

УВ

УЧЕБНИК
ДЛЯ ВУЗОВ



Ю. И. МИНЕРАЛОВ

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС

УЧЕБНИК
для вузов

Ю. И. МИНЕРАЛОВ

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

(ПОЭТИКА И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ)

*Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений
по специальности «Филология»*

МОСКВА
ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР



1999

Минералов Ю.И.

М61 Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

ISBN 5-691-00212-0.

Учебник основан на конкретном исследовании русской поэзии XVIII в. (Державин и поэты его круга) и XX в. (Маяковский и поэты его круга). В книге излагается концепция поэтики стиля, исходящая из филологической традиции В. Гумбольдта, Ф.И. Буслаева и А.А. Потебни, а в современной филологии соотношенная со взглядами А.Ф. Лосева.

Адресован студентам филологических факультетов высших учебных заведений.

ББК 80/84

ISBN 5-691-00212-0

© Минералов Ю.И., 1999
© «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 1999
© Серийное оформление.
Художник Токарев Ю.В., 1999



ОТ АВТОРА

Данная книга имеет несколько особенностей, отличающих ее от используемых ныне в высшей школе пособий по введению в литературоведение, теории и истории литературы. Здесь идет речь о с л о в е с н о с т и, о литературе как словесном художественном творчестве. Внимание автора сосредоточено на проблемах литературного мастерства писателей, на анализе процесса создания произведения, на вскрытии творческих приемов писательской работы, приводящих к созданию художественного словесного текста, определенным образом профессионально организованного на всех уровнях — от сюжетно-композиционного вплоть до уровня синтаксиса фразы (и даже слова, его синтактики).

Существующие пособия и учебники по теории и истории литературы писались в период, когда господствовал весьма специфический подход к ней. В литературе видели форму идеологии. Разумеется, литература — явление многогранное и многоплановое, и идеологический компонент в ней несомненен. Обществоведам есть что осмысливать, опираясь на литературу. Однако вряд ли верно, если и в работах филологов (научных исследованиях литературы, учебных руководствах) тоже задается непреременный идеологический ракурс. А по существовавшей практике требовалось именно начать с подробнейшей характеристики «партийности» литературы, ее «классовости» и идейно-политического пафоса. Подобного рода проблематикой (повторяем, небезынтересной для социологов, политологов и т. д., но явно прикладной, а не стержневой для литературоведения) вольно или невольно задавался угол зрения, способ подхода к литературе. В центре внимания оказывалась не ее словесно-художественная сторона, а скорее различные историко-материалистические гипотезы насчет литературы (вроде тезиса о происхождении стихотворного ритма от ритмичных трудовых действий людей).

Внимание к идеологической стороне литературы гарантировало, конечно, государственное признание ее общественной важности и, как следствие, достойное место, отводимое ей в советских школьных и вузовских программах, определенную заботу о развитии литературы и об издании новых произведений в государственных издательствах, поддержку деятельности Союза писателей и т. д. и т. п. Однако в сфере науки о литературе такое внимание оборачивалось также экстенсивностью развития поэтики и литературоведческой теории стиля — то есть именно тех двух систем филологического знания, которые ранее

тысячелетиями были основой всякого труда о литературе. При переакцентовке приоритетов в сторону социологических проблем (вроде проблем классовости и партийности) проблемы поэтики и стилистики, проблемы художественности автоматически сдвигаются на периферию внимания. Впрочем, то же происходит, когда в качестве «истории литературы» без четко поставленной цели, ясной методологии просто занимаются пересказами сюжетов произведений и писательских биографий. Пределом же методологической глухоты и слепоты нельзя не признать известную школьную практику свертывания в учебнике по литературе тем поэтики и стилистики, писательской «техники», литературного мастерства в заключительный краткий раздел о неких «художественных особенностях». Помилюйте, да литература, словесность вся — сплошная «художественная особенность», и когда литературу превращают в иное — в повод порассуждать, например, о крепостном праве («поворачивая» соответствующим образом пушкинского «Дубровского», гоголевские «Мертвые души», тургеневских «Отцов и детей», поэму Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и т.п.); о царизме и самодержавии (тут удобны «Капитанская дочка» Пушкина, «История одного города» Щедрина, «Человек в футляре» Чехова и т.п.); или, скажем, о якобы «устарелости» православно-христианских семейных отношений (для суесловия об этом не раз использовались «Евгений Онегин» Пушкина, «Гроза» Островского, «Анна Каренина» Льва Толстого, «Дама с собачкой» Чехова и т. п.), — то со словесностью обращаются если и не чисто спекулятивно, то все же не вполне корректно.

В силу многогранности такого сложнейшего явления, как литература, к ней могут испытывать интерес не только обществоведы, но и историки, и психологи, и представители иных многочисленных наук, вплоть до политэкономии, юриспруденции и даже теологии. Об этом, впрочем, еще в прошлом веке академик Ф.И. Буслаев писал так: «Что же касается до внутреннего содержания, до истины, нравственности, изящества, то идет в особые науки — каковы философия, юриспруденция, история, эстетика и пр. Потому, чтобы не разбегаться во все стороны и не толковать обо всем, — следовательно, о многом кое-как, — лучше всего учитель должен строго определить себе ту точку зрения, с которой он может смотреть на писателя, не выходя из области своего предмета...»*

* Буслаев Ф.И. Преподавание отечественного языка. — М., 1992. — С.86.

Так мы и стремились выстроить книгу — «не выходя из области своего предмета», в теоретическом плане сосредоточившись на проблемах поэтики и стилистики.

Литература интересовала нас не как средство иллюстрации или критики общественно-исторических коллизий, экономических отношений, моральных норм и пр., а как *художественное* явление, искусство слова.

Другая особенность книги состоит в том, что она базируется на обширном материале личных филологических исследований автора. Она сохраняет черты научной монографии. Иными словами, здесь систематически обрисовываются свежие факты, а отнюдь не излагаются «учебниковому» расхожие истины, иллюстрируемые отдельными примерами из художественно-литературных произведений. Кроме того, хотя существуют, конечно, гуманитарные науки «дедуктивного» характера (логика, философия), природа литературы требует доказательства своих утверждений систематическим анализом достаточно большого круга произведений самой словесности. Здесь теория должна выводиться не «из головы» автора, а из самой литературы. Это и дает гарантии от «оригинальных», но неверных идей, и позволяет избегать банальностей. Именно так построена книга.

Наша «Теория художественной словесности» имеет качества и историко-литературного исследования. Например, в ней подробно освещено творчество Г.Р. Державина и ряда поэтов XVIII—начала XIX века, а с другой стороны — В.В. Маяковского и ряда поэтов XX века. Также в ней анализируется творчество Л. Толстого и некоторых других русских прозаиков-классиков. Затрагиваются в книге и иные темы из истории литературы.

В свое время А.Н. Пыпин предложил рассматривать литературу на фоне истории общественных движений. (Пыпинский подход в упрощенном виде и применялся в подавляющем большинстве советских историко-литературных курсов.) Ф.И. Буслаев предложил рассматривать словесность на фоне истории других — несловесных — искусств. Наконец, А.А. Потебня предложил ставить историю литературы в связь с историей языка. Наша книга в своем историко-литературном аспекте преломляет буслаевский и потебнианский подходы на современном уровне. Здесь обрисовывается теоретическая история литературы.

Большое внимание уделено в книге также проблемам риторики, процесс возрождения которой сегодня в педагогической практике объективно требует профессионально написанных руководств по этой

филологической дисциплине. Многие идеи русской классической риторики не утратили своего значения по сей день, хотя и основательно забыты. В нашей книге систематически анализируются риторики XVIII—XIX веков (работы Ф. Прокоповича, М. Ломоносова, И. Рижского, Н. Кошанского, А. Мерзлякова и др.).

В литературоведении сложно сосуществуют различные традиции. Для нас наиболее близки взгляды и идеи гениального мыслителя современности Алексея Федоровича Лосева (1893—1988), замечательного славянского ученого Александра Афанасьевича Потебни (1835—1891), русского филолога Федора Ивановича Буслаева (1818—1897), многих современных их последователей.

Уровень изложения материала в нашей «Теории художественной словесности» требует знакомства с литературоведческой терминологией хотя бы в пределах учебного словаря литературоведческих терминов. Специальная терминология, относящаяся к основному предмету книги (поэтика, стиль, индивидуальность), сопровождается необходимыми объяснениями, но знакомство со словами типа «сюжет», «композиция», «образ», «семантика», «тропы», «фигуры», «ритм», «ямб», «хорей» и т.п. предполагается в читателе изначально.

Наконец, книга рассчитана на то, чтобы быть использованной как пособие, а не как учебник. Вместо того чтобы «разбегаться в стороны» и пытаться «толковать обо всем», она повествует — зато максимально углубленно — о самой, пожалуй, трудной проблеме теоретического литературоведения. Она повествует о творческом процессе, об индивидуальном претворении приемов поэтики писателем. Тема «поэтика и индивидуальность» лежит в самой основе как теории словесности, так и ее теоретической истории.



Введение

ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТИЛЬ



Общая поэтика. — Историческая поэтика. — Поэтика и индивидуальность. — Поэтика и стиль. — Поэтика и стилистика. — Термин «поэтика стиля». — Индивидуальный стиль. — Стиль и «слог». — Стиль как процесс. — Дискретное и континуальное. — Классификация и детализация. — Абстрактное и конкретное в литературоведении. — О статистике в литературоведении. — Миметическое начало в стиле. — Литературная теория и литературная практика. — Внутренняя форма.

Теория художественной словесности прошла сложную историю своего развития. Отрасль, обозначаемая как «поэтика» или «общая поэтика», сложилась в филологии много веков назад. Основываясь на исключении всего частного (индивидуального фактора и т.д.), она была нацелена на описание наиболее общих свойств художественной формы и мыслилась ее создателями как свод универсальных теоретических положений. Однако «общая поэтика» сравнительно быстро обнаружила свою ограниченность. Причиной этого оказалась, конечно, не абстрактность ее категорий — Г.В.Ф. Гегель справедливо подчеркивал полезность при решении определенных задач именно «освобожденных от всякой чувственной конкретности» теорий, где мысль «привыкает вращаться в абстракциях и двигаться вперед с помощью понятий без чувственных субстратов»¹. Однако тот же Гегель в другом месте говорил о

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. I. — М., 1973. — С. 113.

«Поэтическом искусстве» Горация, «О возвышенном» Псевдо-Лонгина (то есть о классических образчиках «общей поэтики»):

«Относительно теорий этого рода я замечу лишь, что хотя в *деталях* они содержат много поучительного, однако их общие положения абстрагированы от очень узкого круга художественных произведений... которые составляют лишь ограниченную часть области искусства»¹.

Последующая эволюция поэтики как науки засвидетельствовала, что к универсальности эта отрасль филологического знания может приблизиться не путем исключения из сферы своего рассмотрения национального, временного, индивидуального и т.д. элемента, а, по-видимому, лишь противоположным образом: полноценно привлекая такого рода элемент к рассмотрению. Путь к универсальности состоит не в уходе от конкретики, а в максимальном углублении в нее. Например, Гегель точно подметил, что существенно обогатило поэтику как науку, теорию, ее обращение к литературному опыту неевропейских народов, заключающему в себе, с точки зрения европейца, «нечто чуждое и необычное» в области литературной практики; «это признание художественных произведений, выпадающих из круга и форм тех произведений, которые преимущественно служили основой теоретических абстракций, привело к признанию своеобразного вида искусства — *романтического искусства*»². Итак, позитивные видоизменения принес в поэтику учет *национального* фактора. Нет нужды напоминать подробно, насколько методологически возвысил данную науку учет *исторического* фактора (работы А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского и др. по «исторической поэтике»).

Таким образом, сам объективный ход эволюции поэтики как филологической отрасли оказался в данном случае живой иллюстрацией философского положения, высказанного известным мыслителем, фактически — ярким и самостоятельным гегельянцем, вообще едва ли не умнейшим человеком своего времени:

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т. I. — М., 1968. — С. 22.

² Там же. — С. 27.

«Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и „опосредования“»¹. Далее философ подчеркивает: «Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и омертвления», — и говорит о необходимости движения и развития². Требование всесторонности, естественно, побуждает наконец сфокусировать внимание на *индивидуальном* факторе.

В последнее время в литературоведении явно переживает своего рода взрыв популярности термин «поэтика», употребляемый, однако, не в том смысле, к которому привыкла филология. В самом деле, на протяжении многих веков слово «поэтика» означало научную отрасль и разрабатывающие ее исследования (ср. «Поэтика» Аристотеля). Сравнительно давно слово «поэтика» стало употребляться в ином смысле — как краткий синоним выражения «система выразительных средств литературы». Ныне же происходит нечто новое. Появилось большое число публикаций о «поэтике» конкретных художников (например, Ломоносова, Гоголя, Пушкина, Достоевского, Толстого, Маяковского и др.). Такая «инновация» в употреблении термина не кажется нам корректной и плодотворной. И с полным основанием один из современных литературных теоретиков подвергает критике словосочетания типа «поэтика Достоевского», «поэтика Толстого» и др.³

В самом деле: обобщив подобные ставшие популярными у некоторых литературоведов выражения, мы неизбежно приходим к понятию «индивидуальная поэтика». Но имеет ли такое понятие опору в литературной реальности? Вряд ли: личное (индивидуальное) творчество адекватно описывается в общеприменимых (внеиндивидуальных) категориях (типа «сюжет», «композиция», «образ», «тропы», «фигуры», «инструментовка» и пр.). Никакой «индивидуальной поэтики» писатель, строго говоря, не создает. Аристотель и последующая ему научная традиция не возбуждали

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 42. — С. 289.

² Там же. — С. 282.

³ Николаев П.А. Снова о творческом методе и стиле (устойчивы ли эти категории в науке) // Вестник МГУ. — Сер. 9. Филология. — 1984. — № 5. — С. 9.

вопроса о «поэтике Гомера», «поэтике Еврипида», «поэтике Сафо» и т.п. И причина тут ясна. Ибо справедливо, что в наше время в обсуждаемых случаях «столь же популярным, сколь неясным словом «поэтика»... не выражается ничего иного, кроме с т и л я»¹ (разрядка наша. — Ю.М.). Словосочетания типа «поэтика Гоголя» (и т.п.) *некорректны*, ибо затушевывают с у т ь: то, что в называемых так работах речь идет (или должна бы идти) об индивидуальном (личном) стиле соответствующего художника. Кроме того, подобным соединением слов как бы признается, что «индивидуальная поэтика» — не фикция, а реальная категория.

Видимо, ощущая и принимая в расчет данного рода обстоятельства, другие авторы ввели в современный обиход выражение «поэтика и стиль» (автора, течения и т.д.). Но и оно не вполне удовлетворяет. Если в первом случае стиль просто оказывается куда-то «исчезнувшим», то во втором он механически «отделяется» от поэтики. А это тоже не соответствует реальности: индивидуальный стиль — исключительно многогранное явление, и к «поэтике» он не сводим, но феномены, изучаемые в категориях этой науки, неотделимы от проблематики теории стиля.

Поэтика и теория стиля (стилистика) — два основных компонента теории литературы.

А.Ф. Лосев весьма точно говорил о *соотношении поэтики и стилистики*: «Учение о метафоре вообще есть поэтика (или эстетика поэзии). Но учение о том, как у п о т р е б л я е т (разрядка наша. — Ю.М.) метафору Пушкин или Тютчев, есть уже часть стилистики»². Вдумаемся в эти слова. Поэтика как специальная научная отрасль изучает метафоры и иные тропы, вообще художественную образность, а также сюжетику, композиционные приемы и т.п. с «отвлеченной» точки зрения — безотносительно к их модификациям в стиле конкретных художников, в конкретных произведениях, в конкретных контекстах. Ее интересует повторяющееся, всеобщее, внеиндивидуальное в выразительных средствах литературы, их внутренней организации. Такая отрасль необходима теории литературы. Но,

¹ Николаев П.А. Указ. соч. — С. 19—20.

² Лосев А.Ф. Философия имени. — М., 1927. — С. 226.

очевидно, необходима и иная отрасль, которая сделала бы акцент на противоположном — на том, как, какими путями модифицирует, интерпретирует (то есть «употребляет») по-своему данный конкретный художник литературные средства, как он действует, чтобы сделать внеиндивидуальное — «индивидуально-неповторимым», лично-особенным.

А.Ф. Лосев указывает, что это «употребление» средств поэтики художником является предметом именно теории стиля. Мы исходим из того же.

Однако что конкретно значат в данном случае слова «употребляет», «употребление»? Сосредоточимся на их семантике. Прежде всего (и в любом случае), эти слова обозначают, несомненно, не какое-то застывшее явление (вещь, продукт, предмет и т.п.), а процесс, действие, деятельность. Намереваясь изучать «употребление» чего бы то ни было, исследователь внутренне обязуется тем самым выявлять некое движение — саму работу (для нас — стилевую работу, процесс деятельности художника), а не только ее конечный результат. Он подступает к динамическому, а не статическому объекту с ясным осознанием наличия в объекте динамики. И, разумеется, очень мало будет проку, если исследователь станет подменять описание этой динамики оговорками и напоминаниями читателю, что изучаемый объект, мол, не статичен, — а реальным анализом этих своих напоминаний не подтвердит...

Спроецируем теперь данное общее рассуждение на феномен личного стиля. Итак, художник по-своему применяет, то есть по-своему опредмечивает, интерпретируя (и, тем самым, индивидуализируя) определенный комплекс выразительных средств. При таком индивидуальном их применении даже «структура тропа, — как подметил П.А. Николаев, — может оставаться той же самой»¹! Меняется лишь стиль. Так какое же обобщенное наименование дать применению (интерпретации, индивидуализации) разными художниками изобразительно-выразительных литературных средств?

¹ Николаев П.А. Методологический аспект проблемы // Сб.: Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984. — С. 5.

Здесь уместна следующая концептуальная оговорка. Уже напоминалось, что термин «поэтика» обычно употребляют в двух смыслах: отрасль литературоведения и система литературных изобразительных средств. Поскольку диалектически «все противоположности... сами по себе суть некоторый переход»¹, эти смыслы неразрывно связаны. Наука поэтика — описание на языке понятийного знания структурной организации упомянутых средств. Данная наука сознательно абстрагирует структуру изобразительных средств от конкретной текстовой субстанции написанных индивидуумами произведений во имя выявления в лично-особенном общего. Однако ясно, что всевозможные метафоры, метонимии, сюжетно-композиционные приемы и пр. реально бытуют лишь в конкретных литературных произведениях, а не где-либо «вообще», вовне их. Как точно указал А.Ф. Лосев, здесь они — явление личного стиля (то есть не просто поэтика во втором смысле термина). Такие непосредственно «растворенные» в субстанции литературных текстов изобразительные средства, по существу, образуют поэтику индивидуального стиля.

Научная экспликация этих «растворенных» в конкретике текста средств, естественно, будет перевыражением их на языке понятийного знания. Но подобное перевыражение допустимо (и диалектически целесообразно) называть тем же термином. Этим подчеркивался бы важный факт двуединства данных феноменов; в контексте же ясно, какой из двух смыслов имеется в виду здесь или там.

Системе изобразительно-выразительных средств литературы и искусства разные авторы пытались подыскивать различные наименования. При этом уже не раз «отталкивались» от системных обозначений в лингвистике — ср., напр., формулировки типа «Морфология сказки» (В.Я. Пропп). Слово «морфология» применялось в таких случаях чисто фигурально-метафорически. Далее, не так давно одним из лингвистов была даже издана (под эгидой так называемой лингвистической поэтики) книга с другим метафорическим названием — «Грамматика

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. III. — С. 298.

идиостиля»¹. Тут наименование основано, конечно, на ассоциациях или с оброненным как-то Л.В. Щербой выражением «грамматика поэзии», или, что вернее, со сходным названием одной из работ Р. Якобсона (которое, в свою очередь, «отталкивается» от Щербы). Слово «грамматика» обозначает в лингвистике именно определенную систему средств выражения. Но оно подразумевает систему языковую, а не какую-либо иную. Оно относится к нехудожественной коммуникации. В художественной литературе система изобразительно-выразительных средств издавна носит собственное название. Она зовется здесь не «грамматикой», а поэтикой. Следовательно, в метафорическом переносе лингвистического термина на литературно-художественный стиль необходимости нет (как нет необходимости переименовывать по-григорьевски индивидуальный стиль писателя в «идиостиль!»). Чтобы создать вышеупомянутое обобщенное наименование, литературоведу надо лишь правильно связать термин «стиль» с термином «поэтика» в новую семантическую целостность, указывающую на некий реальный художественный феномен.

Такой термин уже предлагался: «поэтика стиля»². Он представляется теоретически целесообразным — как обобщающее название того круга категорий, о которых говорилось выше. Интерпретация художником в его личном творчестве средств поэтики, употребление (применение) им по-своему ее средств есть особый сложный процесс. Наша книга посвящена тому, как он протекает и что создается в итоге. Итак, не «морфология» и не «грамматика идиостиля», а все-таки *поэтика индивидуального стиля*.

В формировании индивидуальных стилей участвуют весьма разнообразные факторы — от глобальных, социально-истори-

¹ Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В.Хлебников. — М., 1983.

² См., напр.: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978. — С. 209; Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 331; Сквозников В. Д. Претворение метода в стиле лирических произведений // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 214.

ческих, до конкретно-биографических, психофизиологических и др. Уяснение такой сложной природы стиля началось давно. Ее отмечал в искусствознании уже И. Винкельман; Гегель, Шеллинг, Гете оставили весьма плодотворные соображения в данной области.

Однако применительно к литературе академическая филология на протяжении XIX века часто понимала индивидуальный стиль в более узком, прямом смысле, отождествляя его с так называемым слогом художника, являющимся конкретным речевым воплощением художественного мышления автора. Это типично для русских трудов по риторике. Н.Ф. Кошанский, лицейский профессор А.С. Пушкина по истории русской словесности и риторике («филолог-классик», по словам В.В. Виноградова)¹, прямо говорит: «„Слог — стиль — перо“ — все сии названия означают способ выражать мысли... свойственный каждому писателю пороэль»². Другой филолог начала XIX века тоже считает, что индивидуальный слог «есть образ выражения мыслей посредством слов»³, и тоже приравнивает слог к стилю. Аналогичные представления отражаются в многочисленных курсах теории и истории словесности XIX века. Как слог понимал стиль и Белинский, говоривший, что «у всякого великого писателя свой слог; слога нельзя делить на три рода — высокий, средний и низкий: слог делится на столько родов, сколько есть на свете великих или, по крайней мере, сильно даровитых писателей. По почерку узнают руку человека... по слогу узнают великого писателя... Если у писателя нет никакого слога, он может писать самым превосходным языком, и все-таки неопределенность и — ее необходимое следствие — многословие будут придавать его сочинениям характер болтовни... Если у писателя есть слог, его

¹ См.: Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса (от Ломоносова до Потебни и Фортунатова). — М., 1958. — С. 107.

² Кошанский Н.Ф. Общая риторика.—Изд. 2-е.—СПб., 1830. — С. 83—84.

³ Борн И.М. Краткое руководство к российской словесности. — СПб., 1808. — С. 83.

эпитет резко определителен, каждое слово стоит на своем месте, и в немногих словах схватывается мысль, по объему требующая многих слов»¹.

С другой стороны, чрезвычайную популярность приобрело в указанный период известное «бонмо» Ж.-Л. Бюффона («Стиль — это сам человек»). Условность и односторонность броско выраженной здесь мысли были в должной мере осознаны, пожалуй, лишь в филологии и эстетике XX века². Для тех же, кто безоговорочно руководствовался этой формулой, творческая индивидуальность сливалась с личностью человека как таковой (личностью всякого человека), а момент *таланта* (как необходимое условие появления стиля) редуцировался. Ныне изречение Бюффона уже обычно не воспринимается как научная дефиниция стиля — и, думается нам, вполне заслуженно³.

В XX веке сведение индивидуального стиля к слогу — явление уже весьма редкое в литературоведении, и примеры его единичны⁴. Правда, понимание индивидуального стиля как слога по-прежнему весьма характерно для представлений современных «практиков» (поэтов, прозаиков, отчасти критиков). Но это не может, разумеется, служить ни догмой, ни вообще сковывающим фактором для литературоведов-теоретиков. В отечественной науке недавнего времени заметную роль в расширении понятия литературного стиля сыграли Г.Н. Пospelов и А.Н. Соколов. Последний весьма точно писал: «Обычно понятие стиля применяется у нас к языку — и только к языку — литературного произ-

¹ Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 т., Т. VII. — М., 1981. — С. 38.

² См., напр.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М., 1920. — С. 89; Поляков М.Я. Указ. соч.. — С. 70; Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — С. 33; Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика. — М., 1984. — С. 127.

³ Ср., однако, случай современной нам солидаризации с афоризмом Бюффона: Фоменко Н.Ю. М.Н. Муравьев и проблема индивидуального стиля // Сб.: На путях к романтизму. — Л., 1984. — С. 52—70.

⁴ См., напр.: Бицилли П.М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. — София, 1946. — С. 3.

ведения. Между тем науке о литературе известна и более широкая концепция стиля как художественной системы, охватывающей не только язык, но и другие элементы структуры литературного произведения. Такое понимание литературного стиля сближается с пониманием художественных стилей (готика, барокко, классицизм, импрессионизм и т.п.), давно уже принятым в искусствоведении¹. Действительно, сюжетно-композиционные приемы, например, функционируют преимущественно в надречевой сфере — не случайно сюжетная сторона произведения бывает сравнительно легко *отчуждаема* от его словесной основы (ср. фильмы на литературные сюжеты).

Впрочем, ясно и то, что конкретные задачи проводимого исследования могут в отдельных случаях побуждать литературоведов к мотивированному сознательному сужению семантики при употреблении термина «стиль» — и трактовке его как слога писателя². Это процедурный прием анализа, а не какая-либо методологическая позиция. В общем же и целом феномен стиля явственно проявил (благодаря трудам современных ученых) исключительную сложность и многоплановость своей природы. Коснемся этой стороны проблемы более детально.

Серебряный век русской духовности занимался проблемами стиля весьма основательно. Правда, для символистских теоретиков (Вяч. Иванов, А. Белый, Г. Чулков и др.) характерна своеобразная концентрация внимания на том, что они считали реально существующей мистической стороной искусства, на «магии слов», увлекавшей их серьезно и глубоко³. Академическая же теория

¹ Соколов А.Н. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения // Филологические науки. — 1962. — № 3. — С. 29—42.

² Ср.: Тимофеева В.В. Язык поэта и время: Поэтический язык Маяковского. — М.; Л., 1962. В данном труде термин «стиль» «берется в прямом, а не в расширительном значении (указ. соч. — С. 3). В суженном значении применяют термин «стиль» и некоторые авторы четырехтомной «Теории литературных стилей» (М., 1976—1982).

³ См.: Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века. Автореферат диссертации... доктора филологических наук. — М., 1994; она же. Литература поисков и открытий (Жанровый синтез в русской литературе начала XX века). — М., 1991.

