

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

И. АННЕНСКИЙ, А. АХМАТОВА, А. БЛОК, С. ЕСЕНИН,
М. КУЗМИН, В. МАЯКОВСКИЙ, О. МАНДЕЛЬШТАМ,
Б. ПАСТЕРНАК, В. ХЛЕБНИКОВ, М. ЦВЕТАЕВА

Автор и руководитель проекта: д. филол. наук, проф. В.П. Григорьев,
Отв. редакторы: В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова,
ред. Л.И. Колодяжная
Составители статей: А.В. Гик, Л. И. Колодяжная, А.В. Кулева,
Н.А. Фатеева, Л. Л. Шестакова

ПРЕДИСЛОВИЕ К 1-му ТОМУ

*Что делать нам с бессмертными стихами?
Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать –
<...>*

Н. Гумилев
(«Шестое чувство»; 1919)

*Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово
<...>*

А. Ахматова
(«Шиповник цветет», 7; 1956?)

Это «Предисловие» обращено не столько к специалистам-филологам (конечно, к ним тоже), сколько к любому человеку, обратившему внимание на заглавие Словаря и раскрывшему эту книгу.

Культура русского языка располагает детально разработанным множеством лексикографических пособий, характеризующих русское слово в различных его аспектах. Большая серия словарей, в которых описываются общие нормы правильного словоупотребления, написания и произношения слов, постоянно пополняется и совершенствуется. Это все новые и новые многотомные и одностомные толковые словари, словари трудностей словоупотребления и различных грамматических трудностей, орфографические и орфоэпические словари, словари синонимов, иноязычных слов и выражений, фразеологические словари и многие другие вплоть до специальных терминологических, «обратных», словарей расхожих «крылатых слов» и общеупотребительных цитат.

В каждом из таких словарей отложились и те или иные «изюминки» эстетического отношения народа к своему языку, красота русского слова, уже освоенная языком всего общества. В то же время языковое творчество замечательных наших поэтов, их «личные изюминки», как правило, остаются за пределами внимания нормативной лексикографии.

«Словарь языка русской поэзии XX века» – это прежде всего доступный всем очерк поэтического мира XX века. Мы стремились не упустить (в кругу наших источников) ни одного случая красоты слова, созданной поэтами – нашим читательским чувствам есть чему поучиться у них. Была бы охота услышать их слова – слова, в которых воплощена особая эстетическая реальность поэзии, красота ее образов.

Как ведут себя в поэзии такое самое обычное слово, как *ветер*, или, наоборот, редкое и даже специальное, как *адажио*; высокое (пожалуй, чуть устарелое), как *ангел*, или просторечное вроде *айда*? В Словаре вы найдете посильные для него ответы.

Вы нетвердо помните какие-то строчки из любимого образа и мучительно пытаетесь восстановить в них точное слово автора? Если он входит в «десятку» поэтов, представленных в Словаре, помощь Вам может быть оказана немедленно.

О торжестве Интернета Велимир Хлебников так писал в поэме «Ладомир» (1920; в прошедшем времени!):

Учебники по воздуху летели
В училища по селам.

«Полетит» и наш Словарь: его материалы на букву *А* уже сейчас доступны в Интернете (www.slovo.rema.ru); сразу же по выходе этого тома он также вводится на указанный сайт. Но пока Интернет не исключает Словарь как книжное издание: в едином и общем поле культуры у них души соратников.

У идеи представить, что называется, самому широкому читателю русскую поэзию XX века через ее необыкновенный язык и в форме общедоступного словаря уже солидная история. С ее кратким очерком можно познакомиться во «Введении» к недавнему изданию: «Самовитое слово. Словарь русской поэзии XX века. Пробный выпуск: *А – А-ю-рей*» // Приложение к журналу «Русистика сегодня». М., 1998.

Для реализации этой идеи была немаловажной оказанная Словарю помощь: энтузиазм составителей поддерживали гранты двух фондов; на первых порах – фонда Дж. Сороса (годовой грант 1994 г.), а затем, на протяжении шести лет, – и Российского гуманитарного научного фонда.

Есть немало причин того, почему лексикография художественной речи пока отстает от нормативной лексикографии. Первая причина – в особой сложности стихотворной речи: ее корни уходят в общенародный язык – и она же воздвигает над ним свои миры прекрасных, но иногда совершенно головоломных «приращений смысла» (по словам академика В. В. Виноградова) и интонаций, ритмов, звуковых повторов – вообще «звучаний». Мы задумали, коротко говоря, удовлетворить назревшую потребность общества в том, что для себя называем «*Поэтическим Ожеговым*» с перспективой его превращения в многотомного «*Поэтического Даля*». Вот этим эпитетом *Поэтический* предопределена огромная (а словами Пушкина о его «романе в стихах»), «дьявольская разница» в сравнении с «прозой» словарей В. И. Даля или С. И. Ожегова, самих по себе, как любой словарь, очень нелегких в осуществлении замысла.

