт // Exlibris НГ 18-01-2007.
- Высоцкий, 1997 – Высоцкий В.С. Собрание сочинений в 4-х книгах. Книга вторая. Мы вращаем землю. -М., «Надежда-1», 1997.
- Вязмитинова, 2007 – Вязмитинова Л. Поэт-волшебник, дарящий свет и радость // «Меценат и Мир». № 33–36. 2007. <http://www.m-m.sotcom.ru/33-36/vyazmitinova.htm>
- Галич, 2006 – Галич А. Стихотворения и поэмы. СПб., «Академический проект», 2006.
- Гандлевский, 1994 – Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Кибиров Т. Сантименты. Белгород, РИСК, 1994. С. 5–10.
- Гандлевский, 1998 – Гандлевский С. Поэтическая кухня. СПб., «Пушкинский фонд», 1998.
- Генис, 2007 – Генис А. Вещь из языка // Новая газета. 14 июня 2007. № 43. [http://www.cir.ru/docs/nov/2007/43/nov\\_2007\\_43\\_31.htm](http://www.cir.ru/docs/nov/2007/43/nov_2007_43_31.htm)
- Гин, 2006 – Гин Я. И. О поэтике грамматических категорий. Петрозаводск, Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2006.
- Гинзбург, 1982 – Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., «Советский писатель», 1982.
- Глаголев, 1996 – Глаголев А. Г. Еще критика (Письмо к редактору) // Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. СПб., Государственный пушкинский театральный центр, 1996. С. 25.
- Гоголь, 1953 – Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., ГИХЛ, 1953.
- Горобец, Федин, 2008 – Горобец Б. С., Федин С. Н. Новая антология палиндрома. Палиндромы. Гетерограммы. Листовертни. Авторы-составители Горобец Б.С., Федин. М., Изд-во ЛКИ, 2008.
- Грибоедов, 1988 – Грибоедов А. С. Сочинения. М., «Художественная литература», 1988.
- Грибы, 2009 – Грибы. [ru.wikipedia.org/wiki/](http://ru.wikipedia.org/wiki/) [2009].
- Группа «Анонс», 2007 – Группа «Анонс» – «Оля и СПИД» // [muz4life.ru/showpost.php?p=1182&postcount=51](http://muz4life.ru/showpost.php?p=1182&postcount=51) [2007].
- Гумилев, 1988 – Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1988.
- Гура, 1997 – Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., «Индрик», 1997.
- Давыдов, 2000 – Давыдов Д. Волшебник на букву «А» // Авалиани Д. Лазурные кувшины. Стихотворения. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 130–136.

- Давыдов, 2006 – Давыдов Д. Подступы к небытию // Книжное обозрение. 2006, № 20. С. 6.
- Даль, 1978 – Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., «Русский язык», 1978–1980. Т. 1: 1978.
- Даль, 1979 – Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., «Русский язык», 1978–1980. Т. 2: 1979.
- Дарк, 2003 – Дарк О. Чужой // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. М., РГГУ, 2003. С. 282–289.
- Делаланд, 2008 – Делаланд Н. Стихи как опыт смерти (на материале поэтического цикла Владимира Строчкова «Цыганочка с выходом») // <http://www.poezia.ru/volstih6.php?show=full&topic=7> [2008].
- Демьянков, 2005 – Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст. Сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. Ин-т славяноведения РАН. М., «Языки славянских культур», 2005. С. 34–55.
- Державин, 2002 – Державин Г. Р. Сочинения. СПб., «Академический проект», 2002.
- Дзякович, 2001 – Дзякович Е. В. Возможности пунктуации и параграфемки в современной печатной рекламе // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С. И. Ожегова. М., «Индрик», 2001. С. 124–125.
- Дискурс, 2008 – Дискурс. <http://www.vuzlib.net/beta3/html/1/27499/27572/>
- Дискурс, 2009 – Дискурс. <http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008254/1008254a1.htm>
- Дрозд, 2005 – Дрозд Д. Реформа рифмы. <http://www.stihi.ru/poems/2005/02/10-1138.html>
- Друговойко, 1994 – Друговойко С. В. Синкретизм языкового знака в поэзии постмодернизма // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1994. Вып. 2. (№ 9). С. 58–61.
- Евгеньева, 1963 – Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1963.
- Ермаченко, 2002 – Ермаченко И. Пушкин как Сталин. Метаморфозы тоталитаризма в постмодернистской поэзии // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. Форум немецких и российских культурологов. М., АИРО-XX, 2002. С. 177–206.
- Ермилова, 1977 – Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст. 1976. Литературно-теоретические исследования. М., «Наука», 1977. С. 160–176.
- Ермолин, 2001-а – Ермолин Е. Поэт в постклассическом мире // L-критика (Литературная критика). Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М., АРС'С, ОГИ, 2001. С. 43–55.
- Ермолин, 2001-б – Ермолин Е. Слабое сердце // Знамя. 2001. № 8. С. 200–211.
- Есенин, 1977 – Есенин С. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1977.
- Есперсен, 1958 – Есперсен О. Философия грамматики. М., Изд-во иностранной литературы, 1958.
- Желнина, 1996 – Желнина М. Архетипическая триада Поэт – Смерть – Слово в поэзии Виктора Сосноры (Мифопоэтический анализ текста: сфера интерпретации) // Русский текст. Российско-американский журнал по русской филологии. № 4. СПб., 1996. С. 145–163.
- Жолковский, 1994-а – Жолковский А. К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., «Наука» 1994. С. 54–68.
- Жолковский, 1994-б – Жолковский А. К. Секс в рамках // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 6. С. 15–24.

- Жуковский, 1985 – Жуковский В. А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н. в. Гоголю // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., «Искусство», 1985. С. 328–339).
- Журавлев, 1974 – Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1974.
- Залевская, 1999 – Залевская А. А. Введение в психолингвистику. М., Российский гос. гуманитарный ун-т, 1999.
- Заполянский, 2003 – Заполянский Г. Генрих Сапгир в Древнем и Новом времени // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 257–260.
- Звездина, 1997 – Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. М., «Наука», 1997.
- Золян, 1988 – Золян С. Т. «Свет мой зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, Тартуского гос. ун-т, 1988. С. 32–44.
- Зорин, 1991 – Зорин А. «Альманах» – взгляд из зала // Личное дело №. [1]. М., В/О «Союзтеатр», 1991. С. 246–271.
- Зорин, 2001 – Зорин А. Тимур из Пушкинской команды // Кибиров Т. «Кто куда – а я в Россию...». М., Изд. дом «Время», 2001. С. 5–28.
- Зубова, 2000 – Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., «Новое литературное обозрение», 2000.
- Зубова, 2003 – Зубова Л. В. История имени числительного в поэтическом отражении // Палеославистика и компаративистика. Материалы международной научной конференции. Третьи Супруновские чтения. 27–28 сентября 2002 г. Минск. Минск, Издательский центр БГУ, 2003. С. 27–42.
- Иванов, 1994 – Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М., «Согласие», 1994.
- Иванов, 1998-а – Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., Школа «Языки русской культуры», 1998.
- Иванов, 1998-б – Иванов Вяч. Вс. Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков Петрозаводск, Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 321–327.
- Иванов, 2000 – Иванов Вячеслав Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., Школа «Языки русской культуры», 2000.
- Иванов, 2004 – Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // Новое литературное обозрение. М., 2004. № 68. С. 210–285.
- Иванюшина, 2008 – Иванюшина И. Ю. Людогусь из породы безумных волков // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность. Саратов, «Наука», 2008. С. 132–150.
- Ильин, 1996 – Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., «Интрада», 1996.
- Каган, 2001 – Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: К постановке вопроса // Вопросы философии. М., 2001. № 6. С. 52–67.
- Каломиров, 1980 – Каломиров А. [псевдоним В. Кривулина]. Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны: В 5 томах. Т. 5Б. Сост. К. К. Кузьминский и Г.Л. Ковалев. Neutonville, Mass. 1980.  
<http://www.rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm>
- Карамзин, 1964 – Карамзин Н. М. <О богатстве языка> // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в двух томах. Т. 2. М.; Л., «Художественная литература», 1964. С. 142.