словесности Серебряного века рассматривала проблемы теории художественного стиля на обширном плацдарме европейской теоретической мысли. Так, сложную целостную концепцию стиля разработал П.Н. Сакулин. В опубликованной уже после революции «Теории литературных стилей», подытожившей его многолетние изыскания, Сакулин описывает стиль как явление иерархическое. Между полярными феноменами *«индивидуальный стиль»* и *«стиль эпохи»* располагается ряд промежуточных звеньев (вроде стиля литературной школы и т.п.). Среди признаков, отличающих один стиль от другого, академик Сакулин доминантными считает «тематику и эйдологию», — вслед за В. Гумбольдтом и А.А. Потебней проявляя понимание того, что художественное слово не просто называет, а непременно *изображает* предметы и явления, идеи и отношения; причем именно то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается свой особый образ («образ идеи» — внутренняя форма), и обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т.п., а как итог — возможность сосуществования множества разных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении¹.

В советском литературоведении не раз возникали острые столкновения мнений, противоборство различных точек зрения на категорию «стиль» вообще и на понятие «индивидуальный стиль» в частности. Обсуждению были подвергнуты самые разноаспектные вопросы — например, о соотношении стиля с категориями содержания и формы; о границах явления стиля (ср. в данной связи широту теоретического интервала между понятием «стиль произведения» и понятием «стиль эпохи»²); о соотношении понятий «манера» и «стиль» и т.д. К сожалению, и

¹ См.: Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. — М., 1928; см. также: Сакулин П.Н. Филология и культурология / Сост., автор вступ. статьи и комм. Ю.И. Минералов. — М., 1990.

² В России это понятие, как уже напоминалось, разрабатывал П.Н. Сакулин. На Западе (в основном вслед за ним) — целый ряд теоретиков искусства (М. Ландман, Р. Пирс, К.Ф. Тейт и др.).

вульгарно-социологические материи были этим спорам порою не чужды.

Примерно с начала 1970-х годов явственно регистрируется и то положение, о котором говорилось выше: литературоведы стали как-то избегать термина «стиль». Думается, одной из непосредственных причин такого несколько обескураживающего положения, такого отношения филологов к теоретической категории, многие столетия существующей в их науке и плодотворно в ней применявшейся, следует признать реакцию некоторых литературоведов на обостренные споры о стиле, шедшие в 1960-е годы (особенно во второй их половине).

Упомянутые споры велись иногда с неоправданно жестких, идеологически окрашенных позиций. Но они дали некоторые важные теоретические итоги. Нам представляется особенно существенной конкретизация в них того, как и в чем проявляется внутренняя сложность и разноплановость феномена «стиль». Хотя сам термин «индивидуальный стиль», пусть и подвергаясь в ходе этих споров определенной критике, остался в литературоведении, однако теперь стало зримо представляемо то, какие сложные *диалектические* отношения связывают индивидуальное в искусстве со сферой внеиндивидуального. Ср., напр., подробное обсуждение взаимной спецификации «стиля» и «манеры» художника в работах Г.Н. Пospelова, О.В. Лармина, В.В. Курилова и др.¹ Такие наблюдения имели уже не собственно литературоведческий, а скорее философско-эстетический характер, побуждая вспомнить соответствующие соображения философии прежних времен. Вспомним, напр., идеи Гегеля о «подлинной манере» и стиле; Шеллинга о «манере» и стиле²; аналогичные мысли Гете³; развивающие Гете суждения Вяч. Иванова⁴. Возобновление

¹ См.: Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970. — С. 114—116; Лармин О.В. Художественный метод и стиль. — М., 1964. — С. 202—270; Курилов В.В. Основные проблемы стиля // Вестник МГУ. — 1968, № 52 — С. 14.

² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 176, 180.

³ Гете И.В. Простое подражание природе, манера, стиль // Собр. соч. в 13 т., т. X. — М., 1937. — С. 399—403.

⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи. — М., 1916. — С. 165—185.

разговора в данном ракурсе было, несомненно, бесполезно для теоретической эстетики.

Указав, что в этой книге нас интересует стилевая индивидуализация поэтики, т.е. взятая как *процесс* интерпретация индивидуумом средств художественного выражения, свойственных литературе, мы тем самым «обязали» себя смотреть на индивидуально-стилевые явления как на нечто движущееся, меняющееся, варьирующееся, а не только как на закрепленный в опубликованных произведениях писателя *результат* его «стилевой деятельности». Посмотреть на личный стиль как на целенаправленно меняющийся живой феномен, понять основное направление этих изменений значило бы получить немало свежих данных о природе самого стиля. Реальная ли это задача для филолога? Ответить следует безусловно утвердительно, ибо направление «стилевой деятельности» художника можно выявить, анализируя *варианты* его произведений — прослеживая путь стилиста *от черновика к беловику*. Сам по себе этот прием не нов и уже не раз давал ученым весьма полезную филологическую информацию (см., напр., работы 1970—1980-х годов Л.И. Тимофеева). Но нас интересует не столько аспект становления какого-то конкретного произведения (обычно изучаемый при филологическом анализе вариантов), а нечто иное — общие, повторяющиеся закономерности в направлении движения стилиста между черновиком и беловиком. Если провести анализ вариантов у нескольких художников и затем сопоставить результаты, тогда могут быть подняты типологические «пласты», исключительные по своей важности для теории стиля. В таком разрезе, кстати, указанный прием применялся несравненно реже.

Между тем современная филология располагает научными изданиями черновых редакций произведений Державина и Маяковского, Пушкина и Лермонтова, Достоевского и Толстого — и еще целого ряда поэтов и прозаиков. Для наблюдения личного стиля в его движении (поэтики индивидуального стиля) имеется достаточно плодотворная почва.

В. фон Гумбольдт сказал когда-то, что стиль является «лишь отражением» «картины внутреннего р а з в и т и я

мысли»¹ (разрядка наша. — Ю. М.). Тем самым в рабочем порядке можно сформулировать: *личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий*. Соответственно, и поэтика индивидуального стиля должна пониматься, очевидно, не просто как «система изобразительных средств», но как система или комплекс *действий* — а к т о в создания изобразительных средств художником в ходе его работы над конкретными произведениями. А если так, то поэтика индивидуального стиля наиболее корректно сможет характеризоваться в п р о ц е с с у а л ь н ы х категориях.

Последователь Гегеля писал, «В собственном смысле диалектика есть изучение противоречия *в самой сущности предметов*: не только явления преходящи, подвижны, текучи, отделены лишь условными гранями, но и *сущности* вещей также»². А если воспользоваться выражением Гегеля, то можно с полным основанием охарактеризовать стиль как «текучее исхождение из себя, которое в то же время не есть переход или отношение к качественно иному»³. Однако эту «текучесть» (то есть процессуальность) должен отражать и понятийный аппарат описывающей стиль науки. Думается, к теории стиля, имеющей в филологии давно сложившийся, в основном завершённый облик, можно отнести слова Гегеля о науке, внутри которой «имеется вполне готовый и застывший, можно сказать, окостеневший материал, и задача состоит в том, чтобы сделать его текучим и вновь возжечь живое понятие в таком... материале. Если строительство города в пустынной местности имеет свои трудности, то когда дело идет о новой планировке старого, добротного построенного города, постоянно заселенного и никогда не остававшегося без хозяина, нет, правда, недостатка в материале, но зато встречаются препятствия другого рода...»⁴

¹ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984. — С. 187. (Далее ссылки в тексте: Избр., номер стр.)

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 226—227.

³ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. I. — С. 274.

⁴ Там же. — Т. III. — С. 7.

Легко понять, что Гегель подразумевает под «препятствиями» стереотипы теоретического мышления. Сознание людей, любящих дефиниции (определения) и формулы, иногда естественным для себя образом противится как признанию «текучести» научных категорий, так и тому, что *индивидуальный стиль, его поэтика — не только и не столько данность (продукт, результат), сколько деятельность, процесс*. Тем не менее мы всемерно акцентируем эту процессуальность, ибо данная сторона стиля обычно ускользает от внимания исследователей. Потому ниже часто говорится не о рифме, а о «рифмовке», не о метафоре, а о «метафоризации» и т.п., — а в ходе анализа своего материала мы вводим и ряд иных понятий, тоже процессуальных (напр., «парафразирование», «портретирование», «связывание несвязуемого», «опущение», «разрежение содержания» и т.д., — объясняя их смысл в соответствующих местах).

Здесь надо сделать оговорки как относительно специфического «колеблющегося» статуса этих категорий, так и относительно их количества.

Как в целом *теоретическая поэтика в идеале есть лишь перевыражение на языке понятийного знания той реально существующей «поэтики» (системы художественных средств), которая непосредственно растворена в субстанции литературных произведений*, так и частные категории данной науки, раз они отражают нечто реальное, суть тоже не головные абстракции, а перевыражение тех категорий, которые (будучи непосредственно «растворены» в самой литературе) «пронизывают наш дух инстинктивно и бессознательно»¹. Теоретические категории литературоведения, как и всякой науки, «служат для более точного определения и нахождения *предметных отношений*»² (в данном случае внутри литературных текстов. — Ю. М.). Отражая «стилевую реальность», субстанциальность объекта изучения, категории поэтики индивидуального стиля должны бы, по-видимому, осторожно намечаться исследователем, а не

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. I. — С. 91.

² Там же. — С. 85.

формулироваться им жестко, как нечто неизблемое. Недаром «понятия не неподвижны, а — сами по себе, по своей природе = п е р е х о д »¹; «человеческие понятия не неподвижны, а вечно движутся, переходят друг в друга, переливают одно в другое, без этого они не отражают живой жизни. Анализ понятий, изучение их, „искусство оперировать с ними“... требуют всегда изучения движения понятий, их связи, их взаимопереходов»².

«Колеблющийся» статус категорий применительно к нашему предмету также представляется несомненным. Дело в том, что *стиль (как и иные художественные феномены) по природе своей не дискретен, а к о н т и н у а л е н*. Любые резкие разграничения и подразделения в «текущей» сфере стиля до известной степени условны. Хотя эта «текучесть», разумеется и. безусловно, не отменяет качественных скачков, перерывов в постепенности, когда одна категория диалектически переходит в другую, — однако, имея дело с таким объектом, как стиль, исследователю необходимо быть максимально осторожным с дефинициями и классификациями.

Так, А.Н. Соколов в свое время попытался в «Теории стиля» опереться на интересную разветвленную систему четких определений-дефиниций. Однако именно эта его работа (образцовая в плане дефинитивности!) продемонстрировала небесспорность такого подхода — повышенная дефинитивность, резкость разграничений вызвали здесь то, что заведомо континуальный объект (стиль) оказался представлен как словно бы дискретный. То есть стремление ученого к точности парадоксальным образом привело в ряде частных мест работы к определенному отдалению его теории от эмпирической литературной конкретики. Надо учитывать и саму природу *дефиниции* как таковой: говоря о дефиниции, еще Гегель прозорливо заметил, что она как «первое, еще не развитое понятие, долженствуя схватить простую определенность предмета (а это схватывание должно быть чем-то непосредственным), может пользоваться для этой цели лишь одним из

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 206—207.

² Там же. — С. 226—227.

непосредственных так называемых свойств предмета. <...> Бывают ли включенные в дефиницию признаки просто паллиативным средством или же они более приближаются к природе некоторого принципа, это — дело чистого случая»¹.

Учитывая же это, мы хотели бы со всей силой подчеркнуть, что *дефиниции, которые вводятся в данной книге по ходу рассмотрения материала, носят (как это было выше с определением личного стиля) преимущественно рабочий, операциональный характер*; мы отнюдь не претендуем на незыблемость и всеохватность своих определений, предпочитая им конкретный анализ, описание и обобщение итогов анализа материала.

Разумеется, крайне заманчиво было бы, напротив, пойти по пути регулярного формулирования развернутых определений, ибо это путь, который избирается в гуманитарных науках весьма часто. Но вместе с тем, повторяем, мы решили отказаться от повышения уровня дефинитивности в своей книге — исходя из специфики такого объекта исследования, как стиль. Было сочтено более разумным ориентироваться не на повышенную дефинитивность изложения, а на *оптимизацию* присутствия в работе и сочетания в ней аналитического, описательного, дефинитивного и т.п. моментов.

Далее, при изучении континуальных объектов (к которым принадлежит и поэтика индивидуального стиля) небесспорное занятие — классификационная детализация, увлечение дробными делениями. Неподвижные разветвленные таблицы классификаций сами по себе не приближают к реальности. Но зато они создают иллюзию ученой дотошности исследователя и глубины его проникновения в объект. Чтобы избежать подробных пояснений этого тезиса, просто сошлемся на такой показательный пример из истории науки:

«Страсть к классификации и детализации, развитая в эллинистически-римский период, особенно проявилась, например,

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. III. — С. 258—259. Гегелевские суждения такого рода весьма важны и методологически ценны, ибо в них ясно и четко указывается на то, что далеко не всегда учитывается в работах филологов.

в разделении тропов, скромное число которых, намеченное у Аристотеля (метафора, метонимия, сравнение, синекдоха, эпитет), стремительно увеличивалось. Если Квинтилиан насчитывал 14 видов тропа, то у поздних анонимных авторов их 24, у Григория Коринфского — 27, Кокондрий насчитывает их 29, Георгий Херобоск — 33, а Трифон перечисляет 37 видов тропа»¹.

Именно такой «игры» с классификациями (в недавнее время возрождавшейся на новой основе в ходе не приведших к удаче «метаязыковых» изысков структурализма) нам всемерно хотелось бы избежать. Важно не то, сколькими словами обозначить «внутреннее развитие» художественной мысли, а в том, чтобы рассмотреть в стиле не только результат, но и приведший к нему процесс работы художника, — то есть не принимать и не выдавать часть за целое, а постигать целое во всей его реальной сложности.

Приходится подчеркнуть и особую конкретность поэтики индивидуального стиля как исследовательского объекта. *Абстрагирование* — исключительно важный прием научного познания. Но использование этого логического приема при анализе индивидуального в искусстве имеет свои специфические ограничения. Некогда А.А. Потебня весьма справедливо говорил (в своих лекциях в Харьковском университете), что «очень часто, — и прежде и теперь — отвлечение, совершенное нашей мыслью, следовательно, нечто в высокой степени субъективное, мы превращаем почти бессознательно в объект и... считаем его причиной вещей»². Чтобы разум теоретиков не создавал таких псевдообъектов, ученые, по выражению А.А. Потебни, «должны рассматривать отвлечения как пособие для нашей мысли, но не должны им подчиняться»³.

В поэтике как таковой литературовед оперирует отвлечениями уже начиная с исходных понятий («образ», «идея», «ямб», «ритм»,

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — Т. V. — М., 1979. — С. 470. (Далее ссылки в тексте: Ист. эст., том, номер стр.)

² Харцев В.И. Основы поэтики А.А. Потебни (По лекциям, читанным А.А. Потебней в конце 80-х годов, и записям бывшего слушателя) // Вопросы теории и психологии творчества, II, вып. 2. — СПб., 1910. — С. 1.

³ Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. — Харьков, 1930. — С. 38. (Далее ссылки в тексте: Лекц., номер стр.)

«неологизм» и т.д.). В свое время на необходимость учета абстрактности таких категорий вполне резонно указывалось, например, авторами трехтомной «Теории литературы»¹. Иначе такие «общие названия», по выражению А.А. Потебни, получают «самостоятельное бытие»². Из аналитических категорий они даже превращаются для некоторых людей как бы в объекты анализа (в частности, психологически провоцируют на это статистические подсчеты, переводящие литературный материал в абстрактные числовые показатели)³.

Литературоведение принадлежит к числу наук, в центре внимания которых находится специфика индивидуального. Рифма, ритмически организованная строка в стихотворении или, например, троп — вовсе не безликая «единица» в ряду таких же единиц (в ряду, который надо лишь «просчитать»), а *уникум* — рифма, строка и троп, всякий раз по-особому опредмеченные сначала авторским стилем, а затем контекстом, в котором они реально воплощены. Статистика широко, почти без ограничений применима в науках, исследующих не единичные факты, а их массовые совокупности (политэкономии, социологии и др.). В науке, занятой анализом семантических уникалов, она не может занимать аналогичное доминантное положение. Более того, она способна поставлять здесь заведомо дезориентирующие данные. Во-первых, выборки на уровне индивидуальных стилей зачастую неизбежно малообъемны и, как следствие, статистически нерепрезентативны, так что в литературоведческих подсчетах перед нами нередко не статистика в строгом смысле, а ее имитация. Во-вторых, при работе с литературными явлениями для подсчетов некорректно приравниваются друг к другу в качестве считаемых «единиц» художественно заведомо разные феномены. У филологов за этой их манерой, над которой улыбаются настоящие математики, стоит следующее вполне постижимое обстоятельство.

¹ Теория литературы. — Т. I—1962. — С. 104, 312.

² Харцев В.И. Указ. соч. — С. 2. (Далее ссылки в тексте: Основы, номер стр.)

³ См., напр.: Минералов Ю.И. Об условно-абстрактном анализе в литературоведении // Филологические науки. — 1983 - № 5.

Известно, что «школьная» математика легко и однозначно решает задачи типа: «Разделите четыре груши между тремя мальчиками». Предполагается, что «правильный ответ» — каждому по одной целой и одной трети груши. Между тем такой ответ (и вообще такая постановка вопроса) требуют учебно-условной ситуации и в реальности *н е в е р н ы*: груши не бывают одинакового размера (возможно, например, одна очень большая — тогда в реальной жизни ее придется разрезать пополам и дать двоим, а третьему выдать все оставшиеся маленькие... Реальность потребует совсем иной «математики»!). Пример кажется шуточным, но он напоминает о весьма серьезных вещах — о том, что абстрактный подход к счетным процедурам (в школе преследующий чисто дидактические цели, не более) порою простодушно экстраполируется в жизнь взрослыми людьми, завершившими систематическое ознакомление с математикой в отроческие годы, профессионально ее не знающими, но испытывающими по отношению к ее цифрам сложное и смешанное ностальгически-эйфорическое чувство. И тогда как якобы равные «единицы» воспринимаются функционально весьма различные факты. С ними начинают проводить глубокомысленные процедуры, рассуждая о «десяти процентах неточных рифм», о «пяти процентах строк четырехстопного ямба» и т.п. В каких-то сугубо прикладных целях это может пригодиться. Но представление, что условно-абстрактные выводы имеют своим предметом реальное функционирование литературы, — *иллюзия*, разделить которую невозможно. Такие проценты надо систематически соотносить с реальностью: цифры способны попросту сбить с толку, дезориентировать — подобно упомянутой школьной задачке! (В принципе все это многим и так понятно со времен Джорджа Буля с его алгеброй логики)¹. Необходимо помнить, что тут не более как абстракции, отвлечения, условные операционные действия, что на самом деле каждая рифма, каждая строка — семасиологически «разного размера», а основная задача литературоведа состоит в постижении таких *функциональных различий*. И уж совсем некорректно

¹ Поистине убийственные вещи писал о такой «филологической» математике А.Ф. Лосев. См.: Лосев А.Ф. Языковая структура. — М., 1983.

рекламировать в качестве «точных методов» эти школьные арифметические процедуры с разнокачественными феноменами, которые в этих процедурах искусственно обезличиваются, которым негласно приписывается мнимое взаимное равенство (чтобы их можно было подсчитывать в качестве единиц). На основе одних формально-абстрактных критериев вообще невозможно не только доказать истину, но даже ее сформулировать — что в XX столетии подтверждено как раз средствами математики (логическая семантика Альфреда Тарского).

В литературоведении, напротив, необходимо внимательно всматриваться в индивидуальную природу единичного объекта, в его особый и сложный «внутренний мир». *Анализ внутренней формы, контекста, авторского стиля, образно-ассоциативных традиций данной национальной литературы суть способы достижения филологической точности.*

Несколько необходимых слов о разнице между *литературоведческой теорией* и литературной практикой. Вот что писал Г. Лейбниц: «...Есть предметы, особенно те, кои зависят от чувств, где преуспевают скорее и лучше, машинально отдаваясь подражанию и практике, нежели пребывая в сухой рассудочности правил»; «непросвещенная публика находится в вечном замешательстве вследствие плохо понятой разницы между практикой и теорией»; «ведь практика по сути это та же теория, только более сложная, и более специальная, нежели обычная теория»¹. Практику (художнику слова) заведомо невозможно удовлетвориться даже отвлеченными понятиями поэтики как науки (хотя для филолога-теоретика они-то, в отличие от абстракций статистики, релевантны): «Никакой живописец или ваятель (по образной аналогии Потебни) не создал бы изображения льва, если бы ему был дан лишь признак, выдаваемый за сущность, а в действительности являющийся лишь бледным отвлечением: «большое четвероногое хищное животное»². Но и теоретик не может проигнорировать

¹ Лейбниц Г.В. Собр. соч.: В 4 т. — Т. III. — М., 1985. — С. 476—489.

² Потебня А.А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — С. 62. (Далее ссылки в тексте: Теор., номер стр.).

разницу между «поэтикой» и «поэтикой стиля». Вот в чем, очевидно, суть этой разницы. Если в первом случае исходят из посылки, что, например, четырехстопный ямб всегда приблизительно одинаков, то при исследовании индивидуальных стилей приходится привыкнуть мыслить совершенно иначе — что в каждом новом случае это название к а ч е с т в е н н о иного объекта, чем любой из предыдущих. Перед исследователем стиля художника — в том числе и в аспекте поэтики стиля — всякий раз предстает не отвлеченная категория, а вышеупомянутый у н и к у м, ибо каждый стилист по-своему «опредмечивает» (тем самым конкретизируя и индивидуализируя) абстрактные понятия поэтики (так называемую «неточную рифму», так называемый «четырехстопный ямб» и т.д.).

Но констатация своеобразия влечет за собой такую проблему. Уникальность («неповторимость») индивидуального в искусстве на уровне общих положений признается, пожалуй, в любой современной научной концепции. И тем не менее давно отмечены случаи контактных связей между индивидуальными стилями, а также явления их типологического сходства. Например, в литературоведении многократно упоминалось о похожести Державина и Маяковского¹. Особенно показательны в данном отношении выводы некоторых авторов четырехтомной «Теории литературных стилей»: едва ли после Ю.Н. Тынянова кем-то еще говорилось с такой определенностью, что в «Маяковском оказывается „повторен“ Державин»². Иными словами, реальное бытие индивидуальных стилей, этих уникумов, идет также в процессе взаимного воздействия; в «мире» индивидуальных стилей регистрируются даже случаи своеобразного «двойничества». Как мы считаем, есть основания для гипотезы, что усвоение, « о с в о е н и е » чужого,

¹ См., напр.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 196; *Тимофеева В.В.* Язык поэта и время. — С. 302; *Подгаецкая И.Ю.* Стилиевые формы общения с массовой аудиторией // Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. — М., 1978. — С. 175.

² *Небольсин С.А.* Стилиевые процессы и стилиевые традиции // Теория литературных стилей. Многообразие стилей.... — С. 67.

контакт, взаимопереход, творческое подражание и т.п. — проявления объективного закона «самоосуществления», «способ существования», «жизненный процесс» индивидуальных стилей.

Так, Маяковский заявлял: «Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда их не различал и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело»¹. Итак, поэт ясно заявляет, что не разбирается и не имеет как художник надобности разбираться даже в элементарных категориях теории стиха. Поскольку давно замечено, что на деле ямбом и хореем Маяковский писал немало, есть соблазн увидеть в этих словах поэта просто полемическую позу, расходящуюся с его практикой. Но из того, что говорится Маяковским ниже, легко почувствовать нечто иное. Оказывается, поэт говорит о нежелании знать теоретические (отвлеченные) понятия, но признает и подчеркивает, что ему случается воссоздавать по слуху ритм отрывков из конкретных произведений — вроде «Вниз по матушке по Волге» (воплощенный в реальном контексте, «опредмеченный» хорей. — Ю. М.). Следовательно, цитированное выше заявление Маяковского — вовсе не эпатаж. Поэт просто предпочитает «осваивать», перенося в свои произведения уже «опредмеченные» в чужих текстах образчики метров, а не изучать отвлеченные признаки последних: «Я много раз брался за это изучение, понимал эту механику, а потом забывал опять. Эти вещи, занимающие в поэтических учебниках 90%, в практической работе моей не встречаются и в трех» (XII, 86). Чужие произведения, их отрывки служат ему как бы зримой *натурой*, с которой он снимает «портрет» в соответствии со своим стилем, его поэтикой. Такое подражание, такое «портретирование» есть, безусловно, оригинальное творчество. Поэтикой индивидуального стиля художника подвергается интерпретации (употребляется) не отвлеченная информация о том или ином, а именно «изваянно-смысловая предметность» (Лосев А.Ф. Ист. эст., II, 532). *Миметическое начало объективно присуще индивидуальному стилю как художественному феномену.*

¹ Маяковский В.В. Как делать стихи? (XII, 86).

Предметная конкретность литературных текстов требует адекватной себе теории. Обобщение наблюдений, «живого созерцания» через абстрагирование — это отнюдь не конечный этап познания. В диалектике неоднократно подчеркнуто, что заключительным этапом познавательного процесса является (на качественно новом уровне) снова *жизнь*. Уже цитированный философ-диалектик писал: «Мысль (Гегеля. — Ю. М.) включить *жизнь* в логику понятна — и гениальна — с точки зрения *процесса* отражения в сознании (сначала индивидуальном) человека объективного мира и проверки этого сознания (отражения) практикой...»¹ Речь идет не о применении «на практике» результатов познания, а совершенно об ином — о том, что жизнь (практика) есть высшая стадия самого познания, входит в него. Причем очень интересно, почему это высшая стадия: «*Практика выше (теоретического) познания*, ибо она имеет не только достоинство всеобщности, но и *непосредственной действительности*»² (курсив наш. — Ю. М.).

Пример с Маяковским — литературная иллюстрация важности этой «непосредственной действительности».

Гегель же, который ввел в круг диалектических понятий индивида, личность, оставил и интересные соображения о «содержании мира» личности — о том, что индивидуальное есть универсум (всеобщее) внутри себя, «или шар»; что индивидуальность осуществляет себя, порождая определенное содержание, в котором «имеет сознание» своей деятельности³; что, взятое в этом плане, индивидуальное неравнозначно единичному, представляя собой *с в я з ь* единичного со всеобщим⁴. Поэтика индивидуального стиля призвана изучать предметное «в его предметности»⁵. Такого рода подход в поэтике уже

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 184.

² Там же. — С. 195.

³ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. — Т. I. — М., 1970, с. 299—303.

⁴ Там же. — С. 384.

⁵ Там же. — С. 310.

проявился, например, в работах М.М. Бахтина. Но нюанс в том, что одновременно поэтика не может не изучать предметное в его *индивидуальности*. А вот эта сторона, пожалуй, наименее разработана в исследовательской традиции, опирающейся на Бахтина. Как выразился Б.И. Бурсов, «у М. Бахтина выпадает личность писателя и поэтика его рассматривается как „чистая“, внеличная система»¹. Так сосредоточимся же в кругу вопросов поэтики литературного стиля на теме «*поэтика и индивидуальность*».