Понятной при этом становится и вторая причина. С особой и яркой эстетической реальностью этой речи, с ее постоянно обновляемыми языковыми выразительными средствами, имеют дело и поэты, и читатели, и ученые, и публицисты, и критики – любой человек, серьезно размышляющий о «вопросах мастерства» и красоте русского слова. Все мы, порознь и вкуче, кое-что несомненно понимаем в секретах любимых и нелюбимых нами стихов, как-то ощущаем их прелесть или слабости. Но, пожалуй, только самые самоуверенные среди нас возьмутся утверждать, что они здесь обладают «истиной в последней инстанции», не нуждаясь в оппонентах собственному вкусу, своей «табели о рангах», не всегда осознаваемым нами пристрастиям, привычно-инерционному «углу зрения» и «страху» перед новым, неизвестным, неожиданным, непонятым.

Для идеи Словаря подобная глухота в отношении к множеству иных точек зрения на поэзию и ее язык стала бы самоубийственной. Инакомыслящих следовало досконально знать и без предвзятости осмыслить, руководствуясь высокой методологией научного «принципа сочувствия», необходимого и в общежитийской практике. Так мы пришли к выводу: в мире еще нет филологической концепции, которая охватывала бы сущность поэзии и ее языка непротиворечиво и полно, как в главном (а кто знает «все» о «главном» в стихах? И в чем оно? Тема это? Идея? Интонация и ритм? Словесные образы? Личность поэта?), так и в необъятном изобилии тонкостей.

Потребовалось время для сопоставления теорий и опыта иных коллективов, на пробы и эксперименты, исследование слабо затронутых лексикографией, поэтикой и вообще филологией тем, на приемлемые формулировки собственных взглядов.

Надо упомянуть и такую причину, как драматическая история изучения того, что называют по-разному: модернизмом, авангардом и Серебряным веком. Лишь в последнее десятилетие главные препятствия к непредвзятому исследованию русского авангарда были устранены. Не прекращаются плодотворные дискуссии об авангарде, его сущности и значении в отечественной и мировой культуре XX века. Хотя дискуссии несомненно плодотворны, их участники пока снимают урожай каждый на своей единоличной делянке: концепции авангарда, приемлемой в общих чертах для

всех, еще не выработано.

Словарь Даля (с огромными диалектными богатствами), словарь под ред. Д. Н. Ушакова и словарь Ожегова (продолжаемый Н. Ю. Шведовой) отвлекаются от особого рода преобразований слова в русской поэзии, в авторском творчестве. В них учтены только те «всехные» (как говорил В. Маяковский) нормы, что действуют во всеобщем или/и диалектном словоупотреблении. А те особые законы – индивидуальные нормы, которые устанавливают для себя художники слова, «творяне» (по слову Хлебникова), в толковых словарях остаются вне поля зрения.

Там индивидуальные преобразования слов и не должны, и не могли бы уместиться. Какой-нибудь «дощатый воздух» О. Мандельштама или «ветер веков» и «В переулочок сходи Трехпрудный, / В эту душу моей души» М. Цветаевой, «Ширяй, души душа!» М. Кузмина или «озорливая душа» С. Есенина способны были бы «взорвать» чинную и строгую систему словарных статей в любом толковом словаре.

Дощатый воздух – это ведь не воздух, в прямом смысле «сделанный из досок», как кратко (и правильно) определяет слово «дощатый» словарь Ожегова-Шведовой. И, увы, почти невозможно так же кратко и при этом строго и точно, не определить, а хотя бы аккуратно, не огрубляя поэзию, описать его значение в таинственном стихотворении Мандельштама (1937; без заглавия; вот его первая строфа):

(1) Как дерево и медь – Фаворского полет, –
В дощатом воздухе мы с временем соседи,
И вместе нас ведет слоистый флот
Распиленных дубов и яворовой меди.

Наедине с таким контекстом и только с ним ни читатель, ни исследователь не пробьется к смыслу слова «дощатый», пока не обнаружит, выйдя далеко за пределы творчества Мандельштама и доверяя подсказке Словаря, что автор имеет здесь в виду не обычный, а метафорический «воздух», который пронизал творчество другого поэта и в частности его мало кому известное сочинение «Доски судьбы». Разъясняя загадочный эпитет «дощатый», оно вместе с тем дает ключ к образу «мы с временем соседи»: Хлебников (а речь о нем) считал свои стихи все же менее важным делом, чем «основной закон времени», открытый им в конце 1920 года и на фактах природы и человеческой истории показавший связи между их ритмами (в этом он был глубоко убежден; известно, что со своей стороны Мандельштам последние 15 лет все более глубоко интроспективно исследовал его творчеством).