- Карцевский, 1965 – Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. II. М., «Просвещение», 1965.
- Кац, 1991 – Кац Б. В сторону музыки // М., Литературное обозрение. М., 1991. № 1. С. 68–76.
- Квятковский, 1966 – Квятковский А. Поэтический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1966.
- Кибиров, 1991 – Кибиров Т. Календарь. Владикавказ, «Ир», 1991.
- Кибиров, 1993 – Кибиров Т. Стихи о любви. М., «Цикады», 1993.
- Кибиров, 1994 – Кибиров Т. Сантименты. Восемь книг. Белгород, «Риск», 1994.
- Кибиров, 1995 – Кибиров Т. Когда был Ленин маленьким. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 1995.
- Кибиров, 1997 – Кибиров Т. Парафразис. СПб., «Пушкинский фонд», 1997.
- Кибиров, Фальковский, 1997 – Кибиров Т. Ю., Фальковский И. Л. Утраченные аллюзии: опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // *Philologica*. 1997. Vol. 4. № 8/10. С. 289–305.
- Кибиров, 1998-а – Кибиров Т. Избранные послания СПб., изд-во Ивана Лимбаха, 1998.
- Кибиров, 1998-б – Кибиров Т. Интимная лирика. СПб., «Пушкинский фонд», 1998.
- Кибиров, 1998-в – Кибиров Т. Памяти Державина. СПб., «Искусство-СПб», 1998.
- Кибиров, 1999-а – Кибиров Т. Нотации. СПб., «Пушкинский фонд», 1999.
- Кибиров, 1999-б – Кибиров Т. Улица Островитянова. М., «Проект ОГИ», 1999.
- Кибиров, 2000-а – Кибиров Т. *Amour, exil...* СПб., «Пушкинский фонд», 2000.
- Кибиров, 2000-б – Кибиров Т. Кто куда, а я в Россию. М., «Время», 2000.
- Кибиров, 2000-в – Кибиров Т. Юбилей лирического героя. М., «Проект ОГИ», 2000.
- Кибиров, 2005 – Кибиров Т. Стихи. М., «Время», 2005.
- Кибиров, 2006 – Кибиров Т. Кара-Барас. М., «Время», 2006.
- Кибиров, 2007 – Кибиров Т. На полях «A Shropshire lad». М., «Время», 2007.
- Кибиров, 2008 – Три поэмы: 2006–2007. М., «Время», 2008.
- Кибиров, 2009-а – Кибиров Т. Стихи о любви. М., «Время», 2009.
- Кибиров, 2009-б – Кибиров Т. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М., «Время», 2009.
- Киплинг, 1996 – Киплинг Р. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Стихотворения. М., «Терра – Terra», 1996.
- Ковтунова, 1976 – Ковтунова И. И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., «Наука», 1976.
- Ковтунова, 1986 – Ковтунова И. И. Асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., «Наука», 1986. С. 87–108.
- Кожевникова, 1979 – Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., «Наука». 1979. С. 215–224.
- Кожевникова, 1995 – Кожевникова Н. А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии. М., «Наука», 1995. С. 6–78.
- Колосова, 2001 – Колосова В. Б. Зверобой // Вестник молодых ученых. Серия: Филологические науки. СПб., 2001. № 4. С. 17–20.
- Кононов, 1994 – Кононов М. Отречение // Вестник новой литературы. № 7. СПб., 1994. С. 221–240.
- Константинова, 2009 – Константинова С. Л. «Большая Р.» Владимира Строчкова в контексте традиций русского классического авангарда: «сдвигология» А. Крученых и стихотворение М. Кузмина «Конец второго тома» // Вестник Псковского государственного педагогического университета. Серия «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». Псков, 2009. Вып. 4. С. 74–81.
- Королева, 2007 – Королева Н. О Викторе Сосноре и его стихах // Звезда. СПб., 2007. № 9. С. 199–206.

- Косериу, 2001 – Косериу Э. Синхрония, диахрония и история. Издание 2. М., УРСС, 2001.
- Костомаров, 1996 – Костомаров В. Г. «Изафет» в русском синтаксисе словосочетания // Словарь. Грамматика. Текст. М., Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова, 1996.
- Костомаров, 1999 – Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. СПб., «Златоуст», 1999.
- Кошкин, 1999 – Кошкин И. С. Эклектизм стилевых средств как отражение эволюции языкового сознания и языковой ситуации (на примере истории русского стиля «плетение словес») // Труды по русской и славянской филологии. Новая серия. II. Прагматический аспект исследования языка. Тарту, Tartu University Press, 1999. С. 98–107.
- Крейд, 2005 – Крейд В. Георгий Иванов в двадцатые годы // Новый Журнал. 2005, № 238.
- Крепс, 1984 – Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, «Ardis», 1984.
- Кривулин, 1981 – Кривулин В. Стихи. Париж, «Ритм», 1981.
- Кривулин, 1988 – Кривулин В. Стихи. Т. 1, 2. Париж, «Беседа», 1988.
- Кривулин, 1989 – Кривулин В. Крыса // Нева. 1989. № 9. С. 25.
- Кривулин, 1990-а – Кривулин В. Обращение. Л., «Советский писатель», 1990.
- Кривулин, 1990-б – Кривулин В. Хлопочущий Иерусалим // Вестник новой литературы. 1990. № 1. С. 101.
- Кривулин, 1993 – Кривулин В. Концерт по заявкам. СПб., [Альманах «Петрополь»], 1993.
- Кривулин, 1994 – Кривулин В. Предграничье: Тексты 1993–94 гг. СПб., «Борей Art», 1994.
- Кривулин, 1998-а – Кривулин В. Купание в иордани. СПб., «Пушкинский фонд», 1998.
- Кривулин, 1998-б – Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб., БЛИЦ, 1998.
- Кривулин, 1998-в – Кривулин В. Requiem. М., «АРГО-РИСК», 1998.
- Кривулин, 1999 – [Кривулин В. Интервью, данное В. Кулакову]. Поэзия – это разговор самого языка // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М., «Новое литературное обозрение», 1999. С. 360–377.
- Кривулин, 2000-а – Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (К истории неофициальной поэзии Ленинграда 60–80 годов) // История Ленинградской неподцензурной литературы. СПб., 2000. С. 99–109.
- Кривулин, 2000-б – Кривулин Виктор. Голос и пауза Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 41. С. 233–242.
- Кривулин, 2001-а – Кривулин В. Стихи после стихов. СПб., «Петербургский писатель»; БЛИЦ, 2001.
- Кривулин, 2001-б – Кривулин В. Концерт по заявкам. [2-е изд., испр.]. СПб., Изд-во Фонда русской поэзии, 2001.
- Кривулин, 2001-в – Кривулин В. Стихи юбилейного года. М., ОГИ, 2001.
- Кривулин, 2009 – Кривулин В. Композиции: Книга стихов (1972—1977). М., «АРГО-РИСК»; «Книжное обозрение», 2009.
- Кротов, 2000 – Кротов А. Время убийц. СПб., АОЗТ; Журнал «Звезда», 2000.
- Крученых, 1992 – Крученых А. Кукиш проشياкам. М.; Таллинн, «Гилея», 1992.
- Крысько, 1994 – Крысько В. Б. Развитие категории одушевленности в истории русского языка М., «Luceum», 1994.
- Кузнецов, 1998 – Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., «Норинт», 1998.
- Кузьмина, 2004 – Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М., УРСС, 2004.