В заключение — несколько предварительных характеристик в связи с так называемой внутренней формой, о которой много говорится ниже. Здесь мы не будем обсуждать узкие и неверные истолкования этого понятия — им уделено место ниже. *Внутренняя форма есть образ идеи (или образ идей), образ образа (или образ образов)*. Реализуется это явление в искусстве глобально широко. На нем базируются взаимные отличия стилей. На нем строится художественная условность.

Категория внутренней формы находит свое место в важном ряду феноменов, на которые не раз в различной связи обращали внимание философия и эстетика. Мы имеем в виду, в частности, пространственную диалектику, интересовавшую мыслителей со времен античности (Аристотель, Секст Эмпирик с его диалектикой точки и мн.др.) и давшую целый комплекс перспективных соображений о свертывании и разворачивании в объективном мире (Николай Кузанский, Лейбниц и др.)².

Внутренняя форма, думается, одна из основных категорий, на которые необходимо опираться сегодня, разбирая наследие старинной риторики с ее детализированными, хотя, конечно,

¹ Бурсов Б.И. Закреплять достижения // Вопросы литературы. — 1966. — № 6. — С. 35.

² Локк Дж. Опыт о человеческом разумении — Т. I—IV // Соч.: В 3 т. — Т. I—II. — М., 1985; Лейбниц Г.В. Соч.: В 4 т. — Т. II. — С. 70—544.

и механистическими, представлениями о различных способах так называемого соединения идей, указывающего на реальную проблематику построения художественного целого.

Внутренняя форма закономерно выдвигается вперед и при современном анализе классических «ассоциативных» семантических теорий философии (а отчасти и филологии) прежних эпох (Дж. Локк и др.)¹.



¹ См., напр.: Кузанский Николай. Соч.: В 2 т. — Т. I. — М., 1979. — С. 113—115, 122—130 и далее; Эмпирик Секст. Соч. в 2 т. — Т. II. — М., 1976. — С. 148—161; Аристотель. Соч.: В 4 т. — Т. III. — М., 1984.

МНИМЫЕ НЕПРАВИЛЬНОСТИ



1. «УСЛОВНАЯ НЕПРАВДА» СТИЛЯ

Натуралистический подход к литературе. — Художественная условность. — «Неправильности» у А.С. Пушкина. — «Неправильности» у А.Н. Толстого. — «Неправильности» в слоге Державина. — «Везувий пламя изрыгает на Тверской». — Художественная мотивировка «условной неправды» искусства. — О разных типах условности. — Реализм и натурализм.

История литературы, как известно, изобилует адресовавшимися художникам самых разных эпох критическими и читательскими упреками в «ошибочности», «неправильности» тех или иных сторон, тех или иных элементов в их творениях. В России также в самое разное время встречались те оригинальные читатели, которые, преодолевая текст художественного произведения, неотступно следят, нет ли у писателя в содержании «ошибок», «неправильностей». Многогранный мир литературного произведения создает, конечно, массу возможностей для такого слежения. А изучают этот мир не одни литературоведы. В нем, как уже упоминалось, черпают материал также лингвисты, эстетики, философы, психологи (в мире сюжетного произведения также историки, социологи, юристы, экономисты; плюс к ним порою представители естественных, точных, технических наук). Естественно, что всякий индивидуум, обладающий специальными познаниями, в состоянии оценить степень достоверности изображаемых писателем исторических, географических, экономических, технических и иных прочих реалий, указав на соответствующего рода неправильности. Круг людей, способных

оценить «достоверность» используемых автором языковых фактов, разумеется, особенно широк, ибо отнюдь не ограничивается одними лишь специалистами-лингвистами; по существу, это под силу всякому культурному носителю данного языка.

Нетрудно и вполне правомерно «отделить» в целях наблюдения, исследования какой-нибудь один из «типов» неправильностей (например, языковые неправильности). Но на практике читатели и критики воспринимают все их «вперемешку», отыскивая и языковые, и просодические (в стихах), и композиционные, и сюжетные, и собственно содержательные неправильности. Даже на «полюсах» (ср. грамматика и художественное содержание) читатели ощущают *«общую причину»* неправильностей.

Хорошо известен и такой феномен, как устойчивое (проявлявшееся в самые разные эпохи) стремление некоторых обладателей тех или иных специальных познаний использовать свою эрудицию для «приговоров» эстетического характера: для суждений о «художественном уровне» того или иного произведения, о талантливости или неталантливости писателя и т. п. При этом выявленные «неправильности» рассматриваются как безусловно эстетически отрицательное явление.

В XIX веке с его научно-техническим прогрессом, с его культом «материалистического» знания создавались, по-видимому, особенно благоприятные условия для формирования читателей указанного типа. Речь не о каких-либо «ретроградах». В силу понятных исторических причин естественная грань между наукой и художественной литературой была смазана и для некоторых незаурядных мыслителей. Еще в критике и литературной практике 40-х годов XIX века напористо выступила «натуральная школа», а в 1870—1880-е годы развился русский натурализм (П. Боборыкин, В. Немирович-Данченко, И. Потапенко и др.). В литературоведении же к концу столетия родилось и прямое отождествление художника слова с «экспериментатором», искусства — с познанием¹. Однако и в самом начале «железного» века уже раздавались пусть немногочисленные и «неакадемические», но

¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. — СПб., 1895; он же. Собр. соч. — Т. VI. — С. 61—125.

громкие и уверенные молодые голоса тех читателей, которые требовали от художников обязательной научной достоверности и, соответственно, болезненно реагировали на «неправильности» в художественных произведениях. Понять это явление нетрудно: передовая дворянская молодежь увлеченно устремляла свой «алчущий познаний» ум к наукам, но, пожалуй, несколько эйфорически преувеличивала всеведение последних — в науках уже был на подходе позитивизм с его методологической однобокостью. И как бы мы ни стремились в конце XX столетия относиться к вышеотмеченному явлению «с пониманием», невозможно забыть, что такой подход не раз приводил к эстетической глухоте.

Напомним в качестве показательного примера мемуарную зарисовку поэта Владимира Раевского «Вечер в Кишиневе». В период, когда в Кишиневе жил переведенный сюда по службе А.С. Пушкин, здесь существовал, как известно, кружок либеральной молодежи, душой которого был Раевский и который поощрялся героем войны с Наполеоном генералом М.Ф. Орловым¹. С учетом всего этого выглядит особенно «информативным» для литературоведа излагаемый Раевским спор двух участников кружка — «майора» и «Е.» — о стихотворении Пушкина «Наполеон на Эльбе».

«Майор» громит в ходе спора небесталанное, скромно выражаясь, произведение именно на том основании, что им здесь обнаружен ряд разнотипных «неправильностей».

Так, услышав в первой строфе пушкинского стихотворения фразу: «Сквозь тучи **бледные** тихонько пробегала / Туманная луна», — «майор» не без ехидства спросил: «Не бледная ли луна сквозь тучи или туман?» Когда прозвучало: «Один во тьме **над дикою скалою** / Сидел Наполеон», — «майор» притворно переспросил чтеца, «не ослышался ли», а получив подтверждение, что у Пушкина именно так, прокомментировал неправильность: «Ну, любезный, высоко ж взмогнулся Наполеон! На скале сидеть можно, но над скалою... Слишком странная фигура!» Вызвало

¹ См.: Минералов Ю.И. Капитуляция Парижа // Новая Россия. — 1995. — № 4.

усмешку «маиора» и сочетание слов «свирепо прошептал»; а критику — то, что у Пушкина **«ложится в туман»** пучина... Помимо подобных «неправильных» сочетаний «маиор» усмотрел у поэта ряд иных «ошибок». Например, у Пушкина сказано: «О, скоро ли, напелясь под рулями — / Меня помчит покорная волна». «Маиор» возражает с позиций «технологии» кораблевождения: «Видно, господин певец никогда не ездил по морю — волна не пенится под рулем — под носом». Или сказано у Пушкина: «Волнуйся, ночь, над Эльбскими скалами». Осведомленный в географии «маиор» парирует: «...Я слушать не могу! На Эльбе ни одной скалы нет!»

«Маиор» неоспоримо прав как в отношении языка, так и в отношении пены под рулем парусника, скал на Эльбе и всех других скрупулезно подмечаемых им у А.С. Пушкина «ошибок». Однако «маиору» собеседник «Е.» дает краткий и энергичный ответ: «Да это поэзия!»¹

Филологическая обоснованность такого ответа очевидна. Критик Пушкина игнорирует то обстоятельство, что интересующие его «неправильности» в изложении содержания суть проявление стилистической работы поэта над реалиями предметного мира и над русским языком. Иными словами, он пытается судить о поэте, не пробуя предварительно разобраться в поставленных им над собой «законах» — явно не подмечая *индивидуального стиля*. А такое восприятие влечет следствия самого принципиального характера. По меткой реплике А.В. Чичерина, «читатель, не замечающий стиля, обедненно воспринимает образы и идеи, как тот, кто не чувствует колорита картины, не видит ее во всей полноте и потому, в сущности, ее и не понимает»². *Не понимать стиль автора значит неадекватно воспринимать художественность его произведения*. Спору нет, поэзия Н.М. Карамзина, К.Н. Батюшкова и других представителей «легкого слога» (а отчасти и ранняя лирика Пушкина) иногда позволяет хотя и поверхностное, но все же художественно-целост-

¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — Т. I. — М., 1974. — С. 368—369.

² Чичерин А.В. Идея и стиль. Изд. 2-е. — М., 1968. — С. 18.

ное впечатление получить; этому способствуют логическая проясненность «легкого слога» и сюжетность ряда произведений. Однако такое впечатление невозможно признать полноценным. Стиль поэта — «ключ» к содержанию. Тем не менее многократно раздававшиеся в прошлом и настоящем филологические напоминания и разъяснения этого обстоятельства читателям (подобные вышеприведенному ответу «Е.») не закрыли вопроса. Специфика индивидуального стиля часто недопонимается.

Указания на то, что перед нами — художественный стиль, индивидуальное творение («да это поэзия!»), оказывается, не обескураживают читателей, занятых поиском различных «неправильностей» в литературных произведениях. Одно из «популярных» направлений такого поиска — критика предметных реалий.

В свое время Н.А. Некрасов отказался отреагировать на замечание М.С. Волконского и внести коррективы в эпизод встречи княгини Волконской с мужем (поэма «Русские женщины»). Узнав, что она встретила Сергея Волконского отнюдь не в шахте, как изображено в поэме, Некрасов заметил Волконскому: «Не все ли вам равно, с кем встретились там княгиня: с мужем ли или с дядею... а эта встреча у меня так красиво выходит»¹. Далее, известно, что ряд современников обвинил в «неправильном» изображении исторических и военных реалий «Войну и мир» Л.Н. Толстого — произведение, содержание которого по праву считается ныне образцом *художественно* точного изображения эпохи. С острыми замечаниями по поводу «неправильностей» в воссоздании автором времени Александра I выступили, например, П.А. Вяземский, А.С. Норов и др. С нападка на «неправильности» военного характера на Толстого обрушился военный историк М.И. Богданович, блестящий специалист, который проявил, однако, удивительную читательскую «глухоту» к толстовскому стилю². Аргументированнее и интереснее была критика военных аспектов романа в брошюре воен-

¹ См.: Некрасов Н.А. Полн. собр. стих.: В 3 т. — Т. 2. Л., 1967. — С. 668.

² См.: М. Б. (М. И. Богданович). За и против. Что такое «Война и мир» графа Л.Н. Толстого? // Голос. — 1868, № 129.-10 мая.

ного теоретика и историка, профессора Академии Генерального штаба А. Витмера.

По словам Витмера, «смелые парадоксы... «Войны и мира» распространили в большей части нашего общества, столь доверчивого ко всякого рода авторитетам, самые превратные понятия как о военном деле, так и об исторических событиях 1812 года»¹. Здесь невольным образом признается, как много читателей было *убеждено* Толстым-художником в точности воссозданной им исторической панорамы². Сам же Витмер отмечает в романе ряд частных «неправильностей». Например, вполне резонно указывает, что Толстой «руководствуется слишком оригинальным способом при вычислении пропорций: по его словам, французы считали до сражения (Бородинского. — Ю. М.) 120 тысяч человек, а после сражения 100 тысяч. Из этих цифр всякий, полагаем, вправе вывести заключение, что французы потеряли в сражении $1/6$ часть своих сил; граф же Толстой отсюда же выводит, что они потеряли $1/4$ своей армии»³. Но «резон» данного рассуждения аналогичен «резону» указаний «маиора» на «неправильности» у Пушкина.

Витмер пытался обосновать подобный подход к художественному произведению. Он усиленно подчеркивал, что критикует неправильности в содержании лишь одного из томов «Войны и мира», ибо «в первых трех томах своего произведения (эпоха до 1812 года) автор «Войны и мира» описывал события и проводил свои идеи *как художник, в образах*» (курсив наш. — Ю.М.); следовательно, «исторической истины от него нечего было и ожидать»⁴.

¹ Витмер А. 1812 год в «Войне и мире». По поводу исторических указаний IV тома «Войны и мира» графа Л.Н. Толстого. — СПб., 1869. — С. 1.

² По основному кругу военных вопросов Толстого и много позже поддерживали авторитетные специалисты. См., напр.: Драгомиров М.И. Разбор «Войны и мира» с военной точки зрения. — Киев, 1895.

³ Витмер А. Указ. соч. — С. 46.

⁴ Там же. — С. 1—2. «Том IV», о котором говорит Витмер, соответствует, по принятому ныне делению, т р е т ь е м у тому романа. Существует, как известно, три текстовых варианта «Войны и мира», вопрос о предпочтитель-

Напротив, критикуемый том, по словам Витмера, полон «отвлеченных рассуждений» и «исторических указаний», что и дает право, по его мнению, относиться к нему «с той же строгостью, как ко всякому историческому труду», потому что здесь художник отходит на второй план, уступая место историку, философу и историческому критику»¹. Как видим, внутренняя *целостность* индивидуального стиля художника здесь недопонимается. Толстой, конечно, стремился высказаться на исторические и философские темы независимо и более правильно, чем современная ему наука, но нигде не перестал мыслить художественно².

Вернемся к «неправильностям» стиля в узком смысле, слога. Понятно, что пуристическое отношение критиков к неправильностям *грамматического* характера особенно обострилось в XIX веке непосредственно «по следам» работы в литературе так называемых «очистителей языка» — Карамзина и его последователей. Ф.И. Буслаев писал: «...Грамматика Ломоносова должна была уступить место руководствам, принявшим за образец речь карамзинскую; но дальнейшие успехи нашего языка в сочинениях Грибоедова, Крылова, Пушкина уже не нашли себе оправдания в этих руководствах; вследствие чего первый художник и знаток

ности, «каноничности» каждого из которых дискутируется в «толстоведении» по сей день. Первоначальное разделение на шесть томов (его имеет в виду Витмер) было заменено Толстым делением на четыре тома в издании 1873 года. Одновременно в 1873 году под психологическим давлением критиков были выведены из романного текста в особое приложение военно-исторические и философские рассуждения, составляющие многие десятки страниц даже в эпилоге (а также переведены на русский ведущиеся по-французски в романе разговоры); позже и те и те возвратились в роман, но деление на четыре тома сохранилось. Издание 1873 года не получило впоследствии распространения, но имеет среди филологов своих сторонников (напр., академик Н.К. Гудзий) и как массовая «народная книга» (или книга для школьников), кстати сказать, могло бы быть с успехом воспроизведено сегодня.

¹ Витмер А. Указ. соч. — С. II. — С. 1—2 (так! — Ю. М.).

² См.: Минералов Ю.И. Да это же литература! («Историческая точность» и художественная условность) // Вопросы литературы, 1987, № 5; он же. Аустерлицкие туманы // Новая Россия. — 1994. — № 4.

русского слова, Пушкин увидел себя в странном противоречии со многими параграфами принятой в его время грамматики»¹.

Но еще в «докарамзинские» и «допушкинские» времена Г.Р. Державину довелось, например, прочесть (после публикации в 1782 году «Фелицы») весьма характерные замечания на свое двустиише: «Да дел твоих в потомстве звуки, / Как в небе звезды, возблестят!» (I, 149). Критик, скрывшийся под псевдонимом Невежда, писал об этих строках: «Звуки блистать не могут: звездам свойственно блеснуть, а звукам греметь» (I, 149). Ход мысли Невежды, его эстетическая позиция родственны мысли и позиции «маиора» и Витмера. Невежда учитывает, что «Фелица» — это поэзия и что «неправильное» сочетание слов, им отмеченное, по замыслу поэта, носит метафорический характер. Но он этим не обескуражен: «Я думаю, что все метафоры должны быть основаны на возможности действительной или воображаемой» (I, 149)². Державин ответил Невежде заметкой «Возражения неизвестному критику», где подчеркивал: «В натуральном смысле, конечно, звезды блистают, а звуки звучат, но в витиеватом или фигуральном, а особливо стихотворцы в перенесении одного свойства к другому, несходному или совсем противному, то есть в метафорах, обыкновенно говорят: вместо славные дела отличаются, славные дела блистают, красота сияет, пламень жрет, земля стонет, хотя первый лучей, второй зева, а третья гласу не имеют, подобно как берега рук; а господин Ломоносов написал: берега Невы руками плещут» (VII, 508).

В державинской контраргументации любопытно явное и близкое знакомство с *поэтикой* и *риторикой* (ср. устойчивую на протяжении XIX века репутацию Державина как «самоучки»). Но такие ответы не закрывают рот критикам. Между прочим,

¹ Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. — М., 1959, с. 566. (Далее ссылки на эту работу даются в тексте книги с обозначениями: Ист. грамм., номер стр.)

² См. поучительный случай позднейшего повторения претензий Невежды профессиональным филологом: Галахов А.Д. История русской словесности. — Изд. 3-е. — М., 1894. — Т. I, отд. 2. — С. 187.

«маиор» тоже не был обескуражен репликой «Е.» («Да это поэзия!»). Последнее слово оставлено автором «Вечера в Кишиневе» именно за ним, и вряд ли это случайно: «М а и о р. Не у места, если б я сказал, что волны бурного моря плескаются о стены Кремля или Везувий пламя изрыгает на Тверской! может быть, Ирокезец стал бы слушать и ужасаться, — а жители Москвы вспомнили бы „Лапландские жары и Африканские снега“. Уволь! Уволь, любезный друг!»¹ Это звучит эффектно — но, следуя такой логике, легко было бы перечеркнуть многое в мировой классике. И среди реалий содержания, и в слоге «неправильности» могут иметь глубинную художественную мотивировку. Не случайно «маиор» интуитивно улавливает общую *причину* тех и других «неправильностей», говоря о них «вперемешку» (хотя и обнаруживает непонимание их цели). Они действительно «работают» на эту цель во взаимной поддержке, в комплексе. Иной вопрос, что в прозе и поэзии, в сюжетных и бессюжетных произведениях оба «типа» неправильностей представлены в различной пропорции (ср. одностороннюю сосредоточенность критиков на «ошибках» в реалиях содержания в романе «Война и мир»; смешение «неправильностей» обоего «типа» в критике «маиором» сюжетного стихотворения «Наполеон на Эльбе»; одностороннюю сосредоточенность на языковых «ошибках» в замечаниях Невежды по поводу «Фелицы», оды с самыми слабыми зачатками сюжетности).

Так или иначе, с точки зрения, на которую мы натолкнулись уже трижды, «неправильности» всякого рода н е д о п у с т и м ы . Известная распространенность и сегодня этой позиции обязывала нас ее коснуться, хотя филологически очевидно: критики, ее разделяющие, мыслят, говоря словами А.А. Потебни, «так, как если бы утверждать, что у того, кто изображает дерево (которое, по нашему мнению, должно на бумаге всегда изображать зеленым, как в натуре) черным карандашом, выйдет не дерево, а черт знает что... Во всяком искусстве есть своя условная неправда (курсив наш. — Ю. М.), которая... составляет

¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. — С. 369.

природу этого искусства и, стало быть, с другой точки, есть высшая правда»¹. Сегодня чаще выражаются «художественная условность», но подразумевают то же достижение высшей правды искусства через внешние «неправильности».

Всякий согласится, что рассказанное о реальности — не сама реальность, а ее словесный о б р а з (представленное же в словесных *художественных* произведениях — *образ образа*, но об этом ниже). Образ по самой своей природе всегда в чем-то не похож на изображаемое. Статуя — из мрамора, глины, металла и т. п., а не из мяса и костей, как изображаемый ею человек. Но статуя хотя бы объемна, а масляный портрет того же человека плоскостен (уровень условности возрастает). Далее, этот портрет многокрасочен, содержит полутона и т. п., а карандашный портрет того же человека может отображать лишь контур его лица... Тем не менее и «узнаваемость» сохраняется, и художественным шедевром каждое из подобных произведений может быть. То же, что они ступень за ступенью все более отдаляются от изображаемой реальности (статуя — масляная картина — рисунок), попросту не замечает всякий зритель, относящийся к художественному произведению как к художественному.

Условность может проявлять себя по-разному. Она обычно последовательно камуфлируется в классическом реализме, но может быть и демонстративной — причем не у одних только модернистов. «Война и мир» Л.Н.Толстого являет образцовый пример условности первого рода. На противоположном полюсе стоит другое знаменитое художественно-историческое произведение — «История одного города» Салтыкова-Щедрина. Напомним, что при всей образной гротесковости оно тоже отличается поразительной конкретностью своих жизненных аллюзий². Между полюсами располагается все множество реальных личных стилей художников, в той или иной мере тяготеющих к тому или к

¹ *Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике. — Т. IV. — М., 1977. — С. 139. (Далее в тексте: Зап., том, номер стр.).

² См., напр.: *Николаев Д.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. — М., 1977.

другому. Наш Серебряный век дал образцы показательных исканий именно в сфере художественной условности.

Натурализм всегда представляет собой своеобразный «бунт» против художественной условности (но никогда в практике своей не выдерживает собственных программ и тезисов манифестов, содержащих обычно призывы прекратить «обман читателей» и ничего больше не выдумывать, не фантазировать, «научно достоверно», «точно» описывать «сырую» повседневную реальность и т. п.). Тем не менее такой парадоксальный «бунт» писателей против литературы регулярно возобновляется в литературной истории. Один из последних его примеров — 1920-е годы, лефовская теория «литературы факта» и ее «практические» отголоски во многих произведениях — как например, в «Моей именинной» С. Кирсанова, поэме, герой которой резко осаживает великого немецкого фантаста и сказочника Э.Т.А. Гофмана:

— Погоди, товарищ Гофман, не довольно ли стихов нам.
Нет ли здесь у вас «Известий»? Очень хочется прочесть.
Не о том, что вы соврете, а статей и сводок вроде:
«Рабселькор, возврат семсуды, резолюцию, протест...»

Врать постыдно и бестактно. Мы стоим на страже факта.
Здесь наш пост и наша вахта (что рабочим до Камен?).
Пыль цветистой лжи рассейте, обоснуйте при газете,
где (хотите — поглазейте!) что ни слово — документ.

Отношение к условности, между прочим, превосходный критерий для отличения натурализма от реализма, с которым его иногда смешивают. Но на основании натуралистических «научных» критериев легко было бы «забраковать» едва ли не всю мировую литературу самых разных эпох. «Неправильности» закономерно встречаются у всех ее корифеев.

2. «СОЕДИНЕНИЕ ИДЕЙ»

Стиль и слог. — Синтаксис в языковедческом смысле и художественная синтактика. — В. Гумбольдт и Ф.И. Буслаев о филологическом и лингвистическом подходах к языку. — Риторика. — Поэзия и проза. — Всякая мысль уже содержит часть другой мысли. — Расположение слов и расположение идей. — Синтактика идей и композиция.

Сосредоточиваясь в рамках данной части на индивидуальном стиле в узком, прямом смысле слова (*слоге*), мы хотим предварительно откорректировать избранный нами теоретический ракурс и оговорить используемые понятия.

Существуют разные мнения о том, что же является главным и определяющим в слоге как индивидуальном образно-художественном феномене. Согласно одному из них, «именно в синтаксических построениях с наибольшей полнотой обнаруживается «слог» писателя, его стилистическая манера, «почерк» — все то, что позволяет судить об индивидуальности в ее отношении к общности»¹. Согласно противоположному мнению, «образ избирает себе главным средством не синтаксис и не логический строй языка», а сюжет, композицию, характер «и т. п.»². Попробуем составить собственное мнение о предмете обоих суждений. Но сперва некоторые факты.

Словарь, лексика как таковая — явление преимущественно внеиндивидуальное (бесспорное исключение — авторские *оказиональные неологизмы*). Правда, еще Аристотель советовал художнику «уместно воспользоваться» переносными значениями обычных слов, «ибо только это нельзя перенять у другого, это признак лишь собственного дарования»³. Но создать переносное значение можно лишь в контексте высказывания, высказывание же есть *соединение слов*. Итак, мы оказываемся именно перед синтаксисом?

¹ Платонова М.С. О синтаксисе Л.Н. Толстого как явлении стиля // Вестник МГУ. — История, язык, литература. № 8. — Вып. 2. — 1984. — С. 46.

² Теория литературы. — Т. I. — М., 1962. — С. 101.

³ Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 т. — Т. IV. — С. 672. (Далее в тексте: Поэт., номер стр.)

Однако в ответе на это невозможно ограничиться коротким «да». Вспомним, что словом «синтаксис» и его производными называют порой совершенно различные вещи. В частности, не подходит для литературоведа то осмысление данных слов, к которому приучает людей лингвистика последних десятилетий. Тут уместно напомнить, что еще в первой половине XIX века рост асемантических тенденций в языкознании побудил В. Гумбольдта заявить, что «не было бы, пожалуй, никакой ошибки отличить таким образом лингвистику от филологии», ибо это «два разных направления», которые «требуют от исследователя разных дарований и сами по себе ведут к разным результатам»¹. Позднее Ф.И. Буслаев писал: «В начале нынешнего столетия возникла, под именем лингвистики, новая наука о языке. В противоположность филологическому, лингвистический способ рассматривает язык не только как средство для знакомства с литературой, но и как самостоятельный предмет изучения» (Ист. грамм., 570). А сегодня один из филологов констатирует: «Развитие языкознания происходило таким образом, что на определенном этапе... внимание лингвистов сосредоточилось преимущественно на выведенных из текста „концептах“. Языкознание на этом уровне исследований стало быстро утрачивать свою филологическую сущность. Отсюда пошло и представление о языке как системе абстракций. С таким представлением о своем объекте языкознание, конечно, отрывается от литературоведения. <...> Такое положение ведет к неоправданному сужению границ языкознания и обособлению его от филологии»².

Как следствие, доминирующие в ряде школ современной лингвистики синтаксические идеи и понятия зачастую неприемлемы для литературоведа. Лингвисты этих школ, естественно, правомочны объявлять объектом своего изучения «обобщенно-типовое информативное содержание, свойственное не одному

¹ Гумбольдт В. Избр. труды по языкознанию. — С. 169. (Далее в тексте: Избр., № стр.).

² Горшков А.И. Теория и история русского литературного языка. — М., 1984. — С. 9.

отдельному предложению как единице... а большому классу однородных предложений»¹; формулировать, что им «единицами синтаксического уровня служат не конкретные словосочетания и предложения, а модели их производства»²; ставить и решать абстрактные прикладные задачи. Перед литературоведом же традиционно филологический объект — художественное произведение, текст во всей его реальной предметности и конкретности. «Модели» не отражают его уникальной семантики. Литературовед не может перенять подобный подход к содержанию.