Убеждает это объяснение читателя или нет, но примеров, во многом подобных или же чем-то близких продемонстрированному, у поэтов – тысячи. «Словарь языка русской поэзии XX века», обобщая опыт десяти выдающихся поэтов, представляет его, по крайней мере по своему замыслу, во всем разнообразии, кратко комментируя трудные для читательского восприятия случаи установки поэта на язык как творчество (а она в какой-то степени знакома любому из нас, «нормальных носителей языка»).

Это чеховский Ипполит Ипполитыч говорил такими штампами, как «Волга впадает в Каспийское море» и «До сих пор вы были не женаты и жили одни, а теперь вы женаты и будете жить вдвоем». Эти блестяще бесцветные фразы уже давно сами стали готовыми блоками на уровне расхожих цитат в нашей повседневной речи. Неизбывна иная оскомина – от чего-нибудь вроде «С чувством глубокого удовлетворения...» или «Процесс пошел», обсмеянных чуткой прессой, до всех этих «задумок», турниров, «пересекающих экватор», даже «Селигера – жемчужины русской природы». Здесь и ничейное «волнительно» актеров, и всласть затурканная сомнительной истинности цитата из Булгакова «Рукописи не горят». Чуткий к языковым процессам журналист (и «критически мыслящий» читатель), используя и стереотип вроде «нефтяного сердца России» (применительно, скажем, к Тюмени), дистанцируется от него, хотя бы с помощью кавычек.

Ипполит Ипполитыч при случае мог произносить свои фразы, не только не нарушая норм, указываемых в толковых словарях, но и «с чувством». Сегодня в жизни и литературе круг эмоций часто также замкнут всем известными и на все готовыми нецензурными словечками. В сущности, они тоже не выражают ничего, кроме «давно уж ведомого всем» (Е. Баратынский). А вот словоупотребление поэтов далеко не так общеизвестно. Поэтому в Словаре каждый

контекст получает полную адресацию.

Ипполитычам противостоят такт и здравый смысл, искусство, наше «чувство соразмерности и сообразности» (Пушкин) и настоящий авангард (а не лихой «авангардизм»). Припомним довольно простое понятие, введенное не академическим ученым, а молодым поэтом (знатком природы и покинувшим университет странным фантазером-филологом – все в одном лице). Это было еще в 10-е годы. Но поэт предложил свое понятие в обостренно образной форме. Термином оно не стало и не настолько освоено нашей культурой, чтобы любой читатель непременно и непредубежденно воспринял его как старого знакомого.

Вокруг образного понятия «самовитое слово» по-прежнему ломаются копыта научных школ. Зная о спорах, участвуя в них и не пасуя перед недоразумениями, мы предпочли яркий образ «самовитого слова» как краткого и «броского» названия для пробного выпуска Словаря. Таким образом была обозначена его принципиальная позиция. Она остается неизменной, а название «Самовитое слово» сыграло свою роль. Для самого Словаря мы предпочли менее вызывающее, с некоторых еще распространенных точек зрения, название. Но сама суть *самовитости* нуждается в разъяснениях и здесь.

Велимир Хлебников назвал *самовитым* человеческое «слово вне быта и жизненных польз». Такое жесткое определение дало повод для многолетних предвзятых нападок, хотя оно, вовсе не лишая слово его связей с кругом общеязыковых значений и употреблений, подчеркивало в нем то особенное, что превращает его в нетривиальную единицу уже не столько стандартного (нормативного и менее строгого разговорного, или бытового) «литературного языка» сколько более широкого и свободного в словоупотреблении «поэтического» языка (т. е. языка художественной литературы). Язык поэзии (иначе: стихотворный язык) во многих своих потенциях, не всегда сразу же признаваемых реальных достижениях, не говоря уж о поисках и экспериментах в сфере новых средств высокого художественного познания («эстетической гносеологии»), как правило, обгоняет язык прозы, определяя особенную широту, свободу, гибкость и подлинно авангардную смелость конкурирующих друг с другом индивидуальных стилей (их называют «идио-стилями») больших поэтов.

Еще до того, как появилось выражение «самовитое слово» (и «слово как таковое» – примерно с тем же смыслом), молодой Хлебников дал ему в 1908 г. удивительное трехгранное определение. Со старой точки зрения классической науки, но не науки Нового времени, образности в нем, было, пожалуй, многовато:

Слово – пяльцы / слово – лен / слово – ткань.

Переведем эту формулу в нейтральные толкования, свободные от метафорических примет авторского стиля, сохраняя в ней самое важное. Любое слово, давно освоенное или еще только рождающееся, в муках отыскиваемое поэтом (поскольку нет слов, уже готовых «для всякой сути»: словотворчество необходимо обществу, хотя и не каждому поэту), предстает как триединство.