- Кукольник, 2009 – Кукольник Н. Избранные стихотворения. [http://az.lib.ru/k/kukolnknik\\_n\\_w/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/k/kukolnknik_n_w/text_0010.shtml) [2009]
- Кукулин, 1993 – Кукулин И. Калейдоскоп с бараками, Адонисом и псалмами // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 5. С. 287–290.
- Кукулин, 1998 – Кукулин И. История слов как гений несуществующего места. О Тимуре Кибирове и Михаиле Сухотине // Русский журнал, 5 августа 1998 г. [http://www.litkarta.ru/dossier/kukulin-o-kibirove-i-suhotine/dossier\\_5460/](http://www.litkarta.ru/dossier/kukulin-o-kibirove-i-suhotine/dossier_5460/)
- Кукулин, 2000 – Кукулин И. Преображенный алфавит, дыхание оды и метафизика // Авалиани Д. Лазурные кувшины. Стихотворения. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 137–145.
- Кукулин, 2002 – Кукулин И. Побег сучёта из коробки // Знамя. М., 2002. № 8. С. 224–226.
- Кулаков, 2007 – Кулаков Владислав. Постфактум. М., Новое литературное обозрение, 2007.
- Куллэ, 2007 – Куллэ В. «Филологическая школа». Приглашение к библиографии // Литературное обозрение. М., 1997. № 5. С. 103–112.
- Курицын, 1995 – Курицын В. Три песни о Родине // Октябрь. М., 1995. № 10. С. 178–191.
- Курицын, 2001 – Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., ОГИ, 2001.
- Ларин, 1977 – Ларин Б. А. Из славяно-балтийских лексикологических сопоставлений (*стыд – срам*) // Ларин Б. А. История русского языка и общее языкознание. М., «Просвещение», 1977. С. 63–72.
- Левин, 1988 – Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, Тартуский го. ун-т, 1988. С. 6–19.
- Левин, 1995-а – Левин А. Биомеханика. М., 1992.
- Левин, 1995-б – Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию // Знамя. М., 1995. № 10. С. 218–220.
- Левин, 1997 – Левин А. Французский кролик. Компакт-диск. М., 1997.
- Левин, 1999 – Левин А. Заводной зверинец. Компакт-диск. М., 1999.
- Левин, 2000 – Левин А. Прости меня, моя бритва... <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=21201> [2000]
- Левин, 2001 – Левин А. Орфей необязательный (М., «АРГО-РИСК»; Тверь, «Колонна». 2001.
- Левин, 2004 – Левин А. *Untergrund*. Компакт-диск. М., 2004.
- Левин, 2005 – Левин А. Нег // Знамя. 2005. № 4. С. 3.
- Левин, 2006-а – Левин А. Еще несколько соображений // Строчков Владимир. Наречия и обстоятельства. 1993–2004. М., «Новое литературное обозрение», 2006. С. 8–10.
- Левин, 2006-б – Левин А. О птицах и рыбах. Компакт-диск. М., 2006.
- Левин, 2006-в – Левин А. Идёт борьба бобра с козлом. <http://frkr.livejournal.com/7375.html> (2006-01-04).
- Левин, 2006-г – Левин А. Орфей. <http://frkr.livejournal.com/20757.html> (2006-07-17).
- Левин, 2006-д – Левин А. Как это было (*Рассказ очевидца*). <http://frkr.livejournal.com/15833.html> (2006-04-24)
- Левин, 2007 – Левин А. Песни неба и земли. М., «Новое литературное обозрение», 2007.
- Левин, Строчков, 1991 – Левин А., Строчков В. В реальности иного мира. Лингвосемантический текст (попытка анализа и систематизации) // Лабиринт-Эксцентр. Л.; Свердловск, 1991. № 2. С. 75–85.
- Левин, Строчков, 2001 – Левин А., Строчков В. Полисемантика. Лингвопластика. Попытка анализа и систематизации // Левин А. Орфей необязательный. М., «АРГО-РИСК»; Тверь, «Колонна», 2001. С. 169–184.
- Левин, Строчков, 2003 – Левин А., Строчков В. Переключка. Стихи и тексты. М., «АРГО-РИСК»; Тверь, «Колонна», 2003.

- Левитин, 1984 – Левитин К. Геометрическая рапсодия. М., «Знание», 1984. С. 60–61.
- Левонтина, 1997 – Левонтина И. Б. *Текущий кристалл* (О читательском восприятии поэтического языка XIX в.) // Облик слова. Сб. статей. М., Ин-т русского языка, 1997. С. 259–269.
- Левонтина, 2004 – Левонтина И. Б. Осторожно, пошлость // Логический анализ языка: Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., «Индрик», 2004. С. 231–250.
- Лейдерман, Липовецкий, 2001 – Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986–1990-е годы). М., УРСС, 2001.
- Леонтьев, 1965 – Леонтьев А. А. Слово в речевой деятельности: Некоторые проблемы общей теории речевой деятельности. М., «Наука», 1965.
- Леонтьев, 1987 – Леонтьев А. А. Каламбур // Литературный энциклопедический словарь. М., «Сов. энциклопедия», 1987. С. 145.
- Лермонтов, 1989 – Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Л., «Советский писатель», 1989.
- Летцев, 1989 – Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание // Даугава. Рига, 1989. № 8. С. 107–120.
- Липовецкий, 2000 – Липовецкий М. Концептуализм и необарокко. Биполярная модель русского постмодернизма // [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3\\_postmodern.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html)
- Лихачев, 1964 – Лихачев Д. С. Арготические слова профессиональной речи // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М., «Наука», 1964. С. 311–359.
- Лихачев, 1969 – Лихачев Д. Поэт и история // Соснора В. Всадники. Л., Лениздат, 1969. С. 5–10.
- Лихачев, 1984 – Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., «Наука», 1984.
- Лосев, 1957 – Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., Гос. учебно-педагогич. изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1957.
- Лосев, 1985 – Лосев Л. Чудесный десант. Tenaflly; New York, «Эрмитаж», 1985.
- Лосев, 1987 – Лосев Л. Тайный советник. Tenaflly; New York, «Эрмитаж», 1987.
- Лосев, 1992 – Лосев Л. «Страшный пейзаж»: маргиналии к теме “Ахматова/Достоевский” // Звезда. СПб., 1992. № 8.
- Лосев, 1996 – Лосев Л. Новые сведения о Карле и Кларе. СПб., «Пушкинский фонд», журнал «Звезда»; 1996.
- Лосев, 1998 – Лосев Л. Послесловие. СПб., Пушкинский фонд, 1999.
- Лосев, 1999-а – Лосев Л. Стихотворения из четырех книг. СПб., «Пушкинский фонд», 1999.
- Лосев, 1999-б – Лосев Л. Москвы от Лосеффа // Знамя. М., 1999. № 2. С. 7–59.
- Лосев, 2000-а – Лосев Л. Sisyphus redux: Пятая книга стихотворений. СПб., «Пушкинский фонд», 2000.
- Лосев, 2000-б – Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург, «У-Фактория», 2000.
- Лосев, 2005 – Лосев Л. Как я сказал. СПб., «Пушкинский фонд», 2005.
- Лосев, 2006 – Лосев Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., «Молодая гвардия», 2006.
- Лосев, 2008 – [Лосев Л. Интервью, данное И. Чайковской]. Под знаком одиночества и свободы. Интервью со Львом Лосевым. 2008. <http://www.chayka.org/article.php?id=1886>
- Лосев, 2009 – Лосев Л. Говорящий попугай. Седьмая книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2009.
- Лотман, 1983 – Лотман Ю. М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., «Просвещение», 1983.
- Лотман, 1992-а – Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 томах. Т. I. Таллинн 1992. С. 11–24.