Не совпадают с литературоведческим ракурсом и наблюдения лингвостилистики, фиксирующей «коннотации» (оттенки) значений слов и словосочетаний в тексте, который предстает просто как речевой фрагмент.

При попытках анализировать индивидуальный стиль восприятие синтаксиса сквозь призму грамматических категорий (*предложение, главное и придаточное, действие, страдание, обстоятельство, условие* и т.д.) легко может сыграть роль «ложного друга» исследователя, дезориентировать его. Так, А.В. Чичерин проделал в свое время интересный — литературоведческий по своим исходным посылкам — опыт. Он взял сложно построенную фразу из художественной прозы С.Т. Аксакова («Соловьев было так много, и ночью они...» и т.д.) и «разорвал» фразу на несколько более коротких («Соловьев было много. Ночью они...» и т.д.). Вывод А. В. Чичерина, что языковое «содержание то же, а стиль другой»³, бесспорен. Однако к перемене стиля, по его мнению, привела «перестройка грамматической формы»⁴. Вслед за В.В. Виноградовым позволим себе усомниться в полной правильности этого объяснения⁵.

¹ Белошапкова В.А. Современный русский язык. Синтаксис. — М., 1977. — С. 118.

² Сиротинина О. Б. Лекции по синтаксису русского языка. — М., 1980. — С. 26.

³ Чичерин А.В. Идеи и стиль. — С. 49.

⁴ Там же. — С. 49.

⁵ См.: Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М., 1971. — С. 50—51.

Причина ошибки А.В. Чичерина, на наш взгляд, коренится в следующем. Он воспринимает нерасчлененно формально-грамматическое соединение речевых единиц (синтаксис, объект лингвистики) и то, что именовалось в риторике способами *соединения* и *расположения* и д е й. Дело в том, что синтаксическая теория унаследовала от риторики целый ряд названий (частично перечисленных в предыдущем абзаце), но в лингвистику эти названия перешли с «выветренной» семантикой: риторика употребляла их не формально-абстрактно, а в строго *предметном* значении, подразумевая, например, под «обстоятельствами» жизненные обстоятельства, под «условиями» — реальные условия, при которых происходит называемое, и т.д.¹

Аристотель четко формулировал: «...О том, что касается мысли, следует говорить в риторике, так как это принадлежность ее учения» (Поэт., 666). А недавно А.Ф. Лосев не только подчеркнул вслед за ним, что риторика (в отличие от поэтики как учения о формах — тропах, фигурах, стихотворных размерах) была *теорией семантики*, но и дал риторике такую яркую характеристику: «Обычно думают, что это есть учение об ораторском искусстве. Это совершенно не так. Ораторское искусство входит в область риторики не больше, чем вообще всякое человеческое общение...» (Ист. эст., IV, 529).

Не соответствует реальным фактам, например, мнение, будто «содержание термина («риторика». — Ю. М.) истолковывается как «искусство прозаической речи» в отличие от «искусства поэтической речи»². Данный тезис Ю.М. Лотмана опровергается содержанием многочисленных риторик, начиная с аристотелевской, выстроенной именно на стихотворном материале, и кончая, например, «большой» ломоносовской, посвященной правилам «обоего красноречия» (прозы и поэзии)³. Кроме того, автор обсуждаемого тезиса здесь (как и в других своих работах

¹ См., напр.: Кошанский Н.Ф. Общая реторика. — СПб., 1834. — С. 5—15; Рижский И. С. Опыт риторики. — М., 1809. — С. 69—101.

² Лотман Ю.М. Риторика // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 515. Тарту, 1981.—С.8.

³ См.: Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. — Т. VII.—М.—Л., 1952. — С. 89—378.

преимущественно середины 1960-х — конца 1970-х годов) понимает прозу и поэзию как два формально-структурных феномена — то есть понимает, например, под «поэтической речью» речь с т и х о т в о р н у ю . Но в реальных риториках проза и поэзия разделялись вовсе не по формальному признаку (отсутствие или наличие стиховой «конструкции»). Эти две автономные сферы выделялись на основе *семантических* критериев. Современник классических риторик Гегель писал, что существует «прозаическое содержание» и «поэтическое содержание», и что есть немало *стихотворных* произведений, относящихся к прозе, а не к поэзии (в силу своей рассудочности, логической, а не ассоциативной выстроенности): «Мы распознаем у них (Вергилия, Горация. — Ю. М.) прозаическое содержание, только облеченное внешними украшениями»; «проза, изложенная стихами, это еще не поэзия, а только стихи»¹. А еще в XVIII столетии наш В.К.Тредиаковский рассуждал в статье «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»: «Итак, нет сомнения, что иное есть Поэзия, а иное совсем Стихосложение», — подчеркивая, что можно писать прозой и быть поэтом, как «Иоанн Барклай в своей Аргениде, и Фенелон в Телемаке»; а вот Лукан, племянник Сенеки, «в описании Фарсалической брани» предстает не как поэт — «даром что он пел стихами»². В XX веке (не без воздействия формальной школы) этот подход к разделению прозы и поэзии основательно забыт, но он был широко распространен со времен античности вплоть до конца XIX века. В риторике существовало даже характерное понятие «стихотворной прозы» (у нас ее писал, например, М.М. Херасков).

По словам А.Ф. Лосева, риторика «возмещает огромные провалы человеческой коммуникации, возникающие ввиду невозможности всегда пользоваться только одним достоверным знанием... Здесь перед нами как будто открывается чисто иррациональная область, в которой ровно ничего нет надежного

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т. III. — С. 393, 394.

² Цит. по изд.: Тредиаковский В.К. Сочинения Тредиаковского: В 3 т. — СПб., 1849. — Т. I. — С. 182, 184.

и доказательного и в которой господствуют только какие-то догадки, какие-то намеки, какие-то частные и случайные мнения. На самом деле риторическое мышление вовсе не является чисто иррациональным» (Ист. эст., IV, 529).

Риторика в ее лучших образцах (ср. русские риторики Ломоносова, Гумилевского, Серебрякова, Рижского, Кошанского, Сперанского и др.) была, как показывают анализ и сравнение, именно теорией семантики, нацеленной и на прозу и на поэзию, и на письменный и на устный тексты.

При несомненных исторически обусловленных методологических изъянах она все же давала четкие практические рекомендации по «соединению» и «расположению» идей (интерпретируя слово не как определенную *форму*, а как *«простую идею»*). Отправляясь от убеждения, что *всякая мысль уже содержит в себе часть другой мысли*, риторика много разрабатывала принципы «приискивания» новых идей к высказанному (по контрасту, сходству, обстоятельствам и т. д.), — то есть создавала своеобразную типологию ассоциативного развертывания семантики. При этом она оставалась собственно филологической дисциплиной, не стремясь углубляться в трактовку «механизма» ассоциирования — составляющего, конечно, объект психологической науки, а не филологии.

Возвращаясь к опыту А.В. Чичерина, теперь можно сказать: это действительно «другой стиль». Однако дело не в формально-синтаксических переменах как таковых. Исчезновение союзов и союзных слов при переделке исследователем аксаковского текста — следствие, а не причина изменения стиля. Дело в другом. В аксаковском периоде мысль вытекала из соседней мысли. В экспериментальном тексте А.В. Чичерина мысли разобшились и уже не синтезируются в целостное содержание так, как было у Аксакова.

Иначе говоря, индивидуальный слог обнаруживается не в синтаксисе как таковом, а в том, что можно было бы назвать *синтактикой* или соединением художественных идей, то есть идей, *образно претворенных*. Далее этот тезис подробно разъясняется. Здесь же ограничимся следующим иллюстративным

примером того, что соединение слов вполне может не совпадать с реальным «соединением идей», — что правила письменного гипотактического синтаксиса, в силу своей привычности кажущиеся единственно возможными, нередко условны.

А.А. Потебня подмечает: «Нам кажется естественным порядок: «я видел человека, *который* приходил...» и «*когда* он приходил», между тем как это есть извращение первоначального порядка, ради выражения подчиненности придаточного. Первообразнее: (*который, когда* и пр.) человек приходил, (и) я (*того, его*) видел». (Зап., III, 267). В первом издании цитируемого труда Потебни (1899) имеется доказывающий справедливость этого наблюдения древнерусский пример: «**чкъ приходилъ, я видѣлъ**», — то есть: «Человек приходил — я видел». В самом деле, союзное слово «который» и тому подобные компоненты гипотактического синтаксиса, по сути, приводят здесь к смысловому парадоксу (с детства привыкнув к правилам «школьного» синтаксиса, мы его просто не замечаем). Получается, что человека сначала увидели («я видел человека»), а лишь потом он пришел («который приходил»). Эта грамматическая условность вполне естественна, она ничуть не мешает пониманию, но это все-таки условность, притом внедренная в наш синтаксис относительно недавно; русский язык умеет ее и обойти — что показано в примере, использованном Потебней.

Прояснение картины «расположения мыслей» индивидуальным стилистом есть важный резерв художественной образности и строительный материал для индивидуального стиля. Как особый феномен соединение и расположение идей открыто обнаруживает себя в художественном произведении не столько в пределах фразы, сколько в композиции — сопряжении более крупных семантических единств (строф, глав, частей сюжета и т. д.). Но композиционные явления (и различные варианты «перевернутой» композиции, и композиция, воспроизводящая естественное — например хронологическое — развертывание содержания) о д н о р о д н ы способам «соединения идей» в художественной речи. И те и другие исключительно важны для индивидуального стиля. Только в речи соединение и расположение затемнены, с одной стороны, как было показано выше, формально-грамматичес-

ким синтаксисом, а с другой — *логическими* связями. Специфика «расположения» — еще одного разряда связей, незримо соположенного этим названным двум, — не раз будет затрагиваться ниже.

Для литературоведа чрезвычайно существен факт наличия в словесном тексте той «синтактики идей» (отразившейся, в частности, в данном примере), которая скрыто сосуществует с синтаксисом (в грамматическом смысле), не утрачивая своей специфики. Мы считаем излишним распространяться, что «синтактика идей» принципиально отлична и от логических отношений, ибо после работ Гумбольдта и Потебни и, с другой стороны, после неоднократных неудач с логической «универсальной грамматикой» ясно, что каждый национальный язык отличает глубокое семантическое своеобразие.

Открыто «синтактика идей» *тоже* обнаруживает себя в художественном произведении, — но не столько в пределах фразы, сколько при соединении более крупных смысловых единиц (абзацев, строф, глав, частей сюжета и т.п.). Именно здесь наглядно проявляется стилевая значимость способа «соединения» автором художественных мыслей: как различные варианты «перевернутой» композиции, так и выбор композиции, воспроизводящей естественное движение повествования (напр., по хронологии), оказывают глубинное организующее воздействие на содержание произведения. *Композиционные явления однородны способам связи художественных мыслей в пределах фразы* и вряд ли могут противопоставляться им так, как это предлагает в цитированном выше высказывании один из авторов академической «Теории литературы». И те и другие исключительно важны для индивидуального художественного слога.

Нетрудно понять: именно тем, что поэт первоочередно нацелен на воплощение художественного содержания (то есть, говоря конкретно, на определенное соединение в синтетическом целом произведения своих идей), может объясняться в ряде случаев пресловутая «неправильность» его обращения с языком. «Неграмматическое» соединение слов может оказаться и результатом попытки восстановить ту «первообразность», о которой упоминает А.А. Потебня. Синтаксические «неправильности» могут иметь и

много иных конкретных мотивировок. Их наличие в слоге художника всегда наводит на законное «подозрение», что необходимо пристальнее взглянуть в этот слог, ища в написанных им произведениях «глубинные» смысловые нюансы и ассоциативные связи, порожденные особой «синтактикой идей».

Подобными соображениями мы руководствовались, проводя сопоставление синтаксиса нескольких русских художников слова. Рядом с наглядно представленными, формально выраженными языковыми отношениями в результате наблюдения тут и там обнаруживались незримые отношения чисто смыслового порядка. Основным материалом послужило взятое в *полном* объеме поэтическое творчество Г. Державина и В. Маяковского. Их типологическое сравнение продолжается (в более широком ракурсе) и ниже, во второй и третьей частях книги, — в рамках же первой части мы ограничиваемся наблюдением *слога*. Дополнительным материалом в данной части послужили произведения А. Кантемира, В. Тредиаковского, И. Богдановича, В. Капниста, В. Жуковского, К. Батюшкова и ряда других поэтов — в том числе и поэтов XX века.

3. ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КАК «НЕПРАВИЛЬНОСТЬ»

Так называемые «нарочитые неправильности» в личных стилях. — Соединение слов и соединение идей. — Грамматика как тема и «герой» художественного творчества. — Грамматика и творческий мимесис.

Существует точка зрения на «неправильности» в слоге художника и в его произведениях, противоположная рассмотренной выше («маиор», Невежда). Она заключается в трактовке индивидуального стиля как «нарочитой неправильности», «значимой неправильности», «отклонения от канонов» и т. п. Эта позиция также имеет в литературоведении свою историю. Не прослеживая ее в целом, отметим несколько показательных суждений об индивидуальном стиле как «неправильности».

Так, в начале XX века Е. В. Аничков (апеллируя, между прочим, к авторитету А. Н. Веселовского — поскольку субъективно считал себя его последователем) пишет как нечто непреложное:

«Либо отсутствие личности и, стало быть, отсутствие тайны творчества и тогда — **грамматика, логичность, правильность** (выделено нами. — Ю. М.), отвлеченность знания и заученности, либо, напротив, проявление личности, и тогда она выразится в своей собственной, **ею самой изобретенной антиграмматичности, нелогичности и неправильности...**»¹ (выделено нами. — Ю. М.).

Бесспорно, такое понимание людьми Серебряного века специфики личного стиля сложилось не на голом месте. Ср. примеры реплик русских писателей, которые, если понять их прямолинейно, могут выглядеть как «аргументы» в пользу мнения Аничкова. П.А. Вяземский: «Русскому языку чтобы дать толк, нужно его иногда коверкать»². А.А. Фет: «Тот, кто прочтет только несколько моих стихотворений, убедится, что мое наслаждение состоит в стремлении наперекор будничной логике и грамматике...»³. Ф.М. Достоевский: «У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил!»⁴ К процитированному легко прибавить иные аналогичные суждения, вроде мнения А.Ф. Мерзлякова о необходимости учитывать «прихоти употребления, которое хотя в вечной вражде с грамматикой, но совершенно уничтожено быть не может, как средство, придающее языку иногда краткость, силу или по крайней мере живость и легкость»⁵; сюда же легко отнести мнение В.Г. Белинского, который не раз говорил о «неправильностях» в языке Гоголя, но отмечал тут же, что

¹ Аничков Е.В. Историческая поэтика Александра Ник. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. — Вып. I. — Харьков, 1907. — С. 426.

² Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1820—1823 // Остафьевский архив. — СПб., 1899—1909. — Т. 1—5; — Т. 2. — С. 139.

³ Фет А.А. Письмо Я. П. Полонскому от 30. XII. 1888 // Цит. по: Русские писатели о литературе. — Т. 1—Л., 1939. — С. 450—451.

⁴ См.: Чешихин-Ветринский В.Е. Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях современников и в его письмах.—Изд. 2-е. — Ч. 1—2. — М., 1923. — Ч. 1. — С. 133.

⁵ Цит. по: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 30.

слог у Гоголя прекрасен¹. Подобные суждения Белинского — любопытный пример раздельного восприятия «соединения слов» и «соединения идей» (совершенство слога достигается несмотря на «неправильности» языка).

Е. В. Аничков высказал свои соображения за несколько лет до появления футуристического искусства и других левых течений, эстетический экстремизм которых дал в 1910—1920-е годы филологам-формалистам «благодатный материал» для концепции «остранения» и прочих выкладок, а также для прокламирования в качестве универсального закона «использования языковых небрежностей и „ошибок“ как средства семантического сдвига у футуристов»². Ср. эпатажные «самохарактеристики» и призывы «авангарда» начала XX века: «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам... Мы расшатали синтаксис»; «Ломать грамматику»; «Все дороги ведут в Рим — грамматика должна быть уничтожена»; «Аграмматичность — это выдает смысл с головой в руки образа», и т.п.³ В наше время структурализм и «постструктурализм» продолжали вносить новые обертоны в гамму относящихся сюда теоретических воззрений⁴. Но ср. реплику современного литературоведа, с которой мы вполне солидарны: «Настоящее благородство происхождения русской стилиевой культуры... состоит не в перебивании правильных грамматических форм грамматически неправильными, а стройных „пушкинских“ синтаксических возведений нарочитыми корявостями»⁵.

¹ См., напр.: *Белинский В.Г.* Русская литература в 1843 году // Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981. — С. 38.

² *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 263.

³ Цит. по: *Бродский Н.Л.* и *Сидоров Н.П.* От символизма до «Октября». Литературные манифесты. — М., 1924. — С. 100—101, 186, 192.

⁴ В.А. Звегинцев шутил, что суть позиции некоторых структуралистов может быть сведена к парадоксальной формуле: «Стиль — это система „искажений“ правильного смысла в целях создания эстетического эффекта» (*Звегинцев В.А.* Значение пресуппозиций для анализа поэтического языка // Литературные направления и стили. — М., 1976. — С. 87).

⁵ *Сквозников В.Д.* Претворение метода в стиле лирических произведений // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — С. 215.

Взгляды на индивидуальный слог как на «нарочитую неправильность» ирреальны. Попытки основать художественное новаторство на простом нарушении того или иного рода «правил» приводили к неудаче ярчайших художников. Гегель пишет: «Первые произведения Гете и Шиллера являются ужасающе незрелыми», — объясняя это тем, что они вначале «отбросили в своих первых произведениях все... правила, намеренно нарушая их»¹.

Те гибкие и «текучие» взаимоотношения, которые в действительности существуют между синтаксическими связями слов, с одной стороны, и синтактикой художественных идей писателя, с другой, — эти взаимоотношения не улавливаются сторонниками обсуждаемых взглядов. Но автор-стилист находится в заведомом заблуждении, если полагает неперенным условием художественного творчества борьбу с правилами грамматики. В отношении к грамматике «общество терпит произвол личности лишь будучи само в ненормальном состоянии»².

Понимание грамматики как системы определенных правил вообще затрагивает лишь одну ее ипостась. Одновременно эта система — исключительный по своей важности факт духовной культуры данного народа, исподволь воздействующий в современном обществе практически на каждую личность. Оцененная в этом плане, грамматика, в принципе, может быть воспринята художником не просто как его «техническое» орудие, но и как полноценный объект художественного творчества. Действительно, так бывало неоднократно (поэзия В. Брюсова, С. Кирсанова и др.)³.

По нашему мнению, *индивидуальный стиль в прямом смысле (слог) находится в миметическом отношении к грамматике*. Подробное развитие данного тезиса дается далее в книге.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т. I. — М., 1968. — С. 33—34.

² Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. — С. 145—146. (Далее в тексте: Теор., номер стр.)

³ См.: Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт. — М., 1984.

В. Гумбольдт писал когда-то: «Как различно понимается и употребляется отечественный язык, довольно дает чувствовать даже ежедневный опыт; но всего яснее это обнаруживается сравнением лучших писателей, из которых каждый образует себе свой язык»¹. Однако в образовании этого «личного языка», слога, значительную роль играет широко понимаемое подражание грамматике. Факты такого рода постоянно вскрываются при анализе поэтического синтаксиса.

4. ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ «ТЕЛЕГРАФНЫЙ СТИЛЬ»

Беспредложение в стилях Маяковского и Державина. — Беспредложение у прозаиков. — Грамматически «правильный» черновик и «неправильный» беловик. — Художественная мотивировка введения «неправильностей». — Воспоминания С.Т. Аксакова о державинской работе над слогом. — Державин «гнул на колено синтаксис». — А. Блок о «неслучайности» своих грамматических преобразований. — Нарушения ли это?! (Объективная языковая основа поэтических «нарушений грамматики».) — Авторский неологизм.

Один из ярчайших поэтов, когда-либо писавших на русском языке, В. Маяковский обращался с этим языком довольно необычно. Давно не нуждается в доказательстве, что уж его-то поэтическая речь регулярно и целенаправленно выламывается за рамки тех представлений о грамматических нормах, которые выносит широкий читатель из школы. С первых шагов Маяковского в литературе его творчество продемонстрировало самые «озадачивающие» образчики такого рода. Многие из них уже не раз специально извлекались из текстов поэта и приводились в работах критиков и литературоведов. Причем ряд его приемов, воспринимаемых как нарушение языковых норм, даже получил специальные наименования. Так, вероятно, каждый внимательный читатель мог бы вспомнить и процитировать хоть один-два примера

¹ Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. — СПб., 1859. — С. 187. (Далее в тексте: Организм, номер стр.)

неожиданного пропуска поэтом п р е д л о г о в, результатом чего стали экстравагантные пассажи вроде известного:

Окну
лечу.
Небес привычка (1, 270).

В этом опущении несомненно подразумевающегося здесь «к» («к окну») невозможно наивно усмотреть «незнание» поэтом грамматики — подобные упреки должны быть оставлены на совести некоторых прижизненных эстетически малокультурных ругателей Маяковского и никакого серьезного разбора не заслуживают. Известно, что авангардисты начала XX века помимо прочего декларировали уничтожение предлогов. Так, В. Шершеневич изрекал: «Предлог — это глашатай склонений. Уничтожение неожиданности. Рельсы логики. <...> Долой предлог еще более естественно и нужно, чем долой глагол»¹. Но вряд ли убедительно однозначно увязывать цитированный беспредложный фрагмент из поэмы Маяковского с футуристической юностью поэта, видя тут обычное для «гилейцев» формальное экспериментаторство, — подобные пропуски предлогов не чужды и стихам зрелого Маяковского. «И краске и песне душа глуха», — говорит он, например, в поэме «Владимир Ильич Ленин», снова опуская «к» («к краске», «к песне») (VI, 247).

Естественно, что специалисты по Маяковскому давно ощущают внутреннюю потребность найти какое-то научное объяснение примерам данного типа. Так, подобные примеры фигурируют в литературоведении под именем «телеграфного стиля», истолковываясь разными авторами (вслед за Н. Асеевым и В. Трениным) как подражание Маяковского слогу телеграфных депеш. Данная интерпретация устоялась; она основана на четком понимании главного — того, что всякое «нарушение грамматики» поэтом бывает мотивировано стилевыми задачами и преследует определенную художественную цель. Следовательно, она заслу-

¹ Бродский Н.Л. и Сидоров Н.П. — Указ. соч. — С. 190.

живает самого пристального внимания. Однако можно ли считать эту трактовку бесспорной? Вряд ли.

Дело в том, что истолкование здесь основано лишь на удачной зримой аналогии. По сути же оно носит явно условный характер и *ничего не объясняет* в конкретных стилевых целях применения художником синтаксиса, напоминающего «телеграфный». Условность эта становится особенно ясной, стоит только отодвинуться в эпоху, когда телеграф еще не был изобретен. Откуда, например, «телеграфный стиль» в стихотворных произведениях Державина?

Чем любовь твою заплатим? —

воскликает его лирический герой в стихотворении 1809 года «Геба» (III, 3), не употребляя предлога «за» перед «любовью». Еще более выразительно с точки зрения нашего современника неупотребление Державиным предлога «по» в стихотворении 1796 года «Доказательство творческого бытия»: «День и ночь течет его уставу» (I, 727). Имеются в стихах Державина и иные показательные образчики так называемого «телеграфного стиля». Они не раз озадачивали исследователей Державина в прошлом столетии, когда удобной «телеграфной» аналогии нельзя было предложить в силу объективных причин.

«Неровность языка составляет одно из загадочных явлений в нашем поэте», — указывал, например, академик Я.К. Грот¹. Любопытна реакция этого выдающегося филолога (в частности, автора известных, многократно изданных руководств по правописанию), знатока и исследователя Державина, на следующее

¹ Грот Я.К. Характеристика Державина как поэта. — СПб., 1866. — С. 3—4. Я.К. Грот увлеченно изучал Державина с первых своих шагов в науке (см.: *Переписка Я.К. Грота с Н.А. Плетневым*. — Т. 2. — СПб., 1896). Державин, несомненно, был ему внутренне близок. (Грот вообще проявлял заметную склонность к поэтам, непохожим на карамзинистов, — напр., заметил и оценил очень мало известную в то время поэзию Г. Сковороды — см.: *Грот Я.К. Характеристика...* — Т. 1. — С. 511.)

двустипшие последнего из стихотворения 1796 года «На крещение великого князя Николая Павловича»:

Родителям по крови
По сану — исполин... (1, 748).

Анализируя этот фрагмент, Грот писал: «Родителям по крови». В этом стихе неясность. К чему относится *родителям*? чем управляется этот дательный падеж? Вероятно, следующий за ним предлог *по* должно разуть и впереди. У Державина это был бы не единственный случай опущения предлога» (1, 748—749).

К сказанному уместно присовокупить, что подобного рода случаи бывали в XVIII—XIX веках не у одного Державина, и не только у поэтов, но и у прозаиков. Ср. характерный оборот «спешить чем» (т. е. без предлога «с») в нескольких прозаических текстах XIX века. «Но поспешим рассказом» (Н.А. Полевой. «Рассказы русского солдата»); «Для сего-то я и желаю, елико возможно, поспешить продажей леса» (В.Ф. Одоевский. «Княжна Зизи»)¹; «Я писал уже тебе, что не нужно спешить статью о Державине» (П.А. Плетнев. Письмо Я.К. Гроту)²; «Однако послушать еще и не спешить заключениями» (Ф.М. Достоевский. «Бобок»)³; «Между тем спешат картами и хозяйка приглашает тебя в ералаш со свойственной ей любезностию» (Ф.М. Достоевский. «Полписьма „одного лица“»)⁴.

К обращению прозаиков с нормами грамматики мы еще вернемся; пока же констатируем: пропуск предлогов Маяковским требует, по всей вероятности, какого-то нового толкования. Аналогичная державинская практика сильно снижает для науки значение внешне заманчивой формулы «телеграфный стиль»⁵.

¹ Русские повести XIX века. — Т. II. М.; Л., 1950. — С. 11, 182.

² Переписка.... — С. 391.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. — М., 1980. — Т. XXI. — С. 48.

⁴ Достоевский Ф.М. Указ. соч. — Т. XXI. — С. 66.

⁵ Ср. аналогичную оценку, данную В. Трениным выражению «телеграфный стиль» применительно к неологизмам Маяковского: Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. — М., 1978. — С. 110.

Беспредложие в случаях, где современная норма требует предлога, уходит далеко в историю нашего языка. (Этот факт не отменяет того, что беспредложие — черта *индивидуального* слога Державина и Маяковского.)

Надо указать и на следующее. Не изучено то реальное интересное обстоятельство, что в ранних и черновых вариантах стихотворные тексты Маяковского и Державина заметно грамматически «правильнее», чем в окончательных вариантах произведений.