Во-первых, слово – это некоторая данность, материал, итог того, что уже выращено культурой общества («лен»; этот образ снимает подозрения в «отрыве» самовитого слова от слов общенародного языка – структуры, бесспорно главной среди разных взаимодействующих «языков», хотя и его «отрыв» от стихотворного и, шире, поэтического мог бы иметь тяжелые последствия для всей нашей речи и культуры; связи с поэтическим языком несомненны и у «общего жаргона», но слабо исследованы).

Во-вторых, слова – не только многообещающий материал, но и инструмент, средство преобразования уже наличных слов (и создания новых), необходимых поэту, чтобы появились на свет его образы – идеи и связанные с ними чувства. Они остались бы недооволащенными, не будь у поэта, наряду с традиционными, также и новых выразительных средств, не ищи он и новых способов применения хорошо известных средств. Без всего этого невозможно «вышивание» нужных смыслов («пяльцы»; их образ можно было бы заменить более привычным для филолога сочетанием «тропы и фигуры»; вспомним, однако, что идеолог самовитого слова тщательно изгонял из своего идиостиля такие «западные слова», и не поставим это ему в вину).

Вот четыре простых примера. Один – из А. Блока (цикл «На поле Куликовом», 1; 1908); со-

положение со словом «Русь» повлияло на смысл слова «жена»:

(2) О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!

Другой – из А. Ахматовой (стих. «Летний сад», 1959); внимание слову «шептать» – его смысл зависит от одушевляемых в двустишии «белых ночей»:

(3) Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

Еще два примера – (4), (5) – из Б. Пастернака (это – стих. «Никого не будет в доме...», 1931, и роман «Доктор Живаго», кн. 2. «Стихотворения Юрия Живаго», 18: «Рождественская звезда», 1947):

(4) Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

Здесь выдвинутое вперед местоимение, обычно и в поэзии мало обращающее на себя внимания, командует словом «сумерки»; ему явно помогает в этом и «зауряд-предлог»: «кроме». Статьям Словаря на слова НИКТО и КРОМЕ придется иметь дело и с более ранней строкой Хлебникова из поэмы «Труба Гуль-муллы», 1921: «Кроме моря, здесь нет никого». Статьи МОРЕ и СУМЕРКИ разведут эти контексты: первая примет Хлебникова, вторая – Пастернака.

(5) От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листьями слюды
Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.

«Ворчали овчарки» – слова разных корней сближены поэтом так, что происходит как бы «обмен смыслами»: **овчарки**, мол, потому и называются овчарками, что **ворчат**, и наоборот; ср. не менее крепко сбитую своим звучанием пословицу «Сила солому ломит».

Этот издавна существующий прием обворожил в XX веке не всех, но очень многих поэтов. А. Белого и Маяковского с его *паразитическими паразитами* и сотнями подобных случаев; но довольно неожиданно и А. Твардовского, например, в строке: «Прочь этот страх, расчет порочный»; в военном поколении вспомним веселое у Е. Винокурова: «Ведь он же хлюст, он холостяк, / Брат Хлестакова» – но и трагическое у А. Межирова (см. последнюю строку): «В семнадцать лет любое зло / Совсем легко воспринималось / Да отложилось тяжело».

Хлебников и здесь – один из пионеров. Лишь после Отечественной войны Пастернак осознал, что он «недооценил» Будетлянина. Он мог и забыть о поэме «Ви́ла и Леший» (1912), еще тех времен, когда был чуть ближе к ее автору. От нас же строка из этой поэмы: «Овчарка встала, заворчав», – требует соположить эти контексты в статье ОВЧАРКА под шифрами *Хл912* и *П947*.

В-третьих, наше «во-вторых» своими примерами говорило не только о приемах, о том, как устроена та или иная строка, т. е. о «пяльцах» (и, разумеется, о «льне»), но что-то и о «**ткани**» как таковой, – о том, что *вышло*, каковы реальные результаты «вышивки», художественные итоги отдельных фрагментов.

Поэты эстетически акцентируют весь целостный текст произведения. *Время* (а это – наука и критика, вкусы общества, а мы хотели бы, чтобы в этом участвовал и наш Словарь; не по заносчивости, а по сущности материала и самого подхода) оценивает, то в жарких спорах, то с досадным промедлением («Время покажет»), удачной ли получилась «ткань», хорош ли «акцент». Нередко кажется: ни одному слову поэт не уделяет особого внимания, как бы поровну распределив между словами «общую образность» текста. Это – иллюзия.

Попадая в позицию рифмы, слово уже «выдвигается». Рифмы поэты лелеют, некоторые – делают «заготовки». Наш Словарь не берет на себя задачу отмечать специальной пометой все те

случаи, когда слово оказывается в рифменной позиции (у словарей рифм есть свои детально разрабатываемые подходы). Конец строки и в «белом стихе» без рифм, особенно же – в «свободном стихе» («верлибре»); он лишен и строгого «размера» – «метра») ставит на слове акцент интонацией и ритмом самих строк. Пометы *рфм.* и *рфм. к* отмечают, как правило, не совсем обычные рифмы.