- Лотман, 1992-б – Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 томах. Т. II. Таллинн, 1992. С. 9–21.
- Лотман, 1998 – Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., «Искусство–СПБ», 1998. С. 14–285.
- Лоцилов, 1995 – Лоцилов И. Лингвистический лимб поэта Левина // Новая Сибирь. Новосибирск, 1995. № 9 (94). <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/Loscilov.htm>.
- Лукомников, 2004 – Лукомников Герман (Бонифаций). Авалиани – вал, лавина и лава // Новое литературное обозрение. М., 2004. № 69. С. 231–232.
- Лукомников, Федин, 2002 – Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии. Ред.-сост. Г. Лукомников, С. Федин при участии Д.Авалиани. М., «Гелиос АРВ», 2002.
- Макловски, Кляйн, Щуплов, 1997 – Макловски Т., Кляйн М., Щуплов А. Жаргон-энциклопедия московской тусовки. М., «Лист Нью», 1997.
- Малышева, 1996 – Малышева Г. Н. Очерки русской поэзии 1980-х годов: (Специфика жанров и стилей). М., «Наследие», 1996.
- Мандельштам, 1994 – Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 216–259.
- Мандельштам, 1995 – Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., «Академический проект», 1995.
- Маньковская, 1997 – Маньковская Н. Б. Симулакр // Культурология. XX век. Словарь. СПб., «университетская книга», 1997. 423.
- Маркасова, 2000 – Маркасова Е.В. Историко-культурный контекст постмодернистской цитаты: времена года в поэме Т. Кибирова «Буран» // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. Вып. 2. М., 2000. С. 248–262.
- Март, 2001 – Март Н. Я. Язык // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. Составление и комментарии В. Н. Базылева и В. П. Нерознака. М., «Academia», 2001. С. 177–187.
- Матхаузерова, 1974 – Матхаузерова С. Древнерусские теории языка и стиля. Praha, Univ. Karlova, 1974.
- Маяковский, 1955 – Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1955.
- Маяковский, 1956 – Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 2. М., «Художественная литература», 1956.
- Маяковский, 1957-а – Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 4. М., «Художественная литература», 1957.
- Маяковский, 1957-б – Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М., «Художественная литература», 1957.
- Маяковский, 1958 – Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. М., «Художественная литература», 1958.
- Мец, 1995 – Мец А. Г. Комментарии // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., «Академический проект», 1995. С. 513–682.
- Миц, 1973 – Миц З. Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 339–400.
- Михеев, 2002 – Михеев М. Ю. В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 2002.



- Можейко, 2001 – Можейко М. А. «Слова-бумажники» // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, «Интер-пресссервис»; «Книжный дом», 2001. С. 747–748.
- Мокиенко, 2004 – Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Словарь русской брани. СПб., «Норинт», 2004.
- Мулярчик, 1990 – Мулярчик А. С. Предисловие // Набоков В. Дар. М., «Соваминко», 1990. С. 3–13.
- Нарушевич, 1996 – Нарушевич А. Г. Категория одушевленности-неодушевленности в свете теории поля. Автореф. дис. . канд. филол. наук. Таганрог, 1996.
- Некрасов, 1967-а – Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: в 3 т. Т. 1. Л., «Советский писатель», 1967.
- Некрасов, 1967-б – Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: в 3 т. Т. 3. Л., «Советский писатель», 1967.
- Некрасов, 2003 – Некрасов В. Сапгир // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., Изд-во Российского гос. гуманитарного ун-та, 2003. С. 233–256.
- Некрасова, 1975 – Некрасова Е. А. Метонимический перенос в связи с некоторыми проблемами лингвистической поэтики // Слово в русской советской поэзии. М., «Наука», 1975. С. 111–131.
- Никитина, 1993 – Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., «Наука», 1993.
- Николаев, 1987 – Николаев Г. А. Русское историческое словообразование. Казань, Изд-во Казанск. ун-та, 1987.
- Николаева, 2000 – Николаева Т. М. От звука к тексту. М., Школа «Языки русской культуры», 2000.
- Николина, 1996 – Николина Н. А. «Скорнение» в современной речи // Язык как творчество. К 70-летию В. П. Григорьева. М., Ин-т русского языка РАН, 1996. С. 309–317.
- Николина, 1998 – Николина Н. А. О лексикализации аффиксов в современном русском языке // Язык: изменчивость и постоянство. К 70-летию Леонида Леонидовича Касаткина. М., Ин-т русского языка РАН, 1998. С. 320–328.
- Новиков, 1986 – Новиков В. И. Против течения (В. Соснора) // Новиков В. И. Диалог. М., «Современник», 1986. С. 184–195.
- Новиков, 1989 – Новиков В. Книга о пародии. М., «Советский писатель», 1989.
- Новиков, 2007 – Новиков В. Роман с литературой. М., «Intrada», 2007.
- Обнорский, Бархударов, 1952 – Обнорский С. П., Бархударов С. Г. Хрестоматия по истории русского языка. Ч. 1. М., «Просвещение», 1952.
- Обрядовая поэзия, 1989 – Обрядовая поэзия. М., «Современник», 1989.
- Одесский, Фельдман, 1997 – Одесский М., Фельдман Д. Комментарий // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., «Вагриус», 1997.
- Ожегов, Шведова, 1992 – Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., «АЗЪ», 1992.
- Ойстачер, 2000 – Ойстачер М. Нарисуйте мне слово // Авалиани Д. Лазурные кувшины. Стихотворения. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 146–148.
- Окуджава, 1991 – Окуджава Б. Капли датского короля: киносценарии. Песни для кино. М., «Киноцентр», 1991.
- Окуджава, 2001 – Окуджава Б. Стихотворения. СПб., «Академический проект», 2000.
- Орлицкий, 1993 – Орлицкий Ю. Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 5. С. 208–211.
- Орлицкий, 1995 – Орлицкий Ю. Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 16. С. 181–192.

- Орлицкий, 2008 – Орлицкий Ю. Открыватель новых миров // Сапгир Г. Складень. М., Изд. дом «Время», 2008. С. 5–12.
- Орлов, 1979 – Орлов С. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1979.
- Островский, 1974 – Островский Н. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., «Молодая гвардия», 1974.
- Павлович, 1995 – Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., Ин-т русского языка РАН, 1995.
- Падучева, 2004 – Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики. М., Школа «Языки славянской культуры», 2004.
- Пастернак, 1965 – Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л., «Советский писатель», 1965.
- Пауль, 1960 – Пауль Г. Принципы истории языка. М., «Иностран. лит.-ра», 1960.
- Пахарева, 2004 – Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (Акмеистическая составляющая современной русской поэзии). Киев, Парламентское изд-во, 2004.
- Пеньковский, 1975 – Пеньковский А.Б. Категория одушевленности – неодушевленности существительных как коммуникативно-синтаксическая категория текста // Материалы семинара по теоретическим проблемам синтаксиса (2–5 марта 1975 г.). Пермь, 1975.
- Пеньковский, 2004 – Пеньковский А. Б. Заметки по категории одушевленности в русских говорах // Пеньковский А. Б. Очерки по русской семантике. М., Школа «Языки славянской культуры», 2004. С. 84–100.
- Петренко, 1988 – Петренко В. Ф. Психосемантика сознания. М., Изд-во Московского ун-та, 1988.
- Петренко, 1997 – Петренко В. Ф. Основы психосемантики: Учеб. пособие. Смоленск, Изд-во Смоленского гос. ун-та, 1997.
- Петрушанская, 2004 – Петрушанская Е Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., Изд-во журнала «Звезда», 2004.
- По, 1993 – По Эдгар Аллан. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Пер. с англ. . М., «Пресса», 1993.
- Поливанов, 1968 – Поливанов Е. Д., «Где лежат причины языковой эволюции» // Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию, М., «Наука», 1968.
- Пригов, 1989 – Пригов Д. Что надо знать // Молодая поэзия 89. Стихи. Статьи. Тексты. М., «Советский писатель». 1989. С. 416–420.
- Пригов, 1993-а – Пригов Д. Большое лиро-эпическое описание в 97 строк // Третья модернизация. М., 1993.
- Пригов, 1993-б – [Пригов Д. А. Интервью А. Зорину] Пригов как Пушкин. С Д. А. Приговым беседует Андрей Зорин // Театр. М., 1993. № 1. С. 116–130.
- Пригов, 1996-а – Пригов Д. А. Собрание стихов. Т. I. 1963–1974. Wiener Slawistischer Almanach. № 42. Wien, 1996.
- Пригов, 1996-б – Пригов Д. А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам. М., «Ad Marginem», 1996.
- Пригов, 1996-в – Пригов Д. А. Собственные перепевы на чужие рифмы. Вечера в музее Сидура. Вып. 20. М., Московский гос. музей Вадима Сидура, 1996.
- Пригов, 1997-а – Пригов Д. А. Собрание стихов. Т. II. 1975–1976. Wiener Slawistischer Almanach. № 43. Wien, 1997.
- Пригов, 1997-б – Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. М., НЛЮ, 1997.
- Пригов, 1997-в – Пригов Д. А. Советские тексты. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 1997.
- Пригов, 1998-а – Пригов Д. А. Написанное с 1990 по 1994. М., «Новое литературное обозрение», 1998.