Так, в стихотворении Державина «На переход Альпийских гор» (1799) первоначально фигурировала синтаксически совершенно «безупречная» строка «И беззащитен уже он», концевое слово которой рифмовалось ниже с фамилией «Багратион» (II, 291, варианты). Однако, работая над стихотворением, Державин ввел взамен строку с явно негладким употреблением так называемого сочинительного союза «и»: «Стал безоружен и **один**», которую срифмовал уже со словом «Россиянин» (II, 291). «И» соединяет здесь части грамматически «неравносильные», если употребить термин А.А. Потебни (Зап., I — II, 190). Не будем пока выдвигать гипотезы о причинах работы автора над своим слогом в таком странном направлении. Отметим лишь, что нечто аналогичное делалось Державиным неоднократно. Об этом свидетельствуют варианты его произведений. Так, в стихотворении «Утро» (1800) поэт заменил синтаксически «правильную» конструкцию фразы из первоначальной рукописи «Свистал лишь ветер, лишь древ листья шептали» (II, 317, варианты) на такую окончательную ее конструкцию: «А только ветров свист, лесов листья **шептали**» (II, 317) — оба перечисляемых компонента опять грамматически «неравносильны».

Сходным образом зачастую поступал в процессе работы над стихотворной рукописью В. Маяковский.

Например, в черновике поэмы «Про это» фигурирует «правильная» строка с предлогом: «Пулей летел к барышне» (IV, 315). Метафора в ней воплощена простая, в разборе и комментарии не нуждающаяся. И с грамматикой тут все в порядке. А вот в публикуемом тексте поэмы читатель наталкивается на необычную конструкцию без «к»: «Пулей летел барышне»

(IV, 142). Опять поэтом (в результате вычеркивания «положенного» предлога) из «правильного» синтаксиса сделан синтаксис впечатляюще «неправильный»! Чуть дальше повторяется аналогичное. В черновике «Про это» написано:

Час закат смотрел лучи уставя
на идущую от мальчика кайму (IV, 338).

В публикуемом тексте печатается:

С час закат смотрел, глаза уставя,
за мальчишкой легшую кайму (IV, 156).

«Смотрел кайму» (опущен предлог «на») — очередной образчик того, как обращается стилист с синтаксисом; фиксируя наше внимание на этом сознательном введении беспредложия, мы не можем обойти и иные любопытные изменения Маяковским первоначального варианта фразы («глаза» вместо «лучи», «легшую кайму» вместо «идущую кайму» и т. д.). Такие изменения вполне естественны при работе стилиста по индивидуализации выражения, конкретизации содержания. И опущение Маяковским предлога законно понять именно в их контексте, а не «по Шершеневичу» — то есть не как намерение автора подпустить образного туману.

Беспредложие, видимо, знаменует у Державина и Маяковского попытки передачи неких важных для поэтов смысловых нюансов. Впрочем, такое понимание их усилий не отменяет того, что ход работы обоих художников над черновиками и вариантами в ряде случаев может казаться преднамеренной «борьбой» против грамматики. Подобные их действия не случайно много раз бывали объектом недоуменных гаданий. Я.К. Грот писал: «Одни думают, что он был вовсе не в состоянии исправлять то, что раз вылилось у него из-под пера; другие представляют себе, что он, поправляя, только портил стихи»¹. С.Т. Аксаков, вспоминая о своем общении с Державиным, рассуждал: «Нетерпеливость, как мне кажется,

¹ Грот Я.К. Предисловие // Сочинения Державина/ — Т. I. — С. 37.

была главным свойством его нрава; и я думаю, что она... даже мешала вырабатывать гладкость и правильность языка в стихах. Как скоро его оставляло вдохновение — он приходил в нетерпение и управлялся с языком без всякого уважения: *гнул на колено синтаксис, слоударение и самое словоупотребление* (курсив наш. — Ю.М.). Он показывал мне, как исправил негладкие, шероховатые выражения в прежних своих сочинениях, приготовленных им для будущего издания. Положительно могу сказать, что исправленное было несравненно хуже неисправленного, а неправильности заменялись еще большими неправильностями¹. Автор «Истории русской словесности» И. Порфирьев, отметив наличие в творчестве Державина «тяжелых, запутанных и неуклюжих выражений» подле «величественных образов», рутинно объясняет это соседство тем, что Державин якобы «был самоучка и самородок»². Работа Маяковского-стилиста в сторону повышения «уровня неправильности» в своем слоге также не получила пока должного теоретического объяснения.

Таким образом, исследователь индивидуального стиля этих поэтов оказывается перед двояким кругом вопросов. С одной стороны: *а нарушают ли* Державин и Маяковский грамматику? Нет ли все-таки у их оригинальных поэтических приемов объективной языковой основы? С другой стороны — вопрос литературоведчески куда более существенный: какова же объективная *художественная цель* тех творческих усилий поэтов, которые внешне выглядят «антиграмматическими»? Может ли эта цель получить не общее, «проходное» (как это обычно наблюдается в характеристиках «неправильностей», например, у Маяковского), а *развернутое* и детальное теоретическое объяснение?

Затронутая проблематика представляется нам существенной. Не случайно художники так часто пытаются обосновывать свое, так сказать, «право» на грамматические ошибки. В тех случаях,

¹ Аксаков С.Т. Знакомство с Державиным // Собр. соч.: В 4 т. — Т. 2. — М., 1955. — С. 331.

² Порфирьев И.Я. История русской словесности, ч. II. Новый период, отд. 2. Литература в царствование Екатерины II. Казань, 1898. — С. 164.

когда такие обоснования достаточно филологически конкретны, в них проступает собственно *эстетическая* сторона: «Для меня дело обстоит так: всякая моя грамматическая оплошность... в стихах *не случайна*, за ней скрывается то, чем я *внутренне* не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так „поется“...» (А. Блок)¹. Тут ясно сказано, что «ошибки» составляют, по мнению самого поэта, *необходимый компонент его стиля*. Тем заманчивее попытаться высветить объективную основу поэтических «нарушений» грамматики. Если такая основа будет обнаружена, тогда негативное отношение к подобным приемам художников, проглядывающее у некоторых критиков и читателей, можно счесть простым эстетическим предрассудком.

Заманчиво разом «решить» оба круга сформулированных выше вопросов, просто присоединившись к авторам, которые развивают концепции так называемого языкового новаторства (применительно в основном к Маяковскому)². В русле подобных концепций вопрос разрешается просто, но это, пожалуй, мнимое его разрешение. «Неправильности» просто-напросто *переименоваются* в «новации» и в дальнейшем трактуются как языковые «изобретения» поэта — результат осуществляемого им преобразования русского языка. Примером такой трактовки может служить феномен «неологизмов Маяковского» (всякий неологизм представляет собой, собственно говоря, своего рода «лексическую неправильность» — ибо заведомо отсутствует в словарях и других кодификационных лингвистических изданиях). Но характеризуемая трактовка имеет тот принципиальный недостаток, что приписывает поэту, художнику автономные от его непосредственных творческих целей «языкотворческие» амбиции. Маяковский, разумеется, занимался созданием стихов, а не переделкой русского языка! Потому глубоко естественно, между прочим, то, что его окказиональные неологизмы «остались в произведениях» — то есть не вошли в речевой обиход общества. Они на это и не рассчитаны, представляя собой не что иное, как особого вида «свернутые» метафоры (см. подробнее в части третьей).

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 8. М.; Л., 1963. — С. 301.

² См., напр.: Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. — М., 1943.

Концепция «языкового новаторства» провоцирует разделяющих ее авторов (и, видимо, весьма регулярно) на неосознанные ошибки. Приходится безусловно и полностью согласиться с В.В. Тимофеевой, когда она говорит: «Более обстоятельное обследование хотя бы только газет и журналов 20-х годов позволило бы выявить множество слов, не зарегистрированных словарями, но имевших довольно широкое хождение в повседневной речи, и среди них, по-видимому, будет немало и таких, которые рассматриваются как „языковые изобретения“ Маяковского»¹. Подобным образом Маяковский отнюдь не был, вопреки распространенному мнению, «первооткрывателем» *тониического стиха*, опробованного уже Державиным и употреблявшегося в 10-е годы XX века целым рядом поэтов; не он первым «изобрел» и некоторые типы встречающихся в его произведениях рифм. Маяковский сделал иное — с необыкновенным талантом п р и м е н и л в своем творчестве подобные элементы поэтики. Ошибки наблюдаются и при оценке «языкового новаторства» других писателей — например, доказано, что ряд так называемых «неологизмов» Карамзина употреблялся до него.

Идея «языкового новаторства», таким образом, вряд ли способна заменить конкретное объяснение тех несколько озадачивающих путей работы художников над своим слогом, которые мы сейчас наблюдали. Сформулированные выше вопросы по-прежнему ждут своего разрешения.

В связи с этим напомним, что представление о грамматике как системе определенных правил затрагивает лишь одну ипостась этого сложного полифункционального явления. Одновременно грамматика может, например, истолковываться как исключительно важный факт духовной культуры данного народа, как источник *духовной энергии*, исподволь действующий в современном обществе практически на каждую личность (а в прошлом как минимум на личность каждого образованного человека). Вполне понятно, что столь значимое явление объективной реальности

¹ Тимофеева В.В. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. — М.— Л., 1962. — С. 21.

может быть объектом художественной рефлексии. Различных примеров тому немало (ср. стихи о русском языке В. Брюсова, С. Кирсанова и др.; весьма распространенную в XX веке авангардистскую «лингвистическую» поэзию и т. д.). Грамматика, воспринимаемая художником в таком плане, есть уже не его «техническое» орудие, а полноценный объект или тема его художественного творчества. Мимесис по отношению к грамматике возможен, так же как и по отношению к другим феноменам духовной культуры. *Грамматика обладает необходимой для ее образно-художественного претворения предметностью и конкретностью.* В силу подобных обстоятельств писательская рефлексия над ней — явление достаточно распространенное, имеющее очень разные «облики» (тот вариант, который представлен известными опытами В. Хлебникова или, например, С. Кирсанова, данного явления, конечно же, не исчерпывает).

Все подобные соображения заставляют специально разобраться в том, что же обуславливает способность грамматики как факта духовной культуры играть роль объекта художественного осмысления — интерпретации, употребления, применения.

5. ГРАММАТИКА И ЛИЧНЫЙ СТИЛЬ

Поэзия и грамматика. — Грамматика Пор-Ройяля и карамзинизм. — «Худые примеры не закон»: ломоносовская грамматика и поэты XVIII века. — Писатели и Пор-Ройяль. — К.С.Аксаков об «органическом синтаксисе». — «Перевернутая» композиция и «перевернутый» словопорядок. — Нарушал ли Державин правила синтаксиса? — Барокко и теория стиля. — М. Смотрицкий о «синтаксисе образном». — Вопреки Ломоносову: грамматика Н.Г.Курганова. — Грамматика Н.И.Греча и русские писатели. — Чей приоритет: Карамзин или Пушкин?

И писательские «антиграмматические» реплики и встречные читательские «протесты» против нарушений грамматики писателями побуждают более подробно осветить вопрос, в какой мере и в каком отношении грамматические факторы участвуют в системосозидании индивидуального стиля в прямом смысле термина (слога). Но постановка этого вопроса естественно тянет за собой другую филологическую проблему.

Не приходится говорить о значении грамматики для речи вообще: «Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна

философия, неприятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики»¹. Однако уместно напомнить, что всякая грамматика — относительно поздний продукт индивидуальной рефлексии конкретных лиц над уже давно существующим живым «организмом» языка. «Мы знаем, например, что даже современные английские школьные грамматики в своей терминологии содержат многое из того, что восходит к античным грамматикам, пользуются такими грамматическими понятиями, которые совершенно *не свойственны* (курсив наш. — Ю. М.) грамматическому строю живого современного английского языка»². Англичанин Г. Лудольф сетовал по возвращении из России на предмет ее языка в своей оксфордской «Русской грамматике» (1696): «Кто внимательно всмотрится в этот язык, тот заметит, как трудно привести его к определенным грамматическим правилам...»³. Запомним слова наблюдательного филолога-иностранца об этой «трудности». Более чем полутора веками позже (1869) П. Мериме писал о русском языке: «А так как этот язык еще находится в том периоде молодости, когда педанты не успели ввести в него свои правила и свои фантазии, то он необыкновенно приспособлен к поэзии»⁴.

Нет сомнения, что сказанное Лудольфом и Мериме можно отнести помимо русского к иным языкам с богатой идиоматикой, богатой синонимикой, омонимикой и тому подобными особенностями. И вообще «нет такого состояния языка, при котором слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения», — указывает А.А. Потебня, прибавляя однако: «Очевидно только, что характер поэзии должен меняться от свойства стихий языка...»⁶⁴ «Свойства» р у с с к о й поэзии

¹ Ломоносов М.В. Предисловие к «Российской грамматике» // Указ. изд. — Т. VII. — С. 392.

² Кузнецов П. С. У истоков русской грамматической мысли. — М., 1958. — С. 13—14.

³ Лудольф Г.В. Русская грамматика. Л., 1937. — С. 113.

⁴ Мериме П. Письмо П. Стапферу от 10 февраля 1869 г. // См.: Виноградов А.К. Мериме в письмах Соболевскому. — М., 1928. — С. 210.

⁵ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976 — С. 210. (Далее в тексте: Эст., номер стр.)

(в аспекте *слога*), ее специфика, по-видимому, находятся в определенной зависимости от свойств русского языка, отмечаемых Лудольфом и Мериме.

В другом месте А.А. Потебня характеризует грамматические категории: «Это рамки, в которые втискивается содержание мысли нерасчлененной, не препарированной. Представьте себе, что вам дали готовые рамки, в которые вы должны вставить картины; конечно, не обойдется без того, чтобы вам не пришлось урезать эти картины. Нечто подобное наблюдается и в языке...»¹ Сходные соображения высказывал и М.В. Ломоносов, подчеркивая, что русский язык — «едва пределы имеющее море»: «...Сколько мог я измерить, сочинил малый сей и общий чертеж всея обширности — Российской грамматику, главные только правила в себе содержащую»².

О неполноте всякого грамматического «чертежа» (или грамматических «рамок») необходимо помнить литературоведу, ставящему вопрос о «неправильностях» индивидуального слога (или рассматривающему иные проблемы, связанные со стилем). Так, исследователь С. В. Калачева справедливо подмечает: «Слабостью современной грамматики, когда она обращается к синтаксису, является то, что она рассматривает предложение как выражение суждения. „Смещение предложения с логическим суждением, — писал В.В. Виноградов, — вело к такому сужению круга изучаемых в синтаксисе предложений, что за пределами грамматики оставалась почти вся область разговорной речи“.

¹ Харццев В.И. Основы поэтики А.А. Потебни (По лекциям, читанным А.А. Потебней в конце 80-х годов, и заметкам бывшего слушателя) // Вопросы теории и психологии творчества. — Т. II. Вып. 2. — СПб., 1910. — С. 23. (Далее в тексте: Основы, номер стр.). Ср.: «Речь течет непрерывною рекою... пока не приходит время, когда самый язык делается предметом мыслящего наблюдения»; «Живая речь есть первое и истинное состояние языка... Раздробление же на слова и правила есть мертвый продукт ученого анализа, а не естественное состояние языка» (Гумбольдт В. Организм, 72, 41; ср. также: Гумбольдт В. Избр., 90, 70).

² Ломоносов М.В. Предисловие к «Российской грамматике» // Указ. соч. — С. 392.

Тем более неясен для исследователей, — продолжает С. В. Калачева, — строй эмоционального синтаксиса, реализацией которого является (является в частности! — Ю. М.) стихотворная речь»¹. Картина речевой стихии грамматикой не исчерпывается еще и в силу постоянной исторической изменчивости языка, отражающей движение вперед духовной культуры данного народа. По образному выражению Ф.И. Буслаева, «язык можно уподобить какому-нибудь старинному городу, в котором остатки дохристианских развалин перестроены частью в храмы, частью в жилые дома, и в котором, рядом с античным, греческим или римским порталом, уютно стоит хижина новейшего изделия. Описать такой город — значит изложить его историю»². История литературного языка — не предмет литературоведения; но явно небезынтересно и небезразлично для литературоведа наличие в этой многообразной истории, в частности, следующего процесса: язык попадает сперва «в руки *певцов* (то есть художников слова. — Ю. М.) и *учителей* народа... Кроме этих двух деятелей, образующих и оживляющих язык своим участием, впоследствии являются *грамматики* (т. е. грамматисты. — Ю. М.) и довершают образование его организма. Им не принадлежит собственно творчество... Но они выбрасывают одно, обогащают другое, сглаживают неровности, пополняют пробелы. <...> В этой сфере они являются истинными законодателями»³. Иными словами, грамматика определен-

¹ Калачева С. В. Выразительные возможности русского стиха. — М., 1977. — С. 66—67. (Прочитана работа: Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса. — М., 1958. — С. 274. — Ю. М.).

² Буслаев Ф.И. Рецензия на «Мысли об истории русского языка» И.И. Срезневского // Отечественные записки. — 1850.—№ 10. — С. 42. Ср.: «Прежде созданное в языке двояко служит основанием новому: частью оно перестраивается заново при других условиях и по другому началу, частью же изменяет свой вид и значение в целом из-за присутствия нового. Согласно с этим поверхность языка всегда более-менее пестреет оставшимися снаружи образцами различных пластов» (Потебня А.А. Зап., I—II, 131).

³ Гумбольдт В. Организм, 186; ср.: Избр., 164. Ср. такое суждение Ломоносова: «И хотя она (грамматика. — Ю. М.) от общего употребления языка происходит, однако правилами показывает путь самому употреблению» (Ломоносов М.В. Российская грамматика // Указ. соч. — Т. II. — С. 392).

ным образом целенаправленно трансформирует реально наличествующий «живой язык» данного народа. Для позиции ученого-грамматиста «постгумбольдтианского» времени (период распространения позитивизма) типична убежденность в своем «праве» на деформирование речевой стихии. «Не станем ослепляться мнимым совершенством языка нашего, — рассуждал академик И.И. Давыдов в 1852 году, — совершенство достигается познанием и исправлением недостатков»¹.

Уже такой сделанный нами беглый обзор суждений позволяет почувствовать: и читатели, безоговорочно выступающие в «защиту» грамматики от писательских поползновений, и писатели, когда они безоговорочно отстаивают свое «право» на ее «нарушение» (равно как и благословляющие их на сей путь досужие «теоретики»), ставят вопрос о грамматике несколько *абстрактно*. Под грамматикой ими понимается не то, что она представляет собой реально, а некая застылая, скучная и рутинная, сковывающая творческую инициативу художника система схоластических «правил». При обоих подходах грамматика противопоставляется художественности, индивидуальности.

Противопоставление художественности антиисторично. Не случайно античность понимала грамматику широко, включая в нее «теорию словесности»². Как следствие, по мнению античного автора (Марка Фабия Квинтилиана), «при изучении грамматики необходимо знание музыки (при изучении стихотворных размеров) и философии», в силу чего грамматика «нужна для детей, приятна для старцев, в уединении нежная спутница»³.

Впрочем, отмеченная выше абстрактность читательских и писательских реплик по поводу грамматики может обуславливаться вполне определенной причиной: характером тех грамматических руководств, которые были распространены и авторитетны в то время и воздействовали на сознание авторов подобных

¹ Давыдов И.И. Опыт общесравнительной грамматики русского языка. — СПб., 1852. — С. 440.

² Кульман Н.И. Из истории русской грамматики. — Пг., 1917. — С. 1.

³ Там же. — С. 1—2.

реплик. Так, грамматическая позиция карамзинистов (в частности Вяземского) сформировалась не без опоры на импортированную в Россию в начале XIX века и немедленно ставшую на некоторый момент модной старую французскую грамматику. Цитированная реплика Вяземского относится к грани 10—20-х годов XIX столетия. Это время весьма своеобразное в «грамматическом» отношении. В русской культуре данного периода сосуществовали и оказывали на людей *разнонаправленное* воздействие несколько принципиально отличных друг от друга грамматических учений.

Специфической экстравагантностью русской филологической мысли было тогда увлечение «грамматикой Пор-Ройяля», на основе которой в начале 1810-х годов было издано (почти *одновременно!*) сразу несколько учебных руководств (Л.Г. Якуба, И.Ф. Тимковского, Н.И. Язвицкого и др.)¹. Ф.И. Буслаев охарактеризовал позже предмет этого увлечения как «ложное направление старинных, так называемых *общих* грамматик» (Ист. грамм., 572). Русская молодежь вынуждена была, однако, в 10-е годы XIX века прилежно изучать «старинную» (XVII в.) теорию. Почему грамматика Пор-Ройяля «ожила» тогда в России (и в других странах Европы)? Вряд ли это случайно: рецидивы увлечения филологов и философов ею бывали позже на протяжении XIX столетия еще не раз и продолжаются по сей день (напр., «чистая грамматика» Э. Гуссерля, теория А. Марти, «порождающая грамматика» Н. Хомского и пр.). Видимо, определенные филологи разных времен «хватаются» за грамматику Пор-Ройяля в кризисные моменты — когда возникает потребность в быстром качественном обновлении или радикальном продвижении вперед существующей в их время теоретической грамматики. Ведь «универсальная» («всеобщая», «философская») грамматика Пор-Ройяля содержит в себе заманчивую попытку опереться на «универсальные» для всех народов логические категории, «возвысившись» над национальной спецификой языков как коммуникативных систем.

¹ См.: Якуб Л.Г. Курс философии: В 6 т. — СПб., 1811—1814. — Т. II — Начертание всеобщей грамматики; Тимковский И.Ф. Опытный способ к философическому познанию российского языка. Харьков, 1811; Язвицкий Н.И. Всеобщая философическая грамматика. — СПб., 1810.

Возникнув во Франции XVII века, грамматика Пор-Ройяля органично вписалась в «культурный контекст» эпохи барокко — со свойственным барокко как социально-историческому феномену научно-художественным складом теоретического мышления и сосредоточенностью над поиском разного рода универсальных «ключиков» к явлениям природы и человеческого мира¹. Россия начала XIX столетия находилась в качественно иных условиях. Определенная нужда в свежих грамматических идеях здесь, несомненно, была. Универсалистские изыски филологов были реакцией на реально обозначившийся теоретический тупик. Но вряд ли случайна синхронность моды на Пор-Ройяль и практически осуществлявшихся в это время Карамзиным и его сторонниками опытов по обогащению лексического (и частично синтаксического) строя русского языка за счет «западных», импортируемых из французского и немецкого языков, лингвистических ресурсов. Эти и иные опыты карамзинистов встретили общеизвестную оппозицию шишковистов. Характер представлений тех и других о «языке и слоге» многократно становился предметом анализа с самых разных точек зрения (работы Н.А. Лавровского, Ю.Н. Тынянова, В.А. Десницкого, В.В. Виноградова и мн. др.). Из современных исследователей данного вопроса нельзя не отметить прежде всего А.И. Горшкова. Этот автор пишет: «Конечно, состояние русского литературного языка вообще и его синтаксической системы в частности в „докарамзинский“ период отнюдь не было столь плачевным, как стремились это изобразить „представители новой литературы“ (т.е. Карамзин и его сторонники)»². Присоединяясь к его наблюдению, мы хотим в данном случае заострить внимание лишь на одном литературоведчески существенном моменте.

Когда споры о «языке и слоге» разгорелись (если условно датировать их начало выходом в свет сочинения А.С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка»), то оказалось, что обе стороны не располагают концептуально-

¹ См.: Кульман Н.И. Указ. соч.. — С. 62 и далее; Морозов А.А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. — 1968. — № 12. — С. 55.

² Горшков А.И. Язык предпушкинской прозы. — М., 1982. — С. 44.

теоретическим обоснованием по ряду обсуждаемых грамматических вопросов. Понимание «отношений русского языка к „славенскому“... в обоих лагерях было весьма путаное и сбивчивое»¹. Как следствие, Шишков восполнял «филологический дефицит», сочиняя доморощенные «теории». Другие участники споров тревожили великое имя Ломоносова-филолога и прибегали к авторитету его «Российской грамматики». Но и это в основном имело характер простого «дипломатического хода». Ломоносов не всегда мог эффективно подсобить — он *не в равной мере* осветил разные существенные грамматические вопросы. Как же влияла на стили художников его грамматика?

«Российская грамматика» Ломоносова — первая напечатанная внутри страны грамматика русского языка (1757)². Ставя *нормативные* задачи, ее автор был особенно радикален в том, что в определенной мере предполагает всякая грамматика: в «отсеве» разнообразных средств, реально бытовавших в русском речевом обиходе (по уверенным словам Ломоносова, «худые примеры — не закон»)³. Роль личной культуры и филологической интуиции при проведении такого ответственного «отсева» очень велика; к счастью, в России им занимался такой блестящий и разносторонний мыслитель и крупный поэт, как Ломоносов, — хотя и он был всего лишь человек и мог ошибаться.

Учебные грамматики второй половины XVIII века почти неизменно подражают «Российской грамматике» Ломоносова (несколько особняком стоят грамматики Н.Г. Курганова и Академии Российской⁴ — впрочем, последняя издана уже на пороге XIX столетия). В.В. Виноградов имел все основания заявить: «Весь последующий период в истории разработки русского синтаксиса вплоть до 20—30-х годов XIX в., до появления

¹ Горшков А.И. Указ. соч. — С. 227.

² На титуле книги указан 1755 год (год сдачи в набор).

³ Ломоносов М.В. Указ. соч. — Т. VII. — С. 860.

⁴ См.: Курганов Н.Г. Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезнозабавного вещесловия. — Ч. I — II. — Изд. 7-е. — СПб., 1802; Российская грамматика, сочиненная Российской императорской Академиею. — СПб., 1802.

грамматики русского языка А. Х. Востокова и грамматических руководств Н.И. Греча, должен быть назван ломоносовским»¹.

По словам враждебно настроенного к Ломоносову, но вынужденного признать реальное положение дел А.П. Сумарокова, «по ево (Ломоносова. — Ю. М.) правилам начали писати»². А филолог начала XIX века выражается с максимальной энергией: «Ломоносов сделался для россиян все»³. В свете этого естественно, что «главные только правила», фактически составляющие его грамматику, быстро *абсолютизировались* сознанием русского общества, скоро уже увидевшего в них полный набор правил. Помимо высокого авторитета грамматики Ломоносова многое другое объективно способствовало этому любопытному переосмыслению части как целого — «неполного чертежа» как якобы полного, всеохватного. Много позже, к 20-м годам XIX века, «Российская грамматика» — уже не столько практическое руководство, которое штудируют, активно используют, сколько нечто иное: начинающий архаизироваться, покрываться патиной старины факт национальной культуры; ее широко почитают, но читается она во все более узкой среде — преимущественно в среде филологов. Как следствие, массовые представления о грамматической деятельности Ломоносова становятся все менее конкретными. Так постепенно складывался своего рода «образ» ломоносовской грамматики, затушевывавший ее неполноту (которую подчеркивал сам Ломоносов), заслонявший собою ее реальный облик. Высказываются суждения, варьирующие мнение, что Ломоносов систематизировал «все» в русском языке. «Ломоносов создал язык», — утверждал Н.И. Греч⁴. Та же идея в другом сочинении: «Сотворенный Ломоносовым язык господствовал исключительно, очищаясь и совершенствуясь, до последнего десятилетия XVIII века»⁵. В 1842

¹ Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса. — С. 31.