Понятно само собой, что стихотворение как-то «выдвигает» не только особо значительные символы или метафоры, сравнения или олицетворения, но и относительно редкие из обычных слов, новые слова – неологизмы (их называют окказионализмами, т. е. «словами на данный случай»; от лат. *occasio*) и разнообразные варианты «нормального» употребления слова, будь это *авторник* (ср. «вторник»), *аллилуйя* и *алилуйя*, курсивные, дефисные или иноязычные написания (*Si* у Кузмина; *рас-стаемся* у Цветаевой; ср. у нее же *Авель-город*: *Авель-* заканчивает строку, *город* – начинает следующую). Все варианты в Словаре связаны взаимными отсылками.

Две «сильные» позиции Словарь отмечает непременно. Хотя и расплывчат в своих границах т. н. «иронический контекст», но сдвиг смысла у слова в нем обязывает составителей словарных статей дать читателю знак пометой *Ирон.* Ее помощники – пометы *Шутл.* (ср., например, «Шуточные стихи» Мандельштама) и *Клмб* «игра слов, каламбур». Обязательны и пометы *Загл.* и *Подзаг.*: слово в заглавиях и подзаголовках усилено, выделено. Позицию посвящения (здесь обычны имена собственные, но встречаются и нарицательные) мы отмечаем пометой *Посв.* По-иному очевидна роль пометы *Эпгрф.* «в эпиграфе» – это «чужая речь».

Пометы *Иноск.* «в контексте иносказания» (поэт говорит об одном, а имеет в виду нечто иное) и *Аллюз.* «намека, аллюзия» читатель встретит нечасто (сам смысл иносказания или намек составитель должен кратко разъяснить в комментарии; о нем – далее). Но какие-то из знаков выдвижения поэтом на передний план «чужих голосов» в широком смысле – помет ряда *РП* «речь персонажа» и (реже) *НАР* «несобственно авторская речь» (ср. «голоса и песни улицы» у Блока в поэме «Двенадцать» и у Хлебникова в поэме «Настоящее»), *Цит.* «в цитате» и *Изм. цит.* «измененная цитата» на отдельных страницах Словаря буквально пестрят. Особая роль у пометы *Рем.*, отмечающей «прозаическую ремарку автора» (краткую; пространственные ремарки в источниках, как и иные прозаические вкрапления в них, иногда куда более важные, чем ремарки, приходится опускать: противопоставление стиха прозе Словарь выдерживает).

Словарную статью открывает **заглавная форма** слова (раздел «Как пользоваться Словарем» рассказывает о ней в деталях). И тут составитель и читатель сталкиваются с проблемой: в какой мере Словарь должен, без ущерба для решения своих задач, но ориентируясь на никому не известного и все же, полагаем, не бесцветно «среднего», а «продвинутого», любопытствующего и нормально «проницательного» читателя, разъяснять все то, с чем он, читатель, и так знаком или может легко познакомиться по общедоступным толковым словарям и энциклопедиям?

«Разъяснять все» невозможно; сегодня же в таком Словаре, как наш, – и не нужно: во что бы то ни стало включать в него огромнейшую информацию из словаря Ожегова-Шведовой, а также из двухтомного «Большого энциклопедического словаря» (изданы миллионными тиражами) не имело бы смысла. Наш читатель – это тот, кто, условно говоря, уже обладает ими или приобретет их завтра же. Он наведет в них справки, если мы переоценим кое в чем его информированность, и просто пропустит разъяснения в нашем Словаре, для кого-то оказавшиеся избыточными. Так, в заглавной форме мы старались последовательно вводить букву Ё, но в источниках издатели, как правило, ее, к сожалению, не применяют; стремиться к последовательной орфографической корректировке источников было бы с нашей стороны безнадежным самообольщением. Словарь вынужден был сохранять и куда более прискорбный текстологический разнобой в орфографии источников при передаче таких важных слов, как *Бог*, *Господь*, *Богоматерь* и ряда других. «Мертвый хватает живого» – цензурная практика «советских» изданий не могла быть здесь непротиворечиво преодолена и читателю следует иметь это в виду.

Полностью избежать недостатков или избытков такого рода и удовлетворить здесь «всех и каждого» не удалось, кажется, еще никому. Признаем: от этой проблемы не ушел и наш Словарь. Изредка мы прибегаем к разграничительным или стилистическим пометам типа *союз* и *субст.* «в значении имени существительного» или *прост.* и *разг.*, отмечая «просторечное» или «разговор-

ное» употребление заглавного слова, *нов.* – для авторских неологизмов с более-менее различным индивидуальным смыслом. Желая экономить место, мы вместо шифра вводим помету *ib.* «там же» (сокращ. латин. *ibidem*) и сопровождаем ею контекст из произведения, только что представленного в этой словарной статье и указанного с помощью обычного шифра.