- Пригов, 1998-б – Пригов Д. А. Подобранный Пригов. Стихи 1978–1993 гг. М., РГГУ, 1998.
- Пригов, 1998-в – Пригов Д. А. «Евгений Онегин Пушкина». СПб., «Красный матрос», 1998.
- Пригов, 1999 – Пригов Д. А. Собрание стихов. Т. III. 1977. Wiener Slawistischer Almanach. № 48. Wien, 1997.
- Пригов, 2002 – Пригов Д. А. Книга книг. Избранные. М., Зебра Е, ЭКСМО, 2002.
- Пригов, 2003 – Пригов Д. А. Собрание стихов. Т. IV. 1963–1974. Wiener Slawistischer Almanach. № 58. Wien, 2003.
- Пригов, Шаповал, 2003 – Пригов Д. А., Шаповал С. И. Портретная галерея Д.А.П. М., «Новое литературное обозрение», 2003.
- Прохоров, 1968 – Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // Литературные связи древних славян. Л., «Наука», 1968. С. 86–108.
- Пушкин, 1977-а – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. Л., «Наука», 1977.
- Пушкин, 1977-б – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. Л., «Наука», 1977.
- Пушкин, 1977-в – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Поэмы. Сказки. Л., «Наука», 1977.
- Пушкин, 1978-а – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Л., «Наука», 1978.
- Пушкин, 1978-б – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Художественная проза. Л., «Наука», 1977.
- Ревзина, 2005 – Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 66–78.
- Религии Китая, 2001 – Религии Китая. Хрестоматия. Сост. Е. А. Торчинов. СПб., «Евразия», 2001.
- Ремчукова, 2005 – Ремчукова Е. Н. Креативный потенциал русской грамматики. М., Рос. ун-т дружбы народов. М., 2005.
- Рикё, 1995 – Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., «Медиум», 1995.
- Рогачева, 2005 – Рогачева Н.А. Поэтика «Вариаций» Тимура Кибирова // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». Пермь, 2005. [http://www.pspu.ac.ru/sci\\_liter2005\\_materials.shtml](http://www.pspu.ac.ru/sci_liter2005_materials.shtml)
- Руднев, 1997 – Руднев В. П. «Как бы» и «На самом деле» // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., «Аграф», 1997. С. 123.
- Русакowa, 2007 – Русакowa М. В. Категория одушевленности / неодушевленности: реализация в речи единиц с переносным значением // Acta linguistica Petropolitana. Труды Института лингвистических исследований Российской академии наук. Т. III. Ч. 3. СПб., «Нестор-История», 2007. С. 118–153.
- Саббатини, 2007 – Саббатини М. Стихотворение Виктора Кривулина «Что рифмовалось» (1990) – рефлексия кризиса неофициальной культуры // Новое литературное обозрение. М., 2007. № 83. С. 710–717.
- Сазонова, 1991 – Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М., «Наука», 1991.
- Санников, 1999 – Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., Школа «Языки русской культуры», 1999. 554 с.
- Санников, 2003 – Санников В. З. Русская языковая шутка: От Пушкина до наших дней. М., «Аграф», 2003.
- Сапгир, 1989 – Сапгир Г. Сонеты на рубашках. М., «Прометей», 1989.
- Сапгир, 1993 – Сапгир Г. Избранные стихи. М.-Париж-Нью-Йорк, «Третья волна», 1993.

- Сапгир, 1994 – Сапгир Г. Любовь на помойке: Стихи. М., «АРГО-РИСК», 1994.
- Сапгир, 1995 – Сапгир Г. Стихи для перстня. 1979–1980. Париж-М.-Нью-Йорк, «Третья волна», 1995.
- Сапгир, 1997-а – Сапгир Г. Летящий и спящий: Рассказы в прозе и стихах. М., «Новое литературное обозрение», 1997.
- Сапгир, 1997-б – Сапгир Г. Виктор Соснора // Самиздат века. Минск – Москва, «Полифакт», 1997.
- Сапгир, 1998 – Сапгир Г. Три из многих // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 310–312.
- Сапгир, 1999-а – Сапгир Г. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Стихи и поэмы 1958–1974. М.-Париж-Нью-Йорк, «Третья волна», 1999.
- Сапгир, 1999-б – Сапгир Г. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Стихи и поэмы 1975–1990. М.-Париж-Нью-Йорк, «Третья волна», 1999.
- Сапгир, 1999-в – [Сапгир Г. Интервью, данное В. Кулакову]. Взгляд в упор // Кулаков В. Поэзия как факт. М., «Новое литературное обозрение», 1999. С. 324–331.
- Сапгир, 1999-г – Сапгир Г.В. Людоед и принцесса: Сказка в стихах. М., «Малыш», 1999.
- Сапгир, 2000 – Сапгир Г. Лето с ангелами: Стихи и проза. М., «Новое литературное обозрение», 2000.
- Сапгир, 2004 – Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб., «Академический проект», 2004.
- Сапгир, 2008 – Сапгир Г. Складень. М., «Время», 2008.
- Седакова, 2001-а – Седакова О. Очерки другой поэзии: очерк первый. Виктор Кривулин // Седакова О. Проза. М., «Эн Эф Кью/Ту Принт», 2001. С. 684–704.
- Седакова, 2001-б – Седакова О. Памяти Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 52. С. 236–242.
- Сейфрид, 1994 – Сейфрид Т. Писать против материи: о языке «Котлована» А. Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. II. М., «Советский писатель», 1994. С. 305–319.
- Скворцов, 2005 – Скворцов А. Э. Игра в современной русской поэзии. Казань, Казанский гос. ун-т, 2005.
- Скоропанова, 1999 – Скоропанова И.С. Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., «Флинта», «Наука», 1999.
- Словарь, 1992 – Словарь современного русского литературного языка. Т. III. М., «Русский язык», 1992.
- Словарь, 1995 – Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 21. М., «Наука», 1995.
- Словарь, 2004 – Словарь языка поэзии: Образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX века. Сост. Иванова Н. Н., Иванова О. Е. М., «АСТ»; «Русские словари»; «Транзиткнига», 2004.
- Слоун, 2002 – Слоун Д. В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности». Пер. с англ. А. Плисецкой // Новое литературное обозрение. М., 2002. № 57. С. 69–92.
- Смерть Долли, 2003 – Смерть Долли Смерть Долли – конец эры клонов? // Mednovosti.ru, 17 февраля 2003 г. [http://mosors.narod.ru/newm/mors\\_dolli.html](http://mosors.narod.ru/newm/mors_dolli.html)
- Смит, 2002 – Смит Д. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике. М., «Языки славянской культуры», 2002.
- Солоухин, 2002 – Солоухин В. Третья охота. М., «Амфора-пресс», 2002.
- Соснора, 1962 – Соснора В. Январский ливень. Л., «Советский писатель», 1962.
- Соснора, 1965 – Соснора В. Триптих. Л., Лениздат, 1965.
- Соснора, 1969 – Соснора В. Всадники. Л., Лениздат, 1969.
- Соснора, 1972 – Соснора В. Аист: Стихи. Л., «Советский писатель», 1972.
- Соснора, 1977-а – Соснора В. Кристалл: Стихи. Л., «Советский писатель», 1977.