² Сумароков А.П. Сочинения, — I. X. — СПб., 1787. — С. 37.

³ Язвицкий Н.И. Введение в науку о стихотворстве. — СПб., 1811. — С. 126.

⁴ Греч Н.И. Чтения о русском языке, I. — СПб., 1840. — С. 127.

⁵ Греч Н.И. Пространная грамматика русского языка. — Т. I. — СПб., 1827. — С. 30.

году П.А. Плетнев писал Я.К. Гроту в Финляндию: «В твоих лекциях о русской литературе до Ломоносова... до тонкостей языка не касайся — это и для природных русских *terra incognita*. А что до нее финляндцам?»¹ Если слова Греча могут быть поняты двояко (и применительно к теории и применительно к практической работе М.В. Ломоносова), то Плетнев явно подразумевает грамматическую теорию Ломоносова. Однако действительно ли после Ломоносова в с е грамматические «тонкости» русского языка качественно изменили свой статус в глазах представителей русской литературы («неизвестное» стало «известным»)?

Применительно к грамматической *теории* Ломоносова на данный вопрос приходится ответить отрицательно: его «Российская грамматика» почти не касается такой важной грамматической сферы, как с и н т а к с и с ².

Поразительно мало говорится о синтаксисе и в упоминавшихся постломоносовских грамматиках XVIII—начала XIX века, включая и переиздания «Грамматики, сочиненной Российской Академией» (2-е изд. — 1809, 3-е изд. — 1818, 4-е изд. — 1824). Реакция на этот «синтаксический вакуум» в какой-то мере проявилась, видимо, в увлечении «всеобщей грамматикой». Учение Пор-Ройяля могло подать соответствующие надежды, поскольку письменный синтаксис в филологической среде первой половины XIX века мог признаваться по структуре своей наднациональным, «всеобщим». Так, в 1840-е годы К.С. Аксаков изложил в своей магистерской диссертации о Ломоносове концепцию, в которой «органический», по его выражению, письменный синтаксис противопоставлялся «неорганическому» разговорному, как «высшая сфера» более низкой. Весьма интересно, что Аксаков усиленно подчеркивал при этом именно «всеобщность» письменного синтаксиса: «Но вспомним, что синтаксис и вообще слог этой высшей сферы имеет в себе общее... во всех языках»³.

¹ Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. — Т. I. — С. 628.

² В опубликованной Ломоносовым «малой» «Риторике» описывается «сложение идей» — способы связи мыслей. Встречающиеся здесь собственно синтаксические наблюдения явно подчинены данной генеральной теме и целостной системы не образуют.

³ Аксаков К.С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка // Полн. собр. соч. — Т. II. — Ч. I. Сочинения филологические. — М., 1875. — С. 298.

Аксаков отнюдь не был поклонником грамматики Пор-Ройяля, но данное его мнение об универсальности «книжного» синтаксиса законно вспомнить, пытаясь понять филологию 10-х годов XIX века — именно в синтаксической сфере была тогда объективная и насущная потребность быстрого продвижения вперед русской грамматики. Но, по всей видимости, и Аксаков и филологи 1810-х годов сильно преувеличивали «всеобщность» письменного синтаксиса. А.И. Горшков (по иному поводу) справедливо пишет: «К.С. Аксаков связывал сферу разговора со сферой национальности, а сферу письменности — со сферой общего. Конечно, абсолютизировать такое разграничение было бы ошибкой. Литературный язык (если это не „чужой“ язык) неотделим от сферы национальности»; кроме того, «„органическая фраза“, во-первых, не в равной мере подходила для всех типов сообщения. Она была естественной в рассуждении, но значительно менее приемлемой в описании и совсем малоподходящей в повествовании»¹.

Как бы то ни было, на индивидуальном слоге художников в русской литературе второй половины XVIII века не могло не сказаться отсутствие систематической кодификации (*системы правил*) книжного синтаксиса в реально издававшихся грамматиках!

На этом мы хотели бы сделать максимальный акцент. Такой акцент оправдан: именно в синтаксической сфере после Ломоносова на длительное время остался простор для явлений индивидуальной «свободы». Здесь был «пробел», который художники могли восполнять, не нарушая грамматических правил как таковых, не громя никаких «нарочитых неправильностей», — ибо теоретически авторитетной системы русского синтаксиса пока еще просто не было.

Уже спустя несколько десятилетий, в первой половине XIX века, память о данной уникальной ситуации ослабла, и ее вспоминали, осмысливая с явной *абберацией*. Н.И. Греч: «Ломоносов не говорит о собственной русской конструкции, т.е. о порядке и размещении слов, свойственных языку. От этого

¹ Горшков А.И. Язык предпушкинской прозы. — С. 46—47.

упущения возникло странное и нелепое правило позднейших грамотеев: ставь слова как хочешь»¹. По мнению И.И. Дмитриева, с этим покончил Карамзин, установивший «естественный порядок в словорасположении»². Суть «естественного словорасположения» разъясняется в «Общей реторике» Н.Ф. Кошанского так: «Первое правило: *слова и выражения должны следовать за идеями и представлениями...* — то есть в каком порядке являются идеи и картины, так и идут... слова и предложения»³. Но вряд ли правильно, что это — нововведение карамзинистов. «Не следует думать, — пишет А.И. Горшков, — что филологи второй половины XVIII века не постигли естественного словорасположения и строения русской фразы, а писатели „не справлялись“ с порядком слов и построением периодов»⁴. С этими словами приходится полностью согласиться — несмотря на распространенность даже сегодня в литературоведении представлений о «господстве в докарамзинской литературе пресловутых „сложных“ и „запутанных“; „длительных“, „латино-немецких“ и т.п. периодов»; А.И. Горшков прав, что такое представление иллюзорно, ибо «те или иные синтаксические несообразности, которые выходили из-под пера плохих писателей, неправомерно обобщать как типичную черту литературного языка»⁵. Однако каждый индивидуальный стилист ориентировался — пусть с различной степенью «широты», детерминируемой и личной культурой и уровнем своего дарования, — в «естественном» для русского языка синтаксисе.

Когда развитие *художественной* мысли диктовало писателям необходимость применить вместо естественного «перевернутый» порядок слов (употребляем это выражение по аналогии с «перевернутой композицией»), писатели, разумеется, шли и на это.

¹ Греч Н.И. Чтения о русском языке. — С. 110—111.

² Дмитриев И.И. Сочинения. — Т. II. — СПб., 1895. — С. 61.

³ Кошанский Н.Ф. Общая реторика. — СПб., 1830. — С. 37. Ср.: Моисей (Гумилевский М.). Рассуждение о вычищении, удобрении и обогащении российского языка. — М., 1786. — С. 24—26.

⁴ Горшков А.И. Язык предпушкинской прозы. — С. 44.

⁵ Там же. — С. 45—46.

Отсюда, например, по всей вероятности, «неумение или сознательное нежелание» Тредиаковского «подлинно связывать отдельные части фразы одним сложным интонационным единством... когда он отделяет один (или несколько) из второстепенных членов предложения и присоединяет его в самом конце фразы при помощи слов *к тому же, также и*, — например:

«Эрата смычком, ногами
Скачет, также и стихами —
Бледен зрак и суров, сверкающие очи
Те же и впадши еще...»¹

Этот, по выражению С. М. Бонди, «любимый прием Тредиаковского», вопреки Гречу, не нелепость и не произвол; в дальнейшем мы постараемся показать наличие здесь языковой мотивировки (позволяющей отвергнуть и слово «неумение»)².

Державин с особой широтой и свободой пользовался возможностью нюансировать художественную семантику, ставя слова так, как это подсказывало ему развитие содержания произведения. То, что он действовал в обстановке отсутствия филологически эксплицированных норм «грамматически правильного» соединения слов (синтаксиса), заставляет подвергнуть самому серьезному сомнению репутацию Державина как якобы нарушителя грамматики и истолковать как чисто фигуральное аксаковское выражение, что он «гнул на колено» русский синтаксис.

Аберрация в суждениях о державинской работе критиков XIX века усиливалась тем, что сами они жили в то время, когда русский письменный синтаксис уже был норматизирован грамматистами (и нормы эти, как всякое «свежее» правило, переживались особенно остро, воспринимались ригористически). Пуризм

¹ Бонди С. М. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // В кн.: *Тредиаковский В.К. Стихотворения*. — Л., 1935. — С. 65.

² Не неумение, а художественное намерение усматривается в броском превращении предлога в послелог у А. Кантемира: «Но те, что стенах твоей на пространной салы / Видишь надписи, прочесть труд тебе немалый» (Сат. II. На зависть и гордость дворян злонравных). Но этот пример — все же явный паритет!

процветал, и тема «неправильности», «темноты» державинского синтаксиса становится обязательным и излюбленным атрибутом суждений о его стиле. Когда Я.К. Грот попытался в письме (1844) назвать Державина «глубоким знатоком языка», П.А. Плетнев ответил: «Он не столько был знаток русского языка (а в лексикографии и грамматике — явный невежда), сколько смельчак и забавник»¹. (Подразумевается, что во времена Державина грамматическая теория якобы уже имела достаточно цельный облик). И Я.К. Грот позже писал, со своей стороны, «что Державин не боится ошибок... против синтаксиса» — словно при жизни поэта существовали жесткие синтаксические правила, которые можно было бесстрашно нарушать. В 40-е годы XIX века такие правила уже имелись — сложилась синтаксическая теория, и ее нормы могли изучаться русскими людьми по «руководствам, принявшим за образец речь карамзинскую» (Буслаев).

На деле Державин фактически писал не п р о т и в правил синтаксиса, а в н е таких правил. То, что воспринималось позднее как «неправильности» в его слоге, следует интерпретировать, по-видимому, несколько иначе.

Вернемся в данной связи к деятельности Ломоносова².

Мы подчеркивали, что Ломоносов не создал развернутой теории синтаксиса. Но почему же тогда позднейшие филологи много писали о «синтаксисе Ломоносова» (как в позитивном, так и в полемически-осудительном плане)? Действительно, К.С. Аксаков, например, много спорит с теми, кто «думает, что синтаксис Ломоносова не русской, что он сформирован по латинскому и частью по немецкому образцу»³. Но при этом объектом защиты Аксакова служит не грамматическая теория

⁹⁶ Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. — Т. II. — С. 339, 331.

⁹⁷ И ранее и далее примеры из классической русской литературы даются в соответствии с нормами современной орфографии. Напомним, что порою это отстраняет наших современников от определенных нюансов речевой образности писателей прежних эпох. Например, орфографически неточные рифмы, где «е» рифмовалось с «ять» (ѣ), ныне выглядят абсолютно точными. Но в целом картина от этого не меняется.

⁹⁸ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 293.

Ломоносова как таковая, а, конечно же, его *практика* — то есть литературное творчество! Не написав системы синтаксических правил, Ломоносов дал многочисленные практические «образцы» оригинальных синтаксических построений в своих стихах и прозе. Весьма любопытно, что эти «образцы», видимо, иногда воспринимались позднейшими филологическими оппонентами Ломоносова как бы в составе его грамматической теории (то есть не как факт личного слога, а как нечто претендующее быть «правилом для других»). Но люди XVIII века (в частности Державин) вряд ли могли подобным образом слитно воспринимать теорию и практику Ломоносова. Трудно представить, что Державин (при всем его пиетете перед крупнейшим предшественником) способен усмотреть в ломоносовском слоге систему директивных грамматических предписаний, покушение на свою творческую свободу — набор общеобязательных «правил», которые необходимо «нарушать».

Почувствовать, насколько неоднозначна репутация Державина-стилиста как нарушителя норм грамматики, можно на таком простом примере. В стихах Державина неоднократно представлено «неправильное» (с точки зрения позднейших «школьных» норм) соединение слов разного грамматического рода, например:

Отроча порфирородно

В царстве северном **рожден**.

(«На рождение в севере

порфирородного отрока», 1780 — I, 83)

На полянке роз душистой

Спал прекрасное дитя.

(«Спящий Эрот», 1795 — I, 679).

Соединения типа «спал дитя» казались неправильными и некоторым современникам Державина. Я.К. Грот сообщает по поводу первого примера: «Во второй части „Собеседника“ (с. 112) некто Любослов, критикуя разные стихи Державина, заметил: „*Рожден* должно быть так же в среднем роде, как и *порфирородно*“ (I, 83). Весьма заманчиво, основываясь на данной реплике прижизненного державинского критика, констатировать

нарушение поэтом «нормы». Однако стоит поискать у других стихотворцев XVIII — начала XIX века, и оказывается, что свою претензию Любослову следовало бы адресовать многим другим крупнейшим художникам.

Кантемир: «Адам дворян не родил, но одно с двух **чадо** / Его сад **копал**, **другой пас** блеюще стадо» («Сатира II. На зависть»); *И. Дмитриев*: «Как я велик! **дитя** со столика **вскричал...**» («Дитя на столе», 234); *Жуковский*: «**Вера** был **вожатый** мой» («Путешественник» — I, 98); *Батюшков*: Близ Федра и Пильпая / Там Дмитриев сидит; / Беседуя с зверями, / Как **счастливый дитя**» («Мои пенаты», 139).

Как видим, если перед нами «норма», то какая-то странная, ибо помнит о ней лишь одинокий Любослов... Тут же заметим, что сравнение с другими поэтами во многих иных случаях тоже заставляет признать: грамматическая «неправильность», обнаруженная у Державина, есть в его время, так сказать, «общепоэтическое достояние». Допустим, бросаются в глаза в стихах Державина «неправильные» родительные падежи типа *славянов*, *брызгов*, *аромат*, *стихив*, *морь* и т.п. Ср.: «От **брызгов** синий холм стоит» («Водопад», 1791 — I, 458); «Средь вин, сластей и **аромат**» («Фелица», 1782 — I, 136); «Что се! **Стихив** ли борьба?» («Гимн лиро-эпич.», 1812 — III, 139); «Кротил свирепость бурь и **морь**» («Христос», 1814 — III, 193). Однако аналогичные неправильности есть и у других поэтов эпохи.

Ломоносов: «Художников збирал и обучал **солдатов**» («Надпись I к статуе Петра Великого» — VIII, 284); «Казацких **поль** заднестрской тать» (Ода 1739 года «На взятие Хотина» — VIII, 29); «Седми пространнх **морь** берегов» (Указ. соч., 30); *И. Дмитриев*: «Где ты, **славянов** храбрых сила?» (130); *Жуковский*: «В вас зрю я доблесть **славянинов**» («Добродетель» — I, 9); «По знаку данному сорвал / **Монах** с лица ее покров; / И кудри черных **волосов** / Упали тучей по плечам» («Суд в подземелье» — II, 318). *Батюшков*: «На кафедру летит град **яблоков** и фиг» («Странствователь и домосед», 183); «О солнце! Чудно ты среди небесных **чуд!**» («Подражания древним», 238); «В Элизий приведешь таинственной стезей, /

Туда, где вечный май меж **рощей** и полей» («Элегия из Тибулла», 166).

Впрочем, в последней группе примеров перед нами неправильность форм *слов*. А ведь «не на слова одни преимущественно должен обращать всякий писатель — переводчик ли, сочинитель ли: все равно — свое внимание, но на *составление речи*, на *обороты оной*; надобно, чтобы речь была *русская...*», — писал в 1809 году яркий поэт и критик А.П.Бенитский¹. Это рассуждение невольно напоминает, что Державин несколькими десятилетиями раньше находился в специфической ситуации, когда, между прочим, в книжной речи сосуществовали собственно русские синтаксические обороты с церковнославянскими. Если первые действительно были еще не учтены грамматистами в должной мере и не нормированы, то положение со вторыми было во многом иным. Тут книжная норма имела. Возникает вопрос: не обусловлена ли общая репутация Державина как нарушителя грамматики какими-то действительными его «неправильностями», но не в русских, а в *церковнославянских* оборотах? Ведь такие «церковнославянские» «неправильности» в его стихах на самом деле есть. Ср., например:

Тогда тебе дочь тирска длани
Прострет со многоценны дани
 («Песнь брачная чете порфирородной»,
1793 — I, 557).

Примечание Я.К. Грота к этому фрагменту: «...Т.е. со многоценными данями. Тут явная ошибка против форм церковнославянского языка» (I, 557). Если тут псевдославянизм, то, может быть, перед нами — художественная условность, «условная неправда»? А может быть, эта «явная ошибка» все же имеет языковую мотивировку? Оставим пока вопросы открытыми и вернемся к данной проблеме ниже.

В принципе церковнославянская речевая стихия, безусловно, была активно действующей силой в сознании Державина. Не-
трудно понять и то, на основе каких грамматических установлений

¹ См.: *Цветник*, изд. А. Измайловым и А. Бенитским. — СПб., 1809. — № 2. — С. 268—269.

мог поэт в ней ориентироваться. Как известно, особенно авторитетной в восточнославянском регионе грамматикой (по которой учился и Ломоносов) была «Грамматики славенския правильное синтагма» Мелетия Смотрицкого (первое издание 1619 г.)¹. Лингвисты в силу специфики своего подхода к грамматическим руководствам не интересуются тем важным и информативным для литературоведа духом художественной атмосферы барокко, который ощутим в этом сочинении и которым здесь «спровоцированы» некоторые характерные рекомендации.

В эстетике барокко культивируется творческая «свобода», которая, по выражению И. Н. Голенищева-Кутузова, «противопоставляется правилам»². Конечно, в этом лишь одна сторона вопроса. Хотя «экстремистское искусство барокко»³ практикует нарушение правил (в частности, правил грамматики), но, с другой стороны, именно в эпоху барокко с ее изощренной схоластической «ученостью» как раз в отношении языка развивались правила совершенно особого рода, отражающие не языковую реальность, а культурно-мировоззренческие стереотипы эпохи.

Конфессиональная поляризация всего сущего (исходящая из идеи, что непримиримая противоположность «святого» и «грешного» должна иметь четкое оформление, выражаться «наглядно») наблюдается и в языковой — казалось бы, далекой от богословия! — сфере. Например, в известных на русской почве «азбуковниках» XVII века диктуются требования писать непременно «подъ взметомъ» (титлом) **«Б҃га, сотворшаго всяческая, святыхъ агг҃лъ и святыхъ аплѣ и священныхъ архіепископѣ»**; напротив, ни в коем случае не писать под титлом (сокращенно) **«идолскихъ боговъ»**, **«апостоловъ небоговдохновенныхъ и архіепископѣ несвященныхъ»** — **«все бо сіе с҃етно и**

¹ См. современное факсимильное переиздание с приложением исследования В.В. Нимчука (Киев: Наукова думка, 1979).

² Голенищев-Кутузов И. Н. Вступительная статья (к разделу «Италия») // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — Т. II. Эстетические учения XVII—XVIII веков. — М., 1964. — С. 602.

³ Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века // Русская литература, 1962. — № 3. — С. 11.

ничтоже сущо» («святость» же надо «почитати взметомъ или покрытіемъ, яко вѣнцомъ славы»); сюда же относится и знаменитое требование применять *различные* буквы для обозначения одних и тех же звуков в словах «святых» и в словах «суетных» — «писать пса покоем» («п»), слова же типа «псалом» начинать буквой «ѣ» и т.д.¹ Правила выдвигались самые причудливые. Однако параллельная идея нарушения других правил для барочных представлений, действительно, весьма характерна². Некоторые исследователи датируют зарождение барокко в восточно-славянском регионе даже с 80-х годов XVI века³. Но если это и преувеличение, деятельность М. Смотрицкого, родившегося в 1577 (или 1579) году, падает на заведомо более позднюю эпоху. М. Смотрицкий, выпускник иезуитской Виленской академии, в будущем сторонник унии с римско-католической церковью⁴, с ранних лет соприкасался с кругами, культивировавшими типично барочные идеи, представления и теории. И трудно удивляться тому, что отношение к нарушениям грамматических правил как сокровенной прерогативе творческой личности проявилось в характеризуемом сочинении Смотрицкого. М. Смотрицкий разработал и включил в свою грамматику особый раздел «синтаксиса образного». «Синтаксис образной», по его словам, «есть

¹ Азбука, како которая речь говорити или писати // В кн.: *Калайдович К.Ф. Иоанн, Эксарх Болгарский* (приложение). — М., 1824. — С. 198—206. Ср. аналогичные материалы у И. В. Ягича: *Ягич И. В.* Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. — СПб., 1896. Отражившееся в «Азбуке» отношение к частной и узкой сфере *орфографии* в миниатюре воспроизводит суть барочного подхода к установлению «правил» вообще. Когда позже Феофан Прокопович будет запрещать в своей «Поэтике» драматургам заставлять «царей на сцене давать нелепые повеления» (т.е. выглядеть суетными и ничтожными), критикуя за подобные приемы даже Гомера, то Феофан, в сущности, будет мыслить подобно авторам «азбучников» (см.: *Прокопович Феофан*. Сочинения. — М.; Л., 1961. — С. 425—426).

² См.: *Славянское барокко*. — М., 1979; *Барокко в славянских культурах*. — М., 1982.

³ См., напр.: *Морозов А.А.* «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // *Русская литература*, 1966. — № 3. — С. 36.

⁴ *Нимчук В.В.* Грамматика М. Смотрицкого — жемчужина старинного языкознания // *Смотрицкий М.* Грамматика. Киев, 1979. — С. 8—10, 19.

образ глаголения противу правилом (разрядка наша. — Ю. М.) синтаксеос, искусных писателей употреблением утвержденный».

Это важный для нас момент. Он свидетельствует, что церковнославянская синтаксическая теория предусматривала возможность писания в сфере словесности (в частности в стихотворстве) «противу правилом»; Смотрицкий даже дает описание, сопровождаемое примерами, девяти тропов и фигур «синтаксиса образного». Художники были поставлены Смотрицким в особое положение относительно грамматики, и если они знали об этом своем «грамматическом статусе» (а о нем знали, естественно, все читатели Мелетия), то «нарушителями» как таковыми считать себя уже, вероятно, не могли.

Обратимся к позиции Ломоносова. Он ни о какой допустимости подобного писательского «глаголения противу правилом» не говорит в своей «Российской грамматике». «Сопряжение» идей, «которые кажутся от темы далековаты», упомянутое им в «Риторике» при описании «техники» создания речевых образов, касается семантических, а не собственно синтаксических связей¹. Можно думать, что Ломоносов не считал допустимым нарушение кем бы то ни было правил грамматики, если последние уже сформулированы наукой: Ломоносов, по выражению советских комментаторов «Русской грамматики», критически оценивает «современную ему пеструю языковую практику», «нигде не впадает в объективизм»². Постломоносовские грамматики русского языка XVIII века (А. Барсова, А. Соколова, Е. Сырейщикова и др.), находясь в русле его разработок и «по-ломоносовски» вообще чрезвычайно кратко касаясь синтаксических вопросов, или не упоминают об «образном синтаксисе», синтаксисе «противу правилом», или касаются этого момента, но бегло (А.А. Барсов, Н.Г. Курганов). Так, Барсов в своей «большой» грамматике (оставшейся в рукописи и опубликованной лишь недавно Московским государственным университетом) слегка затрагивает

¹ Ломоносов М.В. Указ. соч. — Т. VII. — С. 111.

² Там же. — С. 860; ср. с. 581—582.

феномен «фигур синтаксических», которые «называются образы, а употребление их в речи — словосочинение образное», рассматривая эти «синтаксические образы» (фигуры) в рамках крохотного параграфа¹. Иначе говоря, никакого развития наукой данной темы сравнительно с грамматикой М. Смотрицкого (в конце XVIII века уже «старинной»!) мы в «ломоносовский» период русской грамматической мысли не наблюдаем. Впрочем, показательно и важно даже такое, как у Барсова, возобновление на русскоязычной (а не церковнославянской) почве соответствующих соображений Смотрицкого. Явным особняком стоит грамматика Н.Г. Курганова.

В.В. Виноградов писал: «Грамматика Курганова не ставит никаких нормативных задач. Она отражает многообразие речевого употребления самых разных общественных групп, преимущественно „среднего сословия“ 60—80-х гг. XVIII в.»². Постломоновскую грамматику Курганов, видимо, воспринимал как недостаточно широкую и неполную. Он и «стремился пополнить» ее «живым материалом конструкций разговорно-обиходной речи»; в результате Курганов «расширял рамки и содержание ломоносовской грамматики, но иногда в сторону той грамматической традиции, от которой Ломоносов отталкивался» (т.е. традиции Смотрицкого. — Ю. М.)³. Н.Г. Курганов, например, полноправно вводит в свою грамматику так называемое «местопадежие» («антиптозис» Смотрицкого): «Местопадежие есть изменение падежей в речи: человека, которого видишь, мой брат; вместо человек. Картину, которую держишь, есть моя»¹¹².

Разнообразные факты «изменения падежей», несомненно, изобилуют в реальной русской устной речи и по сей день составляют в ней внутреннюю закономерность — о чем подробно ниже. Но их филологическая экспликация в грамматике Курганова не могла не озадачивать современников — и сегодня многие испыты-

¹ Барсов А.А. Российская грамматика. — М., 1981. — С. 165, 238—240.

² Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса. — С. 42.

³ Там же. — С. 46.

⁴ Курганов Н.Г. Письмовник.... — С. 88.

вают психологическую потребность истолковывать подобные обороты лишь как «оговорки», «обмолвки» и т. п.

Грамматическое «узаконивание» их Кургановым обусловило впоследствии ироническое отношение к его грамматике со стороны карамзинистов. Так, Батюшков в «Видении на берегах Леты» вкладывает в уста «славенофила» Шишкова слова: «*Я также член; Кургановым писать учен*» (100). Но в конце XVIII века эмпирические факты устно-разговорной речи, богато представленные у Курганова в рамках г р а м м а т и к и (то есть в контексте филологического труда, причем труда, написанного живо и оригинально — пусть в ряде моментов и компилятивного) могли быть живым примером для писателей (естественно, и для Державина).

Кургановский «Письмовник», содержащий в себе его грамматику, был чрезвычайно популярен, и именно его правила оказались широко известными. Они могли способствовать филологическому обоснованию писателями личной художественной практики.

Особенности индивидуального слога таких писателей впоследствии осмысливались порою в ироническом ключе той же направленности, что и примеры из грамматики Курганова (ср. выше). По меткой характеристике Ф.И. Буслаева, «Практическая грамматика проходила молчаливо некоторые формы языка в писателях образцовых, отличающихся свежестью выражения, заимствованной из живой, разговорной речи; напр., в стихотворениях *Державина*, в комедиях *Фон-Визина*, в сочинениях *Крылова*, *Грибоедова*, *Пушкина*» (Ист. грамм., 575). Тут явно подразумевается многократно переизданная грамматика Греча, логицизирующая реальные языковые отношения и находящаяся, по справедливому наблюдению В.В. Виноградова, под определенным влиянием «всеобщей» грамматики. Уже современники упрекали Греча за то, что его грамматическая система игнорирует «язык собственно народный», в силу чего она считает «неправильным» даже язык басен Крылова (по выражению А.Д. Галахова, «богатый язык его басен *не укладывается* в узкое ее воззрение»); современники отмечали и то, что система Греча основана на «тощем материа-

ле из произведений Карамзина и писателей-карамзинистов (Жуковского, Батюшкова)»¹.