Об удобствах тоже, конечно, не каждого читателя заботятся и другие пометы: / – знак для «лесенки» Маяковского, разных случаев, когда в начале строк поэт не ставит прописную букву (эта новая норма поэтической орфографии заметна, например, у раннего Кузмина), некоторых случаев резкого переноса, как в стихах «Налеплено к веткам! Затеplen / Апрель. Возмужалостью тянет из парка, И реплики леса окрепли» (1914); // – знак границы строфы (он применяется лишь там, где контекст пересекает эту границу; знаки сомнения – обычный «?» и, если не ошибаюсь, беспрецедентный *Хм.*: он говорит о существенных разноречиях (или хотя бы о некоторых напряжениях) этического плана между поэтом и кредо сегодняшнего составителя словарной статьи.

За раскрытием смысла ряда помет, используемых в Словаре, мы не забыли о проблеме **энциклопедической** информации. Пример (1) был выбран и потому, что в нем присутствует собственное имя *Фаворский*. Статьи класса **ФАВОРСКИЙ** не могут быть, с нашей точки зрения, освобождены от краткого комментария типа **ФАВОРСКИЙ** [Владимир Андреевич (1886–1964) – художник]. Для нашего примера (1), пожалуй, важно было бы добавить, что как гравер Ф. на меди не работал (это разъясняют специалисты). Более сложен пример (6); это – вторая строфа во втором из «Четырех отрывков о Блоке», которым Пастернак дал общее заглавие «Ветер» (1956–1959):

(6) И жил еще дед якобинец,
Кристалльной души радикал,
От коего ни на мизинец
И ветреник внук не отстал.

Как поступать в таких случаях? Образ деда создан, но имя его не названо. Составитель устанавливает по любым доступным источникам это имя и не ограничивается тем комментарием, что понадобится в статьях на слова этой строфы (от «ветреник» до «якобинец» по алфавиту); этот комментарий, помещаемый обычно в конце контекста (чтобы не мешать читателю в восприятии его ритма), перед шифром, заключается в квадратные скобки: [об А. Н. Бекетове]. Предусмотрена важная процедура: составитель вводит в словник и особую заглавную форму (тоже в квадратных скобках!): [БЕКЕТОВ]. При этом за ней следует комментарий, подобный тому, что в принципе признан необходимым для статей типа **ФАВОРСКИЙ**.

Не задерживаясь на множестве тонкостей, учесть которые мы должны были, когда приняли фундаментальное решение о едином словнике Словаря, который разрушает «берлинскую стену» между собственными именами и нарицательными, очень рекомендую читателю взглянуть хотя бы на отрезок словника от **АЛЕКСАНДР** до **АЛЁШКА**. Личные имена, ряд отчеств и уменьшительно-ласкательные имена (с вариантами; сравните **АЛЬСЕЕВНА** и **АЛЕКСЕВНА**; [АЛЕКСЕВНА] же, т. е. строгая нормативная форма, заключена в скобки, как и в статье [БЕКЕТОВ]!) потребовали тщательного разбирательства с их реальной и образной отнесенностью к тем или иным лицам (а в части контекстов и не к одному лицу), и взаимной соотнесенностью как единиц словника.

Решение о представлении в Словаре и краткой, но последовательной информации энциклопедического характера заставило нас сделать еще один шаг навстречу читателю в контекстах, подобных (7):

(7) Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, –

и не только сопровождать их обычным шифром типа *OM931 (172)*, как в данном случае, но и задаваться вопросом о фамилии упомянутого персонажа. Мандельштамоведы уже использовали соответствующую информацию, – а составитель, опираясь на нее, вводит в словник заглавную форму [АЙЗЕНШТАДТ] и связывает с ней статьи **АЛЕКСАНДР** (только одну из многих «Александров»!) и **ГЕРЦЕВИЧ**.

Работая над словарными статьями на букву «А», составители таким образом набирают мате-

риал для *всего* словника: фамилией реального Александра Герцевича (Герцовича) могла оказаться и совсем иная фамилия – не Айзенштадт, а, скажем, Якобсон. Это касается, конечно, не одних только личных имен, а всей гаммы сложных отношений между словом, образом и внеязыковой реальностью на всем алфавитном пространстве словника. С другой стороны, понятно, что работа над статьями на следующие буквы может пополнить и действительно пополняет словник по предшествующим буквам. Так что словник будет пополняться до полного завершения работы над Словарем.

Остается вопрос: почему в качестве представителей русской поэзии XX века и ее языка были избраны именно эти 10 поэтов –

Анненский, Ахматова, Блок, Есенин, Кузмин,
Мандельштам, Маяковский, Пастернак,
Хлебников, Цветаева?

Разве так уж менее достойны, скажем,

А. Белый, Бальмонт, Брюсов, Бунин, Волошин,
Гумилев, Вяч. Иванов, Клюев, И. Северянин,
Сологуб, Ходасевич, Саша Черный...?