- Соснора, 1977-б – Соснора В. Стихотворения. Л., Лениздат, 1977.
- Соснора, 1982 – Соснора В. Песнь лунная: Стихи. Л., «Советский писатель», 1982.
- Соснора, 1987 – Соснора В. Избранное. Ann Arbor, «Ardis», 1987.
- Соснора, 1989 – Соснора В. Возвращение к морю. Л., «Советский писатель», 1989.
- Соснора, 1992 – [Соснора В. Интервью, данное Т. Рассказовой]. Последний всадник глагола // Литературная газета. 1992. № 3. 15. 01. С. 5.
- Соснора, 1993 – Соснора В. 37. СПб., Альманах «Петрополь», 1993.
- Соснора, 1996 – Соснора В. Ремонт моря: Сцены. СПб., Альманах «Петрополь», 1996.
- Соснора, 1997 – Соснора В. Дом дней. СПб., Пушкинский фонд, 1997.
- Соснора, 1998 – Соснора В. Верховный час. Стихи. СПб., «Петербургский писатель», 1998.
- Соснора, 1999 – Соснора В. Куда пошел? И где окно?: Книга новых стихотворений. СПб., «Пушкинский фонд», 1999.
- Соснора, 2000 – Соснора В. Флейта и прозаизмы: Книга стихотворений. СПб., «Пушкинский фонд», 2000.
- Соснора, 2001-а – Соснора В. Двери закрываются: Книга стихотворений. СПб., «Пушкинский фонд», 2001.
- Соснора, 2001-б – Соснора В. Девять книг. М., «Новое литературное обозрение», 2001.
- Соснора, 2005 – Соснора В. Поэмы и ритмические рассказы. М., «Футурум АРТ», 2005.
- Соснора, 2006 – Соснора В. Стихотворения. СПб., «Амфора», 2006.
- Соснора, 2007 – Соснора В. Больше стихов не будет. М., «АРГО-РИСК», «Книжное обозрение», 2007.
- Степанов, 2002 – Степанов Ю. С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: динамический авангард наших дней. М., Ин-т языкознания РАН, 2002. С. 44–77.
- Степанов, 2004 – Степанов Ю. С. Протей: Очерки хаотической эволюции. М., Школа «Языки славянской культуры», 2004.
- Столович, 1988 – Столович Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель // Труды по знаковым системам. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 45–51.
- Строчков, 1991 – Строчков В. От автора // Лабиринт-Эксцентр. Л.; Свердловск, 1991. № 1. С. 23–24.
- Строчков, 1994 – Строчков В. Глаголы несовершенного времени. Избранные стихотворения 1981–1992 гг. М., «Диас», 1994.
- Строчков, 1998 – Строчков В. // Писатели России. Автобиографии современников. М., Журналистское агентство «Гласность», 1998. С. 460–464.
- Строчков, 2006 – Строчков Владимир. Наречия и обстоятельства. 1993–2004. М., «Новое литературное обозрение», 2006.
- Стругацкие, 2004 – Стругацкий А., Стругацкий Б. Хромая судьба. СПб., «Нева», 1986.
- Стругацкий, 2000 – Off-line интервью Бориса Стругацкого.  
<http://subscribe.ru/archive/lit.absint/200012/12152714.html> (12.12.2000).
- Суровцева, 1964 – Суровцева М. А. К истории слова «синий» в русском языке // Вопросы общего и русского языкознания. Учен. зап. Кишинев. гос. ун-та. Кишинев, 1964. № 71. Филол. ф-т. С. 90–95.
- Суховой, 1997 – Суховой Д. А. Поэт и словарь (на примере творчества Владимира Строчкова). Курсовая работа. СПб., Филологический факультет СПб. гос. ун-та, 1997. Научн. руководитель Л. В. Зубова.  
<http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Str-0.html>

- Суховой, 2000 – Суховой Д. А. Словарная поэтика Владимира Строчкова. Дипломная работа. Научн. руководитель Л. В. Зубова. СПб., Филологический факультет СПб. гос. ун-та, 2000.  
<http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/diplom/index.html>
- Суховой, 2004 – Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова [доклад на Сапгировских чтениях. Москва, РГГУ, ноябрь 2004] // Сайт РГГУ. Сапгировские чтения 2004. <http://www.rsuh.ru/article.html?id=50927>.
- Телия, 1996 – Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурный аспекты. М., Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Терциарии, 2008 – Терциарии. <http://minomos.narod.ru/Monos11.html> [2008].
- Тихонов, 1985 – Тихонов Н. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1985.
- Толстая, 1994 – Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М., «Наука», 1994. С. 111–129.
- Толстой, 1952 – Толстой Л. Н. Собрание сочинения: В 14 т. М., 1951–1953. Т. 8. М., ГИХЛ, 1952.
- Толстой, 1997 – Толстой Н. И. Десна – ‘dextra’ // Толстой Н. И. Избранные труды. Т. 1. Славянская лексикология и семасиология. М., Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 407–438.
- Толстые, 1994 – Толстые Н. И. и С. М. О вторичной функции обрядового символа (на материале славянской народной традиции) // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., «Восточная литература», РАН, 1994. С. 238–255.
- Томашевский, 1956 – Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. М., АН СССР, 1956.
- Топоров, 1987 – Топоров В. Н. Грибы // Мифы народов Мира: в 2 т. Т. 1. М., «Советская энциклопедия» 1987. С. 335–336.
- Топоров, 1997 – Топоров В. Н. Μουσική 'музы': соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. М., Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 257–299.
- Третьяков, 1927 – Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. М., Госиздат, 1927. № 1. С. 34–38.
- Тынянов, 1993 – Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., «Высшая школа», 1993.
- Тынянов, 1997 – Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977.
- Урицкий, 2000 – Урицкий А. Сестры зыбкость и цельность. Дмитрий Авалиани. Лазурные кувшины. Стихотворения. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. – 152 с. 1000 экз. // Знамя. 2001. № 6. С. 218–219.
- Успенский, 1988 – Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., Школа «Языки русской культуры», 1995.
- Успенский, 1994 – Успенский Б. А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. М., «Гнозис», 1994. С. 320–332.
- Уткин, Измайлов, 2005 – Уткин А., Измайлов И. Штурм Берлина // Вокруг света. 2005. № 5.  
<http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/775/>
- Фарыно, 1978 – Faryno J. Введение в литературоведение: В 3 т. Т. 1. Katowice, Univwersitet Śląski, 1978.
- Фарыно, 1988 – Faryno J. Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach Band. 21. Wien, 1988. С. 37–62.
- Фарыно, 1999 – Faryno J. Связь и транспорт в быту, в культуре / языке и в искусстве / литературе (программный комментарий) // Studia litteraria Polono-Slavica. Т. 3. Warszawa, 1999. С. 199–208.
- Фасмер, 1986-а – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. 1. М., «Прогресс», 1986.
- Фасмер, 1986-б – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. М., «Прогресс», 1986.

- Фатеева, 2006 – Фатеева Н. Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков. М., «Вест-консалтинг», 2006.
- Федин, 1998 – Федин С. Двойное течение речи // Наука и жизнь. М., 1998. № 3. С. 108–111.
- Федин, 2001 – Федин С. Н. Лучшие игры со словами. М., «Рольф», 2001.
- Философский словарь, 1997 – Философский энциклопедический словарь. М., ИНФРА-М, 1997.
- Флоренский, 1993 – Флоренский П. Имена. [Кострома], «Купина», 1993.
- Флоренский, 2006 – Флоренский П. Священное переименование: Изменение имен как внешний признак перемен в религиозном сознании. М., Изд-во храма святой мученицы Татианы, 2006.
- Фоняков, 2006 – Фоняков И. Необходимо быть гребцом // Санкт-Петербургские ведомости. 2006. № 075. 28. 04. С. 2.
- Хасанова, 1999 – Хасанова Л. Р. Оказиональное словообразование в творчестве В. Строчкова и А. Левина // Связи языковых единиц в системе и реализации. Когнитивный аспект. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Тамбов: Тамбовский гос. ун-т, 1999. С. 149–155.
- Хасанова, 2007 – Хасанова Л. Р. Семантизация и контаминация как продукты концептуальной интеграции // Альманах современной науки и образования. Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. В 3 ч. Ч. I: межвузовский сборник научных трудов. Тамбов, «Грамота», 2007. С. 291–295.
- Хейзинга, 1991 – Хейзинга Й. Homo ludens. Пер. с нидерландского. М., «Прогресс – Академия», 1991.
- Хемингуэй, 1981 – Хемингуэй Э. По ком звонит колокол. Пер. с англ. Н. Волжиной и Е. Калашниковой // Хемингуэй Э. Собрание сочинений: В 4 х т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1981.
- Химик, 2004 – Химик В. В. Большой словарь русской разговорной речи. СПб., «Норинт», 2004.
- Хлебников, 1987 – Хлебников В. Творения. М., «Советский писатель», 1987.
- Ходасевич, 1989 – Ходасевич В. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1989.
- Хроленко, 1977 – Хроленко А. Т. Об одном свойстве фольклорного слова // Вопросы стилистики. Вып. 13. Саратов, 1977. С. 89–100.
- Цветаева, 1994-а – Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы. М., «Эллис Лак», 1994.
- Цветаева, 1994-б – Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. М., «Эллис Лак», 1994.
- Цветаева, 1994-в – Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., «Эллис Лак», 1994.
- Цивьян, 2001 – Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя, как в зеркале я вижу.. » // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 9–13.
- Цуканов, 2003 – Цуканов А. Два поэта и абсурд // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 194–203.
- Чередниченко, 1995 – Чередниченко Т. Песни Тимура Кибирова // Арион. М., 1995. № 1. С. 15–26.
- Черный, 1960 – Черный С. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1960.
- Чертов, 1998 – Чертов Л. Ф. Часы как пространственная модель времени // Мифология и повседневность. Материалы научной конференции 18–20 февраля 1998 года. СПб., 1998. С. 101–114.
- Чижова, 1994 – Чижова Е. А. Репрезентация современной картины мира в концептуалистской литературе: (На материале вербальных и визуальных текстов Д. А. Пригова) // Текст. Структура и функционирование. Барнаул, 1994. С. 51–58.