Узость этого учения сопровождалась заметной «окаменелостью» его «правил», их претензией на истину в последней инстанции. Между тем, употребляя слова Гумбольдта, необходимо, чтобы язык «правильно и непрерывно переходил от народа в руки писателей и грамматиков, а от них обратно в уста народа» (Организм, 186; Избр., 164). Эта необходимость так конкретизирована А.А. Потебней: «Народ, пока жив, беспрестанно переделывает язык, применяя его к изменчивым потребностям своей мысли. Быстрота течения жизни не дает никогда остановиться на известном строе мысли и согласно с ним довести преобразование языка до конца. Если отдельное лицо никогда не достигает полного примирения несогласий между всеми своими мыслями, то тем менее возможна в языке, создаваемом множеством особей, такая стройность, чтобы всякое отдельное явление было согласно со всеми остальными» (Зап., IV, 165). Диалектический характер языка как социально-исторического явления прекрасно почувствовал в середине прошлого века и Буслаев, писавший: «В настоящее время следовало бы, вновь пересмотрев грамматические правила, присовокупить к ним все то, что было прибавлено или изменено, в письменной речи, Пушкиным и его современниками. Но и в этом случае грамматика представила бы те же препятствия будущим успехам языка, какие были замечены в прежних руководствах» (Ист. грамм., 566).

В успехе карамзинских «реформ языка и слога» сыграло свою роль то, что Карамзин действовал в основном не средствами теории, а собственным «эмпирическим» — литературным — примером. Греч: «Он не толковал, не доказывал, почему этот слог не хорош, а сам начал писать как должно и примером своим увлек современников и последователей»². Карамзинист П. И. Макаров: «Из наших старинных писателей ни один не может служить примером, ни сам Ломоносов, для сочинения

¹ Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса. — С. 161—162.

² Греч Н.И. Чтения о русском языке. — С. 343—344.

прозою»¹. А.А. Измайлов: «Карамзин дал образцы, как должно писать в прозе; Дмитриев дал образцы, как должно писать в стихах»².

Весьма интересна, между прочим, столь высокая оценка критиком-современником реформаторской роли поэтического стиля И.И. Дмитриева!

Напрашивается вопрос: а как же «образцы», которые дал поэтический учитель, а затем старший товарищ Дмитриева Державин?

Державинский синтаксис слишком широк и многогранен для тех «рамочек», которые наложила на сознание членов русского «языкового коллектива» посткарамзинская грамматика. Даже сегодня трудно удивляться тому, что составители начавшего было выходить (в СССР) столь нужного «Словаря русского языка XVIII века» не включили произведения Державина в число своих текстовых источников (хотя здесь использованы, например, стихотворные произведения Ломоносова, Н. Львова, В. Майкова, С. Боброва и ряда других поэтов³. Державин — будь он включен в выборку, — конечно, неминуемо «переакцентовал» бы многое в словаре своими яркими лексико-синтаксическими «образами» (подразумеваем «образной синтаксис» М. Смотрицкого). Составители словаря, будучи нацелены на «среднюю норму» языка XVIII века, избегают регистрировать окказионализмы, и Державин, видимо, особенно «настораживает» их в этом плане.

Определение того, является или не является тот или иной выразительный оборот нововведением Державина, не задача нашей книги. Как и в случае с «языковым новаторством» Маяковского, это просто «боковая» для литературоведения тема. Формальные новации вообще нередко вводятся второразрядными

¹ Макаров П. И. Критика на книгу под названием: Рассуждение о старом и новом слоге российского языка // Московский Меркурий. — 1803, декабрь. — С. 84.

² Измайлов А.А. Извещение о 5-м издании сочинений И. Дмитриева // Благонамеренный, 1819. — № 3. — С. 124.

³ Словарь русского языка XVIII века. Правила пользования словарем. Указатель источников. Л., 1984. — С. 58—139.

писателями, чей «приоритет» даже отследить и выявить затруднительно. Кроме того, подобные наблюдения несут мало информации. В искусстве важно, не кто первый применил прием, а кто первый применил его *плодотворно*, «опредметил» высокохудожественно. Время от времени оглашаются имеющие привкус сенсации «открытия» вроде того, допустим, что не Маяковский, а Игорь Северянин впервые употребил какие-то ассонансы. Но что этим доказывается? В сущности, немного: ведь мощное влияние на поэтов будущего оказал все-таки Маяковский, «техника» которого растворена в стихах более высокого художественного звучания. Или же нас учат, что «акцентный стих» никоим образом не был созданием или достоянием одного Маяковского: <...> в 1910-х и начале 1920-х годов это был ходовой тип стиха, которым пользовались многие поэты...»¹ Это бесспорно, но в этом, как нетрудно понять, — лишь одна сторона дела. «Акцентный стих» опредмечен Маяковским по-своему, и потому акцентный стих Маяковского — явление уникальное, не равное акцентному стиху «многих поэтов».

Сказанное касается не только *индивидуальных* стилей. «Техника» опредмечивается всякий раз по-своему даже в глобальных масштабах разных национальных литератур. Например, «силлабика — целая эпоха в русской поэзии (XVII и частично XVIII вв.), барокко...»² Над теми, кто полагает, что русская поэзия просто скопировала польскую силлабику, А.А.Потебня иронизировал: «Неужели... силлабическое стихотворство на русской почве было равно польскому? Неужели, продолжал Потебня, «есть, например, в живописи и гравюре не только два народа, две школы, но даже два художника с одинаковой техникой?» (Теор., 194—195). То, что приходится задавать подобные вопросы тем, кто этих различий не понимает и не принимает в расчет, свидетельствует «только о возможности делать от всего отвлечения» (Теор., 195).

¹ Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — М., 1974. — С. 454.

² Илюшин А.А. «Силлабическая система» и «силлабический принцип» Русского стихосложения (к разграничению понятий) // Вестник МГУ, серия 9. Филология. — 1984. — № 2. — С.39.

Северянин «технически» опередил в чем-то молодого Маяковского? Так и Карамзин, а не Пушкин в ряде случаев первым дал «образцы, как должно писать» в художественной литературе! И примерно до середины прошлого века такая его роль признавалась. Школьный «сюжет» о создании Пушкиным русского литературного языка XIX века (как, например, и другой устойчивый «сюжет» — о «создании» якобы Ломоносовым теории «трех штилей», созданной еще в эпоху античности) — все же только лишь наивный трюизм советской педагогики; дело обстоит сложнее. При этом «легко понять, почему в первой трети XIX в. так высоко расценивалась роль Карамзина и почему впоследствии, после Пушкина, эта его роль... перестала быть столь очевидной» — русское общественное сознание по-своему закономерно «переадресовало» Пушкину языковые нововведения (даже заведомо карамзинские), поскольку язык Пушкина «предстал в более совершенных с эстетической стороны и неизмеримо более значительных (в литературном отношении! — Ю.М.) образцах»¹. Вопросы «приоритета» в искусстве всегда решаются неоднозначно. К этому мы еще вернемся во второй части книги.

6. ПОНЯТИЕ «МНИМЫХ НЕПРАВИЛЬНОСТЕЙ»

«Живая речь» и писатель. — Мнимые неправильности. — О слоге А.С. Грибоедова. — «У нас отличные два стихотворца — Шихматов и Пушкин». — Особый синтаксис устной речи. — Устная речь и поэтический слог.

Вот еще одно суждение, в котором выразилось типично писательское отношение к проблеме грамматической правильности: «Знание грамматики — вещь полезная и необходимая для всякого грамотного человека, но знанием грамматики не исчерпывается знание законов языка... Историческая грамматика во много раз больше школьной открывает возможности знакомства с родной речью. Однако и она, без собственного опыта писателя, не обеспе-

¹ Ковтунова И.И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII — первой трети XIX в. — М., 1969.—С.155.

чивает ему полноты средств выражения. Именно поэтому каждый писатель, желающий обогатить свой опыт, наблюдает за жизнью слов, за ж и в о й (разрядка наша. — Ю. М.) речью, внося в свой словарь и в свой синтаксис те неповторимые черты, которые позволяют узнавать текст и без подписи»¹.

Эти слова принадлежат другу Маяковского поэту Н. Асееву. Нет сомнения, что они не в равной мере могут быть отнесены к различным художникам. Но само указание на естественность, с одной стороны, выхода за пределы «школьной» грамматики и на факты из исторического прошлого языка как источник обогащения индивидуального слога, с другой — созвучно материалу предыдущей главы. Однако всего интереснее упоминание Асеевым кроме «школьной» и «исторической» грамматики некоего т р е т ь е г о феномена — «живой речи», также имеющей свои особенности, которые способны помогать писателю вносить в свой слог черты «неповторимости».

Разумеется, надо прежде всего уточнить, что, собственно, Асеев понимает под «живой речью». Из контекста цитированной статьи ясно лишь, что подразумевается некая система, не совпадающая и со «школьной» и с «исторической» грамматикой.

Апелляции к этой «живой речи» встречаются у художников слова самых разных исторических эпох. Например, в 1833 году В.К. Кюхельбекер записал в дневнике весьма показательное суждение: «...Автору I-й главы Онегина Грибоедов мог бы сказать также, что какому-то философу, давнему переселенцу, но все же не афинянину, сказала афинская торговка: „Вы иностранцы“. — „А почему“? — „Вы говорите с л и ш к о м правильно; у вас нет тех мнимых неправильностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись, но о которых молчат ваши грамматики и риторики“»².

«Вы иностранцы» (множественное число) понять нетрудно: намекается не только на молодого Пушкина, ассоциирующегося

¹ Асеев Н.Н. Зачем и кому нужна поэзия // Собр. соч.: В 5 т. — Т. 5. — М., 1964. — С. 445.

² Кюхельбекер В.К. Дневник // Русская старина, 1875. — Т. 14. — С. 85.

в сознании Кюхельбекера с к а р а м з и н и з м о м вообще. Грамматики и риторики, известные Кюхельбекеру, действительно, как мы видели в предыдущей главе, «молчали» о том, что «разговорный язык» *не может обойтись* без каких-то «неправильностей». Но почему они «мнимые»?

Кюхельбекер защищает здесь стиливые приемы Грибоедова, отвечая его критикам (в их числе — А.С. Пушкину), упрекавшим Грибоедова за «неправильности слога»¹. Любопытно разобраться, почему, собственно, Пушкин мыслится в данном случае Кюхельбекером как антипод Грибоедова. Из контекста цитаты ясно: потому, что Пушкин в п о э з и и говорит якобы «слишком правильно». Он строит свою поэтическую речь исключительно по нормам «писаной», так сказать, грамматики, а возможностей, которые ему мог бы предоставить «живой разговорный язык» (возможностей, о которых по каким-то причинам «молчит» грамматика), Пушкин не использует. Этому «живому» языку свойственны, по Кюхельбекеру, некие заманчивые «мнимые неправильности», и они, если ими владеть, придают речи ту естественность, которой лишена речь говорящего по-русски иностранца.

Оставим пока в стороне вопрос, насколько верны по отношению к произведениям Пушкина наблюдения его лицейского товарища. («Маиор», как мы помним, не считал пушкинское словосоединение слишком правильным). В идее Кюхельбекера просвечивает некое рациональное зерно. Ощущение, что хорошо будто бы знающие русский язык иностранцы говорят как-то «слишком правильно», чересчур книжно, известно, надо полагать, очень многим людям. Иностранец — человек, изучавший наш язык в искусственных условиях, по учебникам и пособиям. Вполне понятно, что в устном общении он говорит по правилам *письменной* речи и что со стороны это выглядит несколько неестественно². Однако, казалось бы, при чем здесь поэзия? Ведь она-то существует на бумаге, именно в записанном виде — то есть

¹ Кюхельбекер В.К. Указ. соч.

² Ср.: Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 146.

представляет собой явление сугубо «книжное»! Правда, сказав это, сразу приходится вспомнить о существовании *устного* народно-поэтического творчества... Но Грибоедов и Пушкин вовсе не из числа фольклорных сказителей.

Создается впечатление, что рассуждение Кюхельбекера внутренне противоречиво. И все же его призыв использовать в поэзии какие-то *мнимо* неправильные речевые средства — то есть, тем самым, какие-то «скрытые» грамматические резервы, мимо которых близоруко проходит «писаная» грамматика, — в высшей степени интересен! О том, что эта грамматика содержит «не правила, а одни изъятия», в свойственной ему полемической манере заявлял несколько позже, например, В.И. Даль¹. Интригует и подстрочное примечание в дневнике Кюхельбекера к цитированному отрывку: «Впоследствии Пушкин хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался»². Уместно добавить, что знание этой «тайны» отразилось и на стиле самого Кюхельбекера. Разобранная запись внесена им в дневник 17 января 1832 года. А десятью годами раньше другой лицейский товарищ Кюхельбекера, поэт А.А. Дельвиг, сокрушенно писал ему: «Ах, Кюхельбекер! сколько перемен с тобою в два-три года. <...> Так и быть! Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех! Напиши ему и Шихматову проклятие, но прежними стихами, а не новыми. Плюнь и дунь, и вытребуй от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и, по лучшим местам, учись слогу и обработке»³.

Литературная полемика вокруг слога проступает в этом «призыве» весьма выразительно. Характерно упоминание С.А. Ширина-Шихматова. Кюхельбекер отнюдь не «проклял» этого тесно связанного с Шишковым поэта; напротив, в том же дневнике он пишет: «У нас отличные два стихотворца — Шихматов и Пушкин»⁴. Сергей Шихматов оценивается здесь как

¹ Даль В.И. Письмо Н.И. Гречу // Древняя и новая Россия. — Т. I, 1876. — С. 98.

² Кюхельбекер В.К. Указ. соч. — С. 85.

³ Русская старина, 1875. — Т. 13. — С. 360.

⁴ Кюхельбекер В.К. Указ. соч. — С. 499.

художник более чем высоко! Для А.С. Шишкова Шихматов был примерно тем же, чем для Державина Семен Бобров, — главной поэтической надеждой. По воспоминаниям С.Т. Аксакова, Шишков находил в его произведениях «такие красоты, каких немного у Державина, да и у Ломоносова»¹. Державин, по воспоминаниям С.П. Жихарева, «отозвался о князе Шихматове, что „он точно имеет большое дарование, да уж не по летам больно умничает,“»². Высокая оценка творчества Шихматова — не редкость в среде оппонентов карамзинизма; интереснее факт постановки Кюхельбекером рядом с его именем — имени Пушкина, демонстрирующий широту эстетического вкуса Кюхельбекера, поэта и филолога³.

Как видим, совету Дельвига сам он не внял и в своей верности «мнимым неправильностям» остался непоколебим.

Явление, которое поэт XX века Н. Асеев назвал «живой речью», а поэт XIX века В. Кюхельбекер — «живым разговорным языком», ныне чаще именуют устно-разговорной (ниже: устной. — Ю. М.) речью. Лингвистика устной речи выделилась в особую отрасль науки совсем недавно. Толчком к ее развитию послужило внедрение в обиход современных технических средств фиксации речевого материала (напр., магнитофонов). Забегая вперед, укажем, что те почти сенсационные результаты, которые уже дал сегодня ученым-лингвистам анализ множества разнообразных фонограмм, могут оказаться весьма ценным пособием, прикладным материалом для литературоведа, работающего над проблемами стиля. Так, эти результаты заставляют особенно серьезно отнестись к рассуждению Кюхельбекера о роли в поэтической речи «мнимых неправильностей»⁴. Лицейский товарищ

¹ Аксаков С.Т. Воспоминание об Александре Семеновиче Шишкове // Указ. соч. — С. 273.

² Жихарев С.П. Записки современника. — М.; Л., 1955. — С. 353.

³ Прискорбно констатировать, что ни Бобров, ни Шихматов по сей день не изданы хотя бы в пределах того, что они успели опубликовать при жизни. Впрочем, даже великий Державин «удостаивается» лишь небольших однотомников, хотя собрание его произведений, подготовленное и изданное Гротом, составило когда-то девять толстых книг.

⁴ Минералов Ю.И. Мнимые неправильности // Вопросы литературы. — 1983. — № 7.

Пушкина удивительно тонко уловил *принципиальность* разницы между двумя типами русского синтаксиса: письменного, правила которого отражены в грамматиках, и устного, изучение которого идет сейчас. Уже накопленный в работах об устной речи богатый эмпирический материал заставляет признать, что глубина различий в способах «соединения идей» устного, с одной стороны, и письменного — с другой, синтаксиса не замечалась филологами до самого последнего времени¹. Кюхельбекер, заговорив некогда о «мнимых неправильностях», выявил исключительно важный ракурс в вопросе о взаимоотношении языка и индивидуального слога поэта, об объективной основе поэтических «неправильностей», «нарушений грамматики».

7. МЕТАФОРИЗАЦИЯ ГРАММАТИКИ

Грамматика и Серебряный век. — Стиль Маяковского и пунктуация. — Подсчеты здесь нерелевантны. — Инверсии у русских поэтов XVIII века. — Академик Я.К. Грот о словопорядке у Державина. — «Ассоциативный синтаксис» Державина и Маяковского. — Анаколуф и парцелляция. — «Нет» падежи у русских поэтов. — Эллипсис у Державина и Маяковского. — «Стибание» синтаксиса. — О «демократизации лексики». — «Связь несвязуемого» как стилиевой прием. — Метафоризация грамматических средств.

Слог Маяковского невозможно упрекнуть в излишнем преклонении перед «писаными» грамматиками. Оговоримся, что в период, когда развернулась деятельность Маяковского, грамматических руководств было весьма много. Интеллигенция читала и собственно научные труды (в 1912 году издан «Синтаксис русского языка» Д.Н. Овсяннико-Куликовского; в 1914 — «Русский синтаксис в научном освещении» А.М. Пешковского; в нескольких изданиях «Теории словесности» И.П. Лыскова популяризировалось учение А.А. Поттебни-синтаксиста). Даже деятели поэтического «авангарда» любили при случае блеснуть именами

¹ Тренин В.В., Винокур Г.О. и другие исследователи поэтической речи Маяковского часто говорят об устно-разговорной основе его синтаксиса, но отнюдь не в этом смысле.

Шахматова, Бодуэна де Куртенэ и др.¹ Впрочем, приписывать наличие специальной филологической эрудиции Маяковскому при начале его пути оснований нет:

Юношеству занятий масса.
Грамматикам учим дурней и дур мы.
Меня ж
из 5-го вышибли класса.
Пошли швырять в московские тюрьмы (IV, 87).

С этим поэтическим признанием поэта можно сопоставить наблюдение В.В. Тренина: «Отсутствие пунктуации вообще является одной из характернейших особенностей рукописей Маяковского (не только черновых, но и беловых). Он никогда не был тверд в правилах пунктуации и, сдавая свои стихи в перепечатку на машинке или в набор, характерно заявлял: „А знаки препинания расставьте сами. Я гимназии не кончил“². Такие «биографически» обусловленные особенности сочетались, однако, с огромным природным «чувством языка», прекрасным поэтическим «слухом». С другой стороны, на раннем этапе творчества на эти особенности «наслаивалось» подхваченное в групповой атмосфере «Гилеи» скептическое отношение к грамматике — точнее сказать, к «писаной» грамматике, об ограниченности и неполноте которой говорили, как мы помним, филологи самого разного времени. Футуристы, подписавшие «Пощечину общественному вкусу», «новы» в этом плане в основном лишь сознательным, эпатажа ради, окарикатуриванием проблемы, а также своим махровым дилетантизмом. Продемонстрировать массу несоответствий в слоге Маяковского-поэта современной ему нормативной грамматике очень легко (он в данном отношении оказывается в принципиально иной ситуации, чем Державин).

Стихovedы не знают пока разве только точной пропорции между «нарушениями» и «соблюдениями» грамматики в его стихах. Вероятно, можно было бы заняться ее специальным выяснением, применив статистику. Однако вряд ли такая сложная

¹ См., напр.: *Бродский Н.Л. и Сидоров Н.П.* Указ. соч. — С. 105.

² *Тренин В.В.* В мастерской стиха Маяковского. — С.149.

процедура необходима для разрешения вопроса об объективной основе стиливых приемов Маяковского. Наш отказ от модных ныне в поэтике и стиховедении подсчетов в данном случае мотивирован вполне конкретно. Из Москвы в Рязань можно, конечно, отправиться через Западную Европу, Атлантику, Северную Америку, Тихий океан, Дальний Восток и Сибирь, составив попутно подробное и весьма точное описание преодоленного маршрута с приложением таблиц и графиков. Но можно отправиться в противоположную сторону на простой пригородной электричке и также попасть в нужное место... Какой из двух путей предпочтительнее? Данный шуточный пример говорит о следующем. Методика статистических подсчетов в ряде случаев, несомненно, оказывается излишне громоздкой и неэкономной, ведущей исследователя к цели, так сказать, круглым путем, причем на пути этом неизбежно «зацепляются» целые цепочки фактов, может быть и небезынтересных, но не относящихся непосредственно к делу и загромаждающих путь к самой поставленной цели. Нами избрана локальная проблема — «неправильности» синтаксиса; грамматические «правильности» у Маяковского, Державина и др. мы в данной книге не анализируем.

Носитель русского языка без особого усилия может предположить, основываясь на своем знании нормативной грамматики (даже «школьной»), что именно поэты объективно способны тут нарушать. Иными словами, конечно же, предсказуемо и представимо то, в каких направлениях может следовать индивидуум, намеревающийся из грамматически правильного синтаксиса делать синтаксис неправильный. После этого простое сопоставление таких предположений с тем, что реально представлено в виде «неправильностей» у художников — например, Державина и Маяковского, — позволит очертить применительно к ним круг тех явлений, которые, видимо, включают в себя и «мнимые неправильности». Безусловно, предлагаемый «литературоведческий опыт» может преследовать лишь чисто экспериментальные цели. Однако благодаря ему мы проведем наглядный и компактный «перебор» нашего материала.

Итак, в порядке эксперимента поучимся выражаться по-русски «неправильно»! Строя рассуждение о нормах речи и их

нарушениях, конечно, придется использовать некоторые понятия из сферы синтаксической терминологии («падеж», «управление», «союз» и т.д.). Но, выдерживая литературоведческий ракурс, мы по-прежнему будем, как оговорено выше, оставаться в пределах наиболее традиционной системы обозначений («школьной грамматики»). Применение элементов лингвистики в литературоведческом исследовании преследует, как правило, чисто операциональные и вспомогательные цели. Мореходу, пускающемуся в плавание, достаточно помнить, что Земля круглая. Если он станет излишне сосредоточиваться на том обстоятельстве, что Землю точнее именовать не шаром, а сфероидом (и даже, как считают специалисты, особым геометрическим телом — геоидом), — он займется, тем самым, достаточно бесплодной демонстрацией широты своей эрудиции, но вряд ли поможет себе в чисто профессиональных практических нуждах. Аналогично литературоведу зачастую бесполезно щеголять эффектными «словечками», демонстрируя осведомленность в новейших структуральных переформулировках традиционных лингвистических понятий — особенно если последние являются фактом культурного сознания огромного количества читателей-нефилологов и определяют тип их языковедческих представлений.

Итак, попытаемся представить себе ряд нарушений норм русской письменной речи, исходя из знания самих этих норм.

И н в е р с и я. Первое, что может «нарушить» в письменном синтаксисе поэт, — это, разумеется, словопорядок. Возможны перемены мест подлежащего и сказуемого, отрыв определения от определяемого, вообще — внедрение между словами, объединенными синтаксической связью, посторонних «прослоек» из одного или нескольких слов.

Нарушения прямого порядка слов — инверсии — исконная принадлежность поэтического стиля. Они провоцируются здесь многими чисто стиховыми факторами, в достаточной мере описанными уже в трудах Л.И. Тимофеева и стиховедов его школы, — в частности, необходимостью выдержать силлабо-тонический размер, поставить в рифменную позицию созвучные слова и т.д. Известно, что особенно насыщен инверсиями был стих (а тем

самым, переводя вопрос в избранную нами сферу, — и индивидуальный слог) поэтов XVIII века.

Своеобразной «славой» пользуется, например, словопорядок в стихах В.К. Тредиаковского, который благодаря инверсиям нередко производит на неподготовленного читателя впечатление настоящего хаоса. Есть серьезные основания считать, что даже в ряду современников Тредиаковский выделялся обилием нарушений словопорядка, которое можно считать чертой его слога. Правда, А.Ф. Мерзляков позже так «защищал» его: «По моему мнению, и в слоге заслуживает извинение Тредьяковский; грубость языка не столько ему принадлежит, сколько времени. Сравните стихи, может быть, излишне порицаемой „Телемахида“ с другими его века и скажите, кто писал лучше?»¹ Но мнение современников и ближайших потомков о «темноте» слога данной поэмы — их живая эстетическая реакция, наглядно свидетельствующая, что Тредиаковский с особой свободой и широтой (по сравнению с другими заметными художниками его времени) использовал принцип, иронически сформулированный, как мы помним, Гречем в виде сакраментального «ставь слова как хочешь». Оговоримся также, что далеко не все «порицали» «Телемахиду». Так, П.А. Катенин пишет в 1829 году Н.И. Бахтину: «...У него (Тредиаковского. — Ю. М.) в сей осмеянной поэме немало хороших и даже прекрасных стихов»². Характерно, что это реплика поэта из лагеря Грибоедова и Кюхельбекера. Ранее Н.И. Язвицкий, например, называет Тредиаковского в ряду русских «отличных стихотворцев»³. Еще ранее яркий литератор А. Я. Галинковский посвящает Тредиаковскому целую «защитительную речь»:

«...Потомство худо заплатило ему за такое неусыпное, образцовое прилежание. Одна *Телемахида* заглушила все его достоинства: мы забыли — что он сам был ученик Роллена,

¹ Мерзляков А.Ф. Рассуждение о российской словесности в ее нынешнем состоянии (1812) // Литературная критика 1800—1820-х годов. — М., 1980. — С. 120.

² Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. — СПб., 1911. — С. 143.

³ Язвицкий Н.И. Введение в науку стихотворства. — С. 9.

первый Профессор нашего красноречия, первый знаток древних авторов, человек необыкновенного, глубокого знания в науках... забыли мы, что он один написал более полезных книг, нежели десять его современников, и обеславили память его за одну смелую идею ввести в российский язык *стопосложение греческое*? В то самое время вводил Ломоносов *германские* стопы и рифмы, которые нимало не превосходнее сами по себе, и имели только представителем великое лично-особенное дарование (Ломоносова. — Ю.М.). Ему надобно было идти против воды: он упал под бременем сего великого предприятия... Соперник его был сильнее, восторжествовал; и мы — забыли память его! свидетельствуюсь его бессмертным духом, что это неблагородно. Время отомстит некогда сию обиду...»¹ Стиховедчески более объективная и точная характеристика стиховых реформ Ломоносова и Тредиаковского дана в наши дни Б. П. Гончаровым в коллективной монографии «Возникновение русской науки о литературе»². Однако сложность незаурядной фигуры Тредиаковского, поэта и филолога, передана у Галинковского блестяще.