Мало того: из нашей «десятки» лишь Ахматова и Пастернак могут в какой-то степени представлять и вторую половину века. Где же более молодые? От Михаила Светлова и Ярослава Смелякова хотя бы до Окуджавы, Высоцкого и Бродского? И где

Асеев, Багрицкий, П. Васильев, Заболоцкий, Исаковский,
Б. Корнилов, Луговской, Рубцов, Самойлов,
Сельвинский, Слуцкий, Твардовский, Тихонов...?

Почему предпочтение отдано, – продолжает вопросы наш мысленный оппонент, – уже законченным жизненным и творческим судьбам? «Живым статьи! Хлеб живым! Бумагу живым!» Не так ли заканчивал «ваш» Маяковский в 1922 году свой некролог «вашему» Хлебникову? Дайте нам Ахмадулину и Евтушенко! – Нет, Межирова и Кушнера! – Вознесенского и Айги! – Нет уж, Наймана и Рейна! – Жданова и Парщикова! – О. Седакову и Е. Шварц... – Фирсова и С. Куняева! – Рубинштейна! Пригова! – Авалиани! – А ну их всех! Что? Вы даже не слышали о таком гении, как «Гпрунтиковский»?!

Некоторый субъективизм нашего *начального* выбора очевиден. Но не грех прислушаться и к голосу Тараса Бульбы при выборах куренного атамана, утихомирившему страсти. Взвесив аргументы «за» и «против» каждого поэта из «нашей десятки», опираясь и на «мнения» по-разному авторитетных филологов, и на серию исследований недавнего времени, мы не сочли возможным «пожертвовать» ни одним «нашим» поэтом ради кого бы то ни было другого.

Превратить «десятку» в «двадцатку»? Это столкнуло бы нас со старой мудростью: «Лучшее – враг хорошего» – и отнесло бы начало практической работы над Словарем в неясное будущее. В том, что какому-то кругу читателей Словаря будет недоставать Д. Бедного и Лебедева-Кумача, а иным – Введенского и Хармса, мы отдаем себе отчет, подчеркивая: **это только начало**. Составители Словаря весьма заинтересованы в сотрудничестве со всеми, кто в состоянии оказать им помощь непосредственным ли участием в подготовке словарных статей, прямой ли финансовой поддержкой пополнения источников Словаря или прямым же созданием (после консультаций с авторами используемых нами программ и других необходимых договоренностей) компьютерных версий текстов и целостных конкордансов к творчеству Гумилева и т. д. по текстологически полноценным и достаточно доступным изданиям.

Мало выбрать поэтов и их издания. Проблему составляет и методика **выбора и отбора** самых «лучших», наиболее важных, необходимых, но и достаточных для наших целей **контекстов** из моря словоупотреблений, с которым имеет дело составитель, работая над статьями типа ДУША или АЛЫЙ и, тем более, с материалом к статьям на «строевые слова» типа А, БЫ, В, АХ etc. В них исчерпывающую информацию «широкий читатель» скорее отвергнет, чем так уж захочет впитать ее в себя, и, полагаем, что, как любой «избиратель», будет прав.

Но и авторы Словаря не «лишенцы». «Избирательным правам», однако, как известно, сопутствуют обязанности и долг. Так и отбор контекстов для статьи на частотное слово предполагает прежде всего строгое следование жестким и общим предписаниям той, по нашему мнению, научно обоснованной концепции Словаря, которая им принята как общий ориентир. Вместе с тем это и искусство составителя: в тех же рамках единых требований и он, и редактор получают достаточный простор для самостоятельно принимаемых творческих решений. То же можно было бы сказать и об искусстве **сокращения контекстов**.

В словарных статьях, содержащих не единственный контекст, а некоторое множество контекстов все равно – только одного из поэтов или нескольких, или всех десяти, материал размещается в строгом соответствии с его датировкой, т. е. с **хронологией** контекстов, а в пределах совпадающих дат – по алфавиту фамилий поэтов (но не их шифров!). Это позволяет рассматривать каждый контекст на фоне общей эволюции лексики стихотворного языка и динамики преобразований отдельного слова в отдельно взятом идиостиле.

Читатель, больше всего заинтересованный в контекстах лишь одного или нескольких (своих любимых) поэтов, с достаточной легкостью сможет их выбрать по шифрам, а обратившись к ряду указателей в конце Словаря, получить и дополнительную информацию – о названии произведения, о частотности слова, ряде статистико-сопоставительных характеристик и др. (см. также раздел «Приложения» в упомянутом пробном выпуске Словаря «Самовитое слово»). Индивидуальный стиль поэта является объектом специальных, т. н. авторских словарей, но вне сопоставлений он до известной степени остается «вещью в себе». В то же время базы данных, на которые мы опираемся, – **компьютерные конкордансы**, – заметим, в принципе доступны и исследователям творчества отдельных поэтов (и всем желающим).