- Чуковский, 2003 – Чуковский К. И. От двух до пяти // Чуковский К. И. Стихи и сказки. От двух до пяти. М., «Астрель», 2003.
- Шаповал, 2003 – Шаповал С. И. Предисловие // Пригов Д. А., Шаповал С. И. Портретная галерея Д. А. П. М., «Новое литературное обозрение», 2003. С. 5–6.
- Шведова, 1960 – Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., Изд-во АН СССР, 1960.
- Шевелев, 2005 – Шевелев И. Соло на словесине. Владимир Строчков: поэт в Интернете // Время МН от 11 августа 2001 г. № 363 (974). <http://www.vremyamn.ru/cgi-bin/2001/363/7/3>
- Шелякин, 2002 – Шелякин М. А. Язык и человек, Тарту, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002.
- Шерцль, 1884 – Шерцль В. О словах с противоположными значениями (или о так называемой энантиосемии) // Филологические записки. Вып. V–VI. Воронеж, 1884. С. 1–39.
- Шмелева, 2001 – Шмелева Т. В. Орфография с позиций филологии // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве. Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М., Изд-во Московского гос. ун-та, 2001. С. 488–496.
- Шмелева, Шмелев, 2007 – Шмелева Е., Шмелев А. Мы и они в зеркале анекдота // Отечественные записки. М., 2007. № 1. С. 215–222.
- Шостак, 1983 – Шостак В. И. Природа наших ощущений. М., «Просвещение», 1983.
- Шраер, Шраер-Петров, 2004 – Шраер М. Д., Шраер-Петров Д. Генрих Сапгир – классик авангарда. СПб., «Дмитрий Буланин», 2004.
- Штайн, 1996 – Штайн К. Э. Морфема в гармонической организации поэтического текста // Русский текст. СПб., 1996. № 4. С. 93–106.
- Штейнгольд, 2006 – Штейнгольд А. Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 92–107.
- Штерн, 1992 – Штерн А. С. Перцептивный аспект речевой деятельности (Экспериментальное исследование). СПб., Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 1992.
- Шубинский, 2008 – Шубинский В. Игроки и игралица: Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960—1970-х годов (Бродский, Соснора, Аронзон) // Знамя. М., 2008, № 2. С. 180–188.
- Эко, 2002 – Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., «Симпозиум», 2002.
- Эпштейн, 2000 – Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., Изд-во Р. Элинина, 2000.
- Эпштейн, 2003 – Эпштейн М. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., «Алетейя», 2003.
- Эпштейн, 2004 – Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., «Новое литературное обозрение», 2004. С. 117–168.
- Эпштейн, 2006 – Эпштейн М. Н. Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., «Управление технологиями», 2006. С. 473–487.
- Эткинд, 1998 – Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., Школа «Языки русской культуры», 1998.
- Юганов, Юганова, 1997 – Юганов И., Юганова Ф. Словарь русского сленга. Сленговые слова и выражения 60–90-х годов. М., «Метатекст», 1997.
- Яacobсон, 1987 – Яacobсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Яacobсон Р. Работы по поэтике. М., «Прогресс», 1987. С. 272–316.



- Якобсон, 1990 – Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., «Прогресс», 1990. С. 110–132.
- Яснов, 1995 – Яснов М. Алфавит разлуки. Подземный переход. Две книги стихов. СПб., «Всемирное слово», 1995.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ<sup>1</sup>

Авалиани Дмитрий Евгеньевич  
Агнивцев Николай  
Адлер Джереми  
Айзенберг Михаил  
Айтматов Чингиз  
Акутагава Рюноскэ  
Александров Николай  
Алексеев Василий Михайлович  
Андерсен Ганс-Христиан  
Анненский Иннокентий  
Аннинский Лев Александрович  
Анпилов Андрей  
Аполлинер Гийом  
Апресян Юрий Дереникович  
Апухтин Алексей Николаевич  
Арнхейм Рудольф  
Арутюнова Нина Давидовна  
Арьев Андрей Юрьевич  
Асеев Николай Николаевич  
Асиновский Олег  
Ахматова Анна Андреевна  
Бабенко Наталья Григорьевна  
Бавильский Дмитрий Владимирович  
Багрецов Дмитрий  
Байбурин Альберт Кашфуллович  
Бальмонт Константин  
Барт Ролан  
Бархударов Степан Григорьевич  
Барышников Михаил  
Батюшков Константин Николаевич  
Бахтин Михаил Михайлович  
Безродный Михаил

---

<sup>1</sup> В именной указатель не включены имена персонажей художественных текстов, в том числе имена лиц, известных в истории и в культуре. Различие между настоящими фамилиями и литературными псевдонимами не учитывается. Отчества указаны в тех случаях, когда они обозначены в книге инициалом.

Белова Ольга Владиславовна  
Береговская Эда Моисеевна  
Берестнев Геннадий Иванович  
Беркли Джордж  
Бирюков Сергей  
Блок Александр  
Богомоллов Николай  
Богуславский Игорь Михайлович  
Бодлер Шарль  
Бойченко Зоя Михайловна  
Бонч-Осмоловская Татьяна Борисовна  
Боринг Эдвин.  
Борухов Борис  
Брежнев Леонид Ильич  
Брик Лиля  
Бродский Иосиф  
Брукс Питер  
Бубнов Александр  
Буланин Лев Львович.  
Булгаков Михаил  
Булгарин Фаддей  
Бурлюк Давид  
Буслаев Федор Иванович  
Вайда Анджей  
Васильев Игорь Евгеньевич  
Введенский Александр  
Величковский Иван  
Вермеер Ян  
Виноградов Леонид  
Винокур Григорий Осипович  
Виснап Екатерина Эдуардовна  
Витгенштейн Людвиг  
Волжина Наталья  
Глаголев А.  
Глинка Михаил  
Гоголь Николай Васильевич  
Горбачев Михаил Сергеевич  
Горобец Борис  
Горький Максим  
Грибоедов Александр Сергеевич  
Григорьев Александр Дмитриевич.  
Гроссман Василий

Гумилев Николай  
Гура Александр Викторович  
Давыдов Данила  
Дали Сальвадор  
Даль Владимир Иванович  
Данте Алигьери  
Дарк Олег  
Делаланд Надя  
Демьянков Валерий Закиевич  
Державин Гаврила Романович  
Дзякович Елена Владимировна  
Довлатов Сергей  
Донн Джон  
Достоевский Федор Михайлович  
Дрозд Дмитрий  
Друговейко Светлана Викторовна  
Евгеньева Анастасия Петровна  
Елизавета Венгерская  
Ельцин Борис Николаевич  
Епифаний Премудрый  
Ермаченко Игорь  
Ермилова Елена Владимировна  
Ермолин Евгений  
Есперсен Йенс  
Желнина Мария  
Жолковский Александр Константинович  
Жуковский Василий Андреевич  
Журавлев Александр Павлович  
Заболоцкий Николай  
Залевская Александра Александровна  
Заполянский Гавриил  
Звездина Юлия Николаевна  
Золян Сурен Тигранович  
Зорин Андрей  
Зощенко Михаил  
Зубова Людмила Владимировна  
Иванов Борис Иванович  
Иванов Вячеслав Всеволодович  
Иванов Георгий  
Иванюшина Ирина Юрьевна  
Ильин Илья Петрович  
Ильф Илья