Взять на себя задачи авторских словарей, а сам Словарь свести к совокупностям десяти авторских лексиконов значило бы (1) потерять наш объект – систему поэтического языка как такового, (2) изменить нашему же «самовитому слову» и (3) в недопустимой степени «поступиться принципами» – прежде всего основным принципом историзма в подходе к многомерному и, кажется, слаженному, но и внутренне напряженному хору непрерывно конкурирующих друг с другом поэтических голосов. Утоляя *жажду* любителя или ценителя только и только Пастернака или Есенина и т. д., ради этого, мы должны были бы отказаться от представления каждому из различных читателей самой динамики целостного процесса: развития поэтического языка эпохи, не сводимого к простой сумме звучавших в эту эпоху, звучащих и сейчас, но вовсе не разобщенных голосов. О «жажде» замечательно сказала в 1923 г. Марина Цветаева:

(8) «Иногда думаю о себе, что я – вода. <...> Налейте в море – будет морем,
налейте в стакан – будет стаканом. Дело вместимости сосуда – и: *жажды!*»

(Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., 1997. С. 184).

Кто-то из читателей стихов Цветаевой (или другого поэта) страшится или ленится хотя бы пригубить и всего-то несколько капель, по существу, незнакомой поэтической «тяжелой воды». Кто-то в самом деле погружается в стихи, как в неисчерпаемое метафорическое море, «а жажда все не отпускает». (Я приношу необходимые здесь извинения, поскольку добавил и строку поэта, оставшегося тяжело и драматически виноватым именно перед Цветаевой и ее сыном. Но этот напряженный пример демонстрирует то, как в Словаре могут оказаться рядом и такие контексты, как отмеченные выше в п. 4 и 5 схождения Пастернака и Хлебникова, и куда более глубокие, способные травмировать чувства читателя, но тоже отражающие живую жизнь).

Стихотворная строка Асеева, соположенная мною с прозаической цитатой из Цветаевой, связана с осуждающей интонацией по совсем иному поводу; она не имеет в источнике прямого отношения к «жажде», о которой говорит Цветаева и которой озабочен Словарь. Судите сами по «самовитому четверостишию», из которого извлечена строка. Но прежде отметим, что абзац, откуда взята цветаевская мысль о жажде, – полноправный «самовитый абзац»: в нем отвлеченная жажда, как и конкретный шиповник в нашем эпиграфе из Ахматовой, поднимается до высот бесценного «самовитого слова»; и мы, кажется, лишь теперь в состоянии уловить оттенок сарказма в тех словах Хлебникова о «быте» и «жизненных пользах», о которых речь шла несколько страниц назад. А вот и обещанное четверостишие – пример (9) – из стих. «Еще за

деньги люди держатся» (1956):

- (9) Мне кажется,
что власть и почести –
вода соленая
морская:
чем дольше пить,
тем больше хочется,
а жажда
все не отпускает.

В каком-то будущем, которое сегодня уже можно различить и приближать, эти стихотворный и прозаический контексты должны будут непременно встретиться в статье ЖАЖДА на странице того обобщающего «Словаря русской культуры XX века», начало труда по созданию которого, по существу, был провозглашен нашим скромным пробным выпуском словаря поэзии.

Кажется, уже он давал нам основания подчеркнуть: в перспективе Словарю будет необходимо не только **прозаический материал**, но и как бы весь текст **мировой культуры**. Мы знаем, что фрагмент архивной «записи для себя» иногда более значим для проникновения в глубины «идиостилия» поэта, чем его стихи и дисциплинированные жанры художественной прозы. Так восстанавливаются связи поэта, к примеру, с идеями Скрябина и Мандельштама или – более сложными путями, через воспоминания etc., – с идеями Флоренского или Юдиной, с «внехудожественными» концепциями Бора, Любищева, Мейена, Рассела или Пригожина... (имеется в виду лишь «случай Хлебникова»). Понятно, что это не такая уж ближайшая перспектива. И все же.

Пока, оставаясь в кругу целей, достижимых уже в ближайшие годы, мы предвидим, что в Словарь смогут войти и единичные контексты «зауряд-поэтов», и кое-что из популярных словарей «крылатых слов» или цитат, и россыпь безымянных игровых находок вроде последнего нашего примера (10):

- (10) А ты бы, ты бы, ты бы,
Ты бы барыней была.
Нежнее красной рыбы бы,
Как банный пар, бела.

Как бы украсил такой контекст эстетически неизбежно бледноватую статью БЫ!

В пробном выпуске Словаря была выражена надежда, что он усилит или пробудит у значительной части его читателей *жажду* настоящей поэзии и нетривиального поэтического языка. Авторский коллектив Словаря сохраняет эту надежду. Мы будем благодарны за отклики сочувственников, скептиков и прямых оппонентов.

Виктор Григорьев, 2000 г.