Каган Моисей Самойлович  
Калашникова Евгения  
Каломиров А.  
Кальдерон де ла Барка Педро  
Кантемир Антиох  
Карамзин Николай Михайлович  
Карцевский Сергей  
Кафка Франц  
Кац Борис  
Квятковский Александр Павлович  
Кёстлер Артур  
Кетчер Николай Христофорович  
Кибиров Тимур Юрьевич.  
Киплинг Редьярд  
Клименко А. П.  
Кляйн Мери  
Ковенчук Георгий.  
Ковтунова Ирина Ильинична  
Кок Поль де  
Колосова Валерия Борисовна  
Колумб Христофор  
Кононов Михаил  
Константинова Светлана Леонидовна  
Королева Нина  
Косериу Эжен  
Костомаров Виталий Григорьевич  
Кошкин Игорь  
Крейд Вадим  
Крепс Михаил  
Кривулин Виктор Борисович  
Крученых Алексей  
Крылов Иван Андреевич  
Крысько Вадим Борисович  
Кузмин Михаил  
Кузнецов Сергей Александрович  
Кузьмина Наталья Арнольдовна  
Кукольник Николай  
Кукулин Илья  
Кулаков Владислав  
Курицын Вячеслав  
Куросава Акира  
Лаврухин Александр

Ладыгин Николай  
Левин Александр Шлёмович  
Левин Юрий Иосифович  
Левитин Карл  
Левонтина Ирина Борисовна  
Лейдерман Наум.  
Ленин Владимир Ильич  
Леонтьев Алексей Алексеевич  
Лермонтов Михаил Юрьевич  
Лескюр Жан  
Лессинг Готфрид-Эфраим  
Летцев Виктор  
Лившиц [Алексей Владимирович]  
Липовецкий Марк  
Лихачев Дмитрий Сергеевич  
Лосев Лев Владимирович  
Лотман Юрий Михайлович  
Лоцилов Игорь  
Лукомников Герман  
Льдов Константин  
Людовик Святой  
Макловски Томас  
Мальшева Галина Николаевна  
Мандельштам Осип Эмильевич  
Манн Томас  
Маркасова Елена Валерьевна  
Марр Николай Яковлевич  
Маршак Самуил Яковлевич  
Матхаузерова Светла  
Маяковский Владимир Владимирович  
Медведев Сильвестр  
Мережковский Дмитрий  
Мец Александр Григорьевич  
Микеланджело Буонаротти  
Минц Зара Григорьевна  
Михеев Михаил Юрьевич  
Можейко Марина Александровна  
Мокиенко Валерий Михайлович  
Мстислав [князь]  
Мулярчик Александр Сергеевич  
Мэттьюз Г.  
Набоков Владимир Владимирович

Некрасов Всеволод  
Некрасов Николай Алексеевич  
Некрасова Елена Андреевна  
Никитина Серафима Евгеньевна  
Николаева Татьяна Михайловна  
Николина Наталья Анатольевна  
Новиков Владимир Иванович  
Обнорский Сергей Петрович  
Одесский Михаил  
Ожегов Сергей Иванович  
Ойстачер Михаил  
Окуджава Булат  
Олейников Николай  
Орлицкий Юрий Борисович  
Орлов Сергей  
Островский Николай  
Павлович Наталия Витольдовна  
Падучева Елена Викторовна  
Панов Михаил Викторович  
Панченко Александр Михайлович  
Пастернак Борис  
Пауль Герман  
Пахарева Татьяна Анатольевна  
Пеньковский Александр Борисович  
Петренко Виктор Федорович  
Петров Евгений  
Петрушанская Елена Михайловна  
Платонов Андрей  
По Эдгар  
Поливанов Евгений Дмитриевич  
Полонская Елизавета Григорьевна  
Полоцкий Симеон  
Понырко Наталья Владимировна  
Потебня Александр Афанасьевич  
Пригов Дмитрий Александрович  
Пригожий Яков  
Пропп Владимир Яковлевич  
Прохоров Гелиан Михайлович  
Прутков Козьма  
Пушкин Александр Сергеевич  
Ревзина Ольга Григорьевна  
Рембо Артюр

Ремчукова Елена Николаевна  
Рикёр Поль  
Рильке Райнер-Мария  
Рогачева Наталья Александровна  
Руднев Вадим Петрович  
Рубинштейн Лев  
Русакова Марина Валентиновна  
Саббатини Марко  
Сазонова Лидия Ивановна  
Санников Владимир Зиновьевич  
Санти Рафаэль  
Сапгир Генрих Вениаминович  
Сахаров Семен Игнатьевич  
Сведенборг Эммануил  
Седакова Ольга  
Сейфрид Томас  
Скворцов Артем Эдуардович  
Скоропанова Ирина Степановна  
Слоун Дэвид  
Смит Джеральд  
Солженицын Александр  
Солоухин Владимир  
Соснора Виктор Александрович  
Старовойтова Галина  
Степанов Юрий Сергеевич  
Столович Леонид Наумович  
Строчков Владимир Яковлевич  
Стругацкий Аркадий  
Стругацкий Борис  
Сумароков Александр Петрович  
Супрун Анатолий Петрович  
Суровцева Мария Антоновна  
Суховой Дарья Алексеевна  
Телия Вероника Николаевна.  
Титова Л. Н.  
Тихонов Николай Семенович  
Толстая Светлана Михайловна  
Толстой Алексей Николаевич  
Толстой Никита Ильич  
Топоров Владимир Николаевич  
Третьяков Сергей  
Трубецкой Николай



Тургенев Иван Сергеевич  
Тынянов Юрий Николаевич  
Тэтчер Маргарет  
Тютчев Федор Иванович  
Ульянов [Ленин] Владимир Ильич  
Ульянова Анна Ильинична  
Урицкий Андрей  
Успенский Борис Александрович  
Ушаков Дмитрий Николаевич  
Фальковский Илья Леонидович  
Фарыно Ежи  
Фасмер Макс  
Фатеева Наталья Александровна  
Фельдман Д.  
Фет Афанасий Афанасьевич  
Флоренский Павел  
Фоняков Илья  
Фрейд Зигмунд  
Фуко Мишель  
Хармс Даниил  
Харсдоффер Георг-Филипп  
Лилия Рашитовна  
Хейзинга Йохан  
Хемингуэй Эрнст  
Химик Василий Васильевич  
Ходасевич Владислав  
Хроленко Александр Тимофеевич  
Цветаева Марина Ивановна  
Цивьян Татьяна Владимировна  
Цуканов Андрей  
Чайковская Ирина  
Чередниченко Татьяна  
Черный Саша  
Чертов Леонид Файбышевич  
Чехов Антон Павлович  
Чижова Е. А.  
Чуковский Корней Иванович  
Шаповал Сергей Иванович  
Шварц Евгений  
Шварц Исаак  
Шведова Наталья Юльевна  
Шевелев Игорь

Шелякин Михаил Алексеевич  
Шерцль Викентий  
Шмелев Алексей Дмитриевич  
Шмелева Елена Яковлевна  
Шмелева Татьяна Викторовна  
Шостак Виктор Иванович  
Шраер Максим Давидович  
Шраер-Петров Давид  
Штайн Клара Эрновна  
Штейнгольд Анжелика  
Штерн Алла Соломоновна  
Шубинский Валерий  
Щуплов Александр  
Эко Умберто  
Эпштейн Михаил Наумович  
Эткинд Ефим Григорьевич  
Эшер Корнелиус  
Юганов И.  
Юганова Ф.  
Юлий Цезарь  
Юнг Карл-Густав  
Якобсон Роман  
Яснов Михаил