Вряд ли этот человек с изощренным филологическим чутьем инверсировал свои стихи, просто «не умея» совладать с просодией, и шел на произвол по отношению к родному языку, ставя слова как придется. Ср. пример из пресловутой «Телемахиды»:

Внянл из тула он тогда, не медля, златого
Стрелу одну, у него из бывших, преострую ону;
Лук свой напряг, и хотел уж вонзить мне ту в перси...

Такого рода практику не раз пытались объяснять подражанием поэтов XVIII века, как правило, людей с классическим образованием, синтаксису «серебряной» латыни с его несколько сумбурным словопорядком (ср. с более строгими синтаксическими нормами «золотой» латыни); относительно недавний вариант такой трактовки содержится в «Стилистике и стихосложении» Б.В. Томашевского: «...Тяготение к постановке глагола, сказуемого на конце

¹ См.: Корифей, Или ключ литературы. — Кн. 1—12. — СПб., 1802—1803. — С. 68—69.

² См.: Возникновение русской науки о литературе. Коллективная монография. — М., 1975.

предложения. Это своеобразная норма XVIII в., ломоносовская норма, которая придерживалась латинской конструкции фразы (видимо, имеется в виду «золотая» латынь. — Ю. М.), причем воспринятой русским языком сквозь немецкую конструкцию (вероятно, этой «немецкой» оговоркой автор хочет сделать свое суждение более гибким — ср. вышеприведенный пример из В.К. Тредиаковского, где как раз нет никакого «сказуемого на конце предложения». — Ю.М.), так что трудно сказать, чего тут больше — латинского или немецкого»¹.

Вспомним давние слова К.С. Аксакова, адресованные подвергавшемуся аналогичным трактовкам синтаксису Ломоносова: «Здесь не надо принимать за латинизмы то, что есть общее, доступное и другому языку», — и ответим этими словами¹⁴². Русский язык сам, по своим собственным свойствам допускает богатую гамму вариаций словопорядка. Вряд ли следует принимать чьи-то высказанные когда-то ассоциации с другими языками, основанные на внешнем впечатлении, за твердо установленный факт. Б.А. Успенский, например, заключает: «Мериме имел все основания считать, что „фраза Пушкина звучит совсем по-французски“»². Речь идет о следующем признании в письме П. Мериме к Соболевскому: «...Я... перевел повесть П.[ушкина] „Пиковая дама“. Мне кажется, что фраза пушкинской „Пиковой дамы“ совершенно французская, я подразумеваю французский язык XVIII века, потому что не пишут больше с должной простотой в наше время. Я себя спрашиваю иногда, уж не думаете ли вы, *Бояре*, по-французски перед тем, как написать по-русски?»³ Субъективные ощущения Мериме, основанные отчасти на факте родства двух индоевропейских языков, русского и французского, как и «латино-немецкие» ассоциации других авторов (ср., напр., так называемый «поразительный пример латинского синтаксиса»,

¹ Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. — С. 270.

² Аксаков К.С. Указ. соч. — С.298.

³ Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. — М., 1985. — С. 68.

⁴ Цит. по: Виноградов А. К. Указ. соч. — С. 99 (перевод наш).

усматриваемый Ю.Н.Тыняновым у Тютчева¹), сами по себе ничего не доказывают. Исследовательская школа, из которой вышел Б.В. Томашевский (В.М. Жирмунский, Б.М. Эйхенбаум, Г. А. Гуковский и др.), с излишней, по нашему мнению, легкостью «устанавливала» наличие в русской стиховой стилистике воздействия разного рода «варягов» — ср. известные опыты В.М. Жирмунского по объяснению исторических процессов в русской ритмике или рифмовке «английскими», «немецкими», «французскими» и иными инолитературными влияниями.

И.И. Ковтунова, признающая «латинизацию синтаксиса» применительно к Тредиаковскому, подчеркивает, однако, что «для эпохи» его словопорядок «не показателен и стоит особняком»². С нашей точки зрения, это «особняком» свидетельствует лишний раз, что мы имеем дело с *индивидуальным слогом*; вопрос о «латинской» его основе остается спорным. Еще труднее заподозрить в зависимости от иноязычных влияний слог Державина. Этот поэт, об особом своеобразии слога которого в один голос говорят современники и ближайшие потомки, в силу объективных «биографических» причин вряд ли был в годы творческого становления особенно сведущ в тонкостях латинского синтаксиса той или иной эпохи; с немецким, надо признать, его отношения складывались иначе. Державин говорил, свободно читал по-немецки и как поэт много переводил с этого языка. Но его «не знающая границ свобода в словорасположении»³ имеет, видимо, не обязательно «германскую» природу.

Академик Я.К. Грот жил и творил примерно на той же исторической дистанции от жизни и творческой деятельности Державина, на какую отстоят, например, наши современники от Маяковского и его эпохи. Это небольшая дистанция. В силу исторической близости Грот был способен к пониманию сути литературных явлений державинского времени приблизительно в той же мере, в какой мы можем понимать стилевые явления,

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 40.

² Ковтунова И.И. Указ. соч. — С.129, 130.

³ Грот Я.К. Язык Державина // Сочинения Державина (IX, 353).

относящиеся, например, к 10—20-м годам XX века. Он знал немецкий. Наконец, Грот обладал глубокой и разносторонней филологической эрудицией; был в XIX веке одним из крупнейших специалистов по Державину¹. Тем не менее в его работах не говорится как о чем-то очевидном ни о латинском, ни о немецком происхождении державинской синтаксической «свободы»; данная идея не посещает его и в отношении поэтических соратников Державина, его друзей (Львова, Дмитриева, Капниста и др.); последние неизменно характеризуются Гротом как своего рода «редакторы» державинской поэзии, не раз пытавшиеся ратовать за «прояснение» и «исправление» им своего слога, отнюдь не вызывавшего у них авторитетных «латино-немецких» ассоциаций. Державин в данном отношении для Грота загадочен, и последний говорит об этом откровенно. Сталкиваясь с «неправильностями», Грот без тени сомнения усматривает в них пусть и непонятное, но *индивидуально-авторское волеизъявление*. По его словам, Державин «между прочим:

1) отделяет определительное от определяемого то местоимением, то союзом, то даже сказуемым, или и тем и другим вместе:

Как по челу власы ты рассыпаешь черны.

И понт как голубой пронзает звездный луч.

<...> 2) ставит подлежащее между членами сказуемого или дополнения:

Согревать сатиры руки собирались <...>

Иногда словорасположение у Державина так запутано, что затемняет или искажает смысл, напр. <...>:

Ужасный зверь

Стремит в свои вод реки трубы» («Фонарь». — Ю. М.).

(II, 467); (IX, 353).

Воистину Державин придавал своему синтаксису, говоря словами Асеева, «неповторимые черты»! Не такое уж моменталь-

¹ См., напр.: Грот Я.К. Жизнь Державина. — Т. I—II. — СПб., 1880—1883.

ное занятие — расшифровка последней, особенно диковинной конструкции, подразумевающей: «кит стремится реки вод в свои трубы»:

Но тут ужасный зверь всплывает
К нему из бездн:
Стремит в свои вод реки трубы
И как серпы занес уж зубы...
Исчезнь! Исчез («Фонарь», 1804 — II, 467).

Самое любопытное, что Державин, несомненно, мог очень легко прояснить смысл, сказав: «Стремит вод реки в свои трубы». Мог бы, но, как видим, не захотел... Допустим, что здесь простой недосмотр автора. Но невозможно понять все другие столь же сложные державинские инверсии как результат его невнимания к слогу. Напрашиваются два объяснения. Первое: поэт считал словопорядок абсолютно свободным («ставь слова как хочешь» Греча). Второе: он руководствовался какими-то, пока не выясненными для данного конкретного случая, «правилами» соединения художественных мыслей.

Рассмотрим другие наиболее показательные случаи инверсий в слоге Державина.

Начните ж Бога вы, начните,
О горды познавать умы.
(«Уповающему на свою силу», 1785 — I, 211)

Бросается в глаза несовпадение синтаксических связей с логическими («о гордые умы, начните же познавать Бога»). Причинно-следственные отношения во фразе-двустии практически сняты. Слова присоединяются друг к другу так, словно автор ассоциирует, не зная заранее, куда его «занесет» после каждого следующего слова. Однако решить, есть ли некая скрытая система в таком ассоциативном словоприсоединении, на основе одного примера, разумеется, нельзя.

«Лежат поверженные царства / Мятежною твоей рукой...» («На коварство франц. возмущ.», 1790 — I, 137). Первый стих по прочтении кажется безупречным, но формально-синтаксическое присоединение к нему второго «коверкает» стройно составившееся

«Лежат поверженные царства». Оно меняет и картину двустушия как целого. «Поверженные» вдруг оказались как бы «вырваны с мясом»; «лежат» силой притиснуто к «царства»; «поверженные» сходятся вместиться во второй стих («лежат царства, поверженные мятежною твоей рукой»). Синтаксис, поддержанный ритмом, оказывается в противоречии с содержанием фразы как языковой единицы. Но слова, поставленные «не на то» место, будучи разобщены собственно *синтаксически*, образовали вполне реальные связи иного типа — *ассоциативного*. Ассоциации не дают фразе обесмыслиться, «развалиться»; они как бы незримо перестроили ее изнутри. Тем самым произошло «приращение», а точнее — художественное преобразование общезыкового смысла. Это не просто смысл фразы — это семантика поэтического двустушия. Деление на стихи выступает здесь столь же важным регулятором, что и в первом примере: первый стих создает смысловую инерцию, а присоединение второго спонтанно перестраивает семантические отношения, создавая ассоциативное переплетение («по вертикали», «по диагонали», «по удаленности», «по близости» и т. д.).

«Рвут везде их лавры длани» («Хор 1» из «Потемкинского праздника» — I, 398). Снова языковой синтаксис семантически дезориентирует читателя: «их лавры» — то есть «лавры **их** рвут»; это озадачивает; но конечное слово стиха оказывается восстановителем логики: оказывается, **их длани** рвут везде лавры». Опять незримая перестройка стиха как семантической целостности благодаря ассоциативным связям между смыслом синтаксически «разведенных», не связанных лингвистически слов.

«Себя всех счастьем веселил» («Лебедь», 1804 — II, 501). «Себя всех» — сочетание, где оба компонента, благодаря своеобразию синтаксиса, «претендуют» на равноправную связь со «счастьем», «веселил». Отсюда эффект двойного понимания, которому сопутствует, впрочем, спонтанное осознание того, какое же понимание верное.

Констатируя подобные «нарушения» словопорядка Державиным, необходимо указать на главное: инверсии являются в его стихах опять же результатом специальной стилиевой работы. В первоначальных вариантах словопорядок у Державина бывает

порою заметно правильнее, чем в окончательной редакции. Так, финал стихотворения «К царевичу Хлору» первоначально выглядел почти не инверсированным:

Когда ж на нас где подкупная,
Глаза сощуря, зависть, злость
Свой пустит яд, — простим, вздыхая:
Не прейдут Ариманов мост (II, 411).

Эта стихотворная фраза с ясной логической идеей подвергнута, однако, поэтом саморедактированию, в результате которого она была насыщена эпитетами и приобрела «барочную» ассоциативную усложненность, воплощенную в синтаксисе:

Когда же подлая и даже подкупная,
Прищуря мрачный взор, где зависть или злость
На нас прольет свой яд, — простим им грех, вздыхая:
Не прейдут бедные чрез Ариманов мост (II, 411 — 412).

Содержание снова заметно усложнилось благодаря уточнениям, возвратам и т.п., знаменующим возникновение незримых (не выраженных синтаксическими средствами), но реальных связей, соединяющих не просто слова как формы, а *идеи*. Подмеченное явление соотносится с тем, что говорил А.А. Потебня о существовании синтаксических связей особого типа — лишенных звуковой «поддержки», незримых, формально не выраженных. Эта незримость «значит, — по словам исследователя, — что мысль не нуждается более в этой внешней опоре, что она довольно сильна и без нее, что она пользуется для распознавания формы другим, более тонким средством, именно знанием места, которое занимает слово в целом» (Зап., I—II, 66). Такого рода связи мы именуем в дальнейшем «*а с с о ц и а т и в н ы й* синтаксис».

Обратимся к Маяковскому. Многочисленные инверсии в его стихах тем более невозможно осмыслить ни как следование «латинской» норме, ни как результат недосмотра. Маяковский творил в совершенно иных «литературных условиях», чем Державин. Нет нужды доказывать, что его инверсии составляли с приемами поэтов-предшественников поистине оглушающий диссонанс. Однако разберемся в них конкретно.

У Маяковского наиболее экстравагантные нарушения порядка сосредоточены в пределах первого тома. Но хочется со всей силой отвергнуть в объяснении этого факта всякие прямые ассоциации с «экспериментальной» устремленностью футуристов-гилейцев. Как и в случае с приемом опущения предлогов, инверсии, в том числе и самые изощренные, обнаруживаются и у позднего Маяковского. Разница лишь в частоте встречаемости. А такая разница связана с совсем иными обстоятельствами, прежде всего с тем, что у молодого художника, еще только формирующего свой стиль, выработанный прием почти всегда ведет себя несколько «агрессивно», то и дело повторяясь в стихах.

Вот несколько «многоступенчатых» инверсий (проставленные над примерами цифры реконструируют нормальный слово-порядок):

1 8 7 6 5 2 4 3
– Это /тобою / пролитая / кровь / моя / льется / дорогою / дольней
(I,48).

1 3 5 2 4
– Лезем / земле / под ресницами вылезших пальм / выколоть / бельма
пустынь (I, 53).

5 2 1 4 3
- Шарканье пешеходов / ли / подвернется / под взгляд / ему (I,99).

1 4 3 2 5 7 6
- Вы / прибоа смеха / мгlistый вал / заметили / за / тоски / хобо-
том? (I, 48).

Разберемся хотя бы в последнем примере. Здесь соблюдены все нормальные синтаксические связи между определением и определяемым существительным (не разорваны сочетания «прибой смеха», «мглистый вал»; не разорвано сочетание «хобот тоски», хотя, правда, члены его поменялись местами). Но связи между более крупными, чем отдельные слова, членами фразы — между словосочетаниями — нарушены. При нормальном словопорядке предложение выглядело бы так: «Вы / заметили / мглистый

В Его — снежинки в море пенном,
И искра в пламени возжженном,
И черна мравья путь во тме,
И в небе след орла паряща,
И туча стрел, с луков летяща,
Различены **уме** («Идолопоклонство», 1810 — III, 54).

Здесь у Державина оборот «в его... уме» разнесен по компонентам на относительно большое стиховое расстояние. Связь между этими компонентами решительно изменила свой обычный синтаксический характер, ибо оборот «принужден» волею поэта-стилиста вместить в себя еще целый период (то есть сложное семантическое образование, пронизанное собственными внутренними связями). Вместить его было бы невозможно, если бы между «в его» и «уме» сохранились в данном контексте чисто грамматические отношения. Оба компонента здесь окказионально сцеплены теми незримыми, формально не выраженными связями, о которых упоминалось выше. Эти связи — факт не языка вообще, а личного державинского слога.

Если выстроить «в ряд» случаи инверсий у Державина и Маяковского, перед нами предстает, безусловно, последовательная тенденция к подчинению грамматических отношений, свойственных письменной речи, неким межсловесным отношениям другого типа, природу которых еще предстоит конкретизировать далее и которые пока условно именуются нами «ассоциативными». Результатом такого подчинения оказывается интересный семантический эффект.

Так, в примере из Маяковского: «Лезем земле...» и т.д. — слово за словом нагнетаются единицы, взаимная связь которых неясна. «Лезем земле...» — эта конструкция настолько грамматически парадоксальна, что в сознании читателя с момента начала чтения уже могут вспыхнуть разные ассоциативные догадки. Например, он может попытаться поставить здесь предлог «к» («лезем к земле»). Прочтение словосочетания большего объема еще ничего не проясняет: «Лезем земле под ресницами вылезших пальм...» — это по-прежнему не складывается в осмысленную фразу и лишь провоцирует новые ассоциации. Только лишь на

глаголе «выколоть», то есть недалеко от конца предложения, происходит смысловой перелом. Набор слов — заметим! — тут начинает значить что-то конкретное. Однозначное же понимание фразы может прийти к читателю, пожалуй, лишь на последнем слове. В итоге оказывается, что перед нами ясный и четкий образ, своего рода «лингвистическая метафора». Поэт, нарушив нормальный письменный словопорядок, заставил нас активно ассоциировать при чтении. Метафора создана, метафора существует в индивидуальном стиле поэта словно сразу в двух «измерениях»: и как данность, результат (здесь — фраза с определенной семантикой), и как процесс (сотворение целостности). Второе сигнализирует о необходимости читательского ассоциирования, активного сотворчества; но «ракурс» ассоциирования задается, как мы видели на разобранным примере, объективно (семантикой компонентов читаемого целого, их порядком).

«Не те» падежи. Продолжим наш эксперимент, подыскивая иные возможности «нарушить грамматику». Например, во власти поэта, решившего почему-то так поступать, — ставить «не те» падежи: дательный на место творительного, творительный на место родительного и т. п. Оставим пока в стороне законный вопрос типа: «Да зачем ему выделять все это?» — надеясь ответить на него позже. Сейчас речь идет о самой возможности подобных оригинальных поступков художника.

На сей раз естественно начать не с Державина, а с Маяковского. Мы проводим типологическое, а не собственно историческое сопоставление их слога. Поэтому в операционном порядке можем рассмотреть материал и не по хронологии. Причина, диктующая нам это в данном случае, связана с тем, что «не те» падежи в слогe Маяковского, с точки зрения своего соответствия «школьной» грамматике, могут оцениваться однозначно, державинские же — очевидно, не могут. Это факт словосоединения, синтаксиса, а во времена Державина синтаксические вопросы, как упоминалось, были еще далеко не разрешены, книжный синтаксис — не нормирован. Итак, обратимся сначала к творчеству Маяковского.

Поэт не чуждался «падеженарушения». Ранняя его поэзия опять-таки дает в этом отношении наиболее концентрированный материал, однако у Маяковского 1920-х годов тоже не заметно «аллергии» на данный впечатляющий прием. Взаимные подмены падежей у него столь же свободны, как у Державина. В стихах Маяковского есть и дательный на месте родительного — «На сытый праздник **тучному здоровью**» (I, 81); и дательный на месте винительного — «Вырвалась **городу** буря рот» (I, 135); и дательный на месте творительного — «Ни **рукам** ни **голове** не ощутимы» (VI, 237); и родительный на месте винительного — «**Рученек** где взять ему» (I, 125); и творительный на месте родительного с предлогом — «**Ходьбой** усталые трамваи» (I, 246); и творительный на месте винительного — «И лепятся **фразой** слова» (VI, 224); и творительный на месте предложного — «Никто не мешал **могилами** спать кудроголовым волхвам» (I, 246), и т.д. и т.п.

Но особенно часты у Маяковского прямые падежи на месте косвенных. Если иного рода замены хотя и разнохарактерны, но у позднего Маяковского проявляются в основном единично, то примеры с прямыми падежами исчисляются десятками и в некоторых последних поэтических томах его Полного собрания сочинений. Это обилие побудило нас вывести соответствующий материал в особую рубрику и рассмотреть в дальнейшем (в сопоставлении с аналогичными заменами на прямые падежи у Державина).

Обратимся теперь ко взаимным подменам косвенных падежей у Державина. Этот поворот в изложении материала необходимо предварить самой энергичной оговоркой об определенной условности суждения, что в случае с Державиным перед нами «не те» падежи.

Державинское падежеупотребление надо интерпретировать с сугубой осторожностью. Суждения о нем авторов XIX века (по причинам, излагавшимся в главе пятой) содержали аберрацию. Но и сопоставление с другими поэтами-современниками (проводимое нами ниже) не есть еще стопроцентное доказательство «новизны» державинской практики — если истолковывать эту новизну с позиций уже обсуждавшейся концепции «языкового

новаторства». Как было подчеркнуто, сведение вопроса о художественных окказионализмах к проблеме первенства, приоритета, резко обедняет, «банализирует» этот вопрос для литературоведения. Дело не только в том, что у каких-то неучтенных ранее живших авторов могут, в принципе, оказаться примеры с такой же структурной схемой падежеупотребления (дательный на месте винительного, творительный на месте родительного и пр.), и тогда логично будет переадресовать «языковое новаторство» им. Дело и в другом: наблюдение на уровне структурных схем естественно для истории языка (т.е. для лингвистики), литературоведение же изучает такие схемы не сами по себе, а их конкретные контекстные реализации, их предметное лексико-синтаксическое наполнение. Если бы даже, предположим, где-то в периодике 1920-х годов было отыскано слово «двухметроворостая», это не означало бы, что отныне данный неологизм, который неотделим от контекста «Стихов о советском паспорте», опредмечен этим контекстом и наделен им уникальной семантикой, «не считается» фактом индивидуального слога Маяковского. «Падеженарушение» в стихах Державина и Маяковского следует, несомненно, интерпретировать аналогично тому, как это сделано в отношении неологизма. Каждый конкретный случай, с точки зрения художественного содержания, уникален, индивидуальное употребление у каждого поэта уникально.

Итак, рассмотрим материал из произведений Державина.

Родительный на месте других падежей:

«Между **тщеславья** (вм. «тщеславьем») и пороком» («Фелица» — I, 140); «Где нам ученые невежды, / Как мгла у **путников** (вм. «путникам») тмят вежды» («Фелица» — I, 140); «Да слов твоих **сладчайша тока** / И **лицезренья** наслажусь» (вм. «током и лицезреньем») («Фелица» — I, 148); «Яд лести **их** (вм. «им») вредить не может» («Видение мурзы» — I, 165); «**Меня** ж (вм. «мне») ничто вредить не может» («На смерть графини Румянцевой» — I, 221); «Возьмем же истины зеркало, / Посмотрим в нем **твоих путей**» (вм. «твои пути») («На коварство» — I, 319); «Приди **моей сей песни**» (вм. «мою... песнь»)

слушать» («Меркурию» — I, 560); «Но твой чертог едва заря / Румянит сквозь **завес червлёных**» (вм. «завесы червлёные») («Вельможа» — I, 630); «Ты ангел мой, благотворитель! / Приди и насладися **благ**» (вм. «благами») («Приглашение к обеду» — I, 667); «Он гребет чрез **волн** (вм. «волны») и тьму» («Потопление» — I, 751); «Испытывал **своих** я **сил** / И пел могущих человеков» (вм. «силы») («Афинейскому витязю» — I, 764); «Как луч сквозь **мрака** пробегает (вм. «мрак»), / Так речь их царску грудь пронзает» («На Мальтийский орден» — II, 217); «Сквозь говор птиц, сквозь **зверска рева** (вм. «зверский рев») / На брак готовясь, плачет дева» («На Мальтийский орден» — II, 220); «Нигде о нем не звукнет арфа; / **Ее** (вм. «ей») не вторит юных песнь» («Первая песнь Пиндара пифическая» — II, 341); «Народ толпами поспешает / Смотреть к нему **таких чудес**» (вм. «такие чудеса») («Фонарь» — I, 466); «Что ты, Муза, так печальна, / Пригорюнившись сидишь? Сквозь **окошечка хрустальна** (вм. «окошечко хрустально») / Склоча волосы, глядишь» («Зима» — II, 527); «Век **меня** (вм. «мне») Надежда льстила» («Надежда» — III, 43); «Я алчу зреть **красот твоих**» (вм. «красоты твои») («Истина» — III, 64); «Вакха вдали, верь мне потомство, я видел; / Меж диких он скал сидящий, петь учил песни / Нимф, ставших вокруг, внимавших **его** (вм. «ему»), и вверх / Завостренных ушми козлоногих Сатиров» («К Бахусу» — III, 45).

Из приведенных текстуальных фрагментов видно, как Державин употребляет в своем стиле родительный падеж на месте творительного, дательного и винительного. Именно вопросы глагольного управления частично затрагивались в грамматиках второй половины XVIII века (например, в виде списков глаголов, управляющих одним падежом); существовало и общее употребление, узус — естественный стихийный регулятор, зачаток нормы. Некоторые современники указывали Державину на его «ошибку» в падежах. Отношение Державина к сторонним замечаниям такого рода было неодинаковым в разных конкретных случаях. Так, упреки вызвало следующее четверостишие из «Фелицы»: «В часы твоих отдохновений / Ты пишешь в сказках **поучений**» (I, 145). Слова Я.К. Грота: «Некто Любослов, критикуя в «Собеседнике» (ч. II, стр. 106) некоторые выражения «Фелицы»,

остановился и на последнем стихе с замечанием: «*Писать* принимает падеж винительный, а не родительный» (I, 145). Сам Грот высказывает, впрочем, предположение, что тут правильный, винительный падеж («поучении»), который Державин просто «думал сократить», прибегнув к форме «поучений»; Грот утверждает, что «Такое сокращение наш поэт позволял себе и в других случаях» (I, 145). Ср.: Положим, край твоих желаний — / В водах, в лесах, внутрь диких мест / Распространя **завоеваний**, / Коснуться даже самых звезд» («Слава» — III, 48). *Примечание Грота*: «Нелишним считаем напомнить, что здесь **завоеваний** не есть родительный падеж, а поставлен вместо **завоеваний**: особенность, не раз встречающаяся у Державина» (III, 48). Исследователь никак не аргументирует свою интерпретацию. Кроме того, она неприложима к прочим приведенным нами образцам перехода «правильных» падежей в родительный. Интересно, что впоследствии Державин переработал подвергнутое Любословом критике двустишие, сделав его вполне соответствующим позднейшей грамматике: «В твои от дел отдохновенья / Ты пиешь в сказках поученья» (I, 145), — то есть косвенно продемонстрировал, что прежде сам воспринимал все-таки как родительный. В другом случае Державин подчинился правке Львова, который переписал наново его строфу, содержащую следующий стих с «неправильным» родительным: «И искры брызгали сквозь **мрака**» («Мечта» — I, 589).

Однако анализ вариантов убеждает, что Державин-стилист свободно работал и в противоположном направлении. Так, «правильный» падеж в стихе: «Се ты, веков явленье, чудо!» («На победы в Италии» — II, 275, варианты) был им переделан в «неправильный»: «Се ты, веков явленье **чуда!**» (II, 275). Аналогичная переделка «правильного» (винительного) в «неправильный» (родительный) осуществлена в стихотворении «Внимание». В окончательном варианте соответствующее место из него выглядит так:

Я, песни вам слагая,
Слагал бы красотам, —
Красам, хвалу что трубят,

И мне, как ты, лстя **Муз** (вм. «Музам»):

А тем, что **Муз** не любят,

Петь песни не берусь (II, 504).

Первоначальный вариант: «Красам, которы любят, / Как ты, ласкают **Муз**, / А тем, кто **Музам** грубят, / Петь песен не берусь» (II, 504).

Таков материал из произведений Державина с родительным на месте других падежей. Здесь же подчеркнем, что это явление, видимо, действительно яркая *особенность державинского индивидуального слога*: у других поэтов из обследованной нами группы попадают лишь единичные примеры такого рода. *Богданович*: «Душенька уже оставлена **от всех**» («Душенька», 75); *Батюшков*: «Ты сам, оставя плуг, придешь **меня** внимать» («Странствователь и домосед», 177); *Жуковский*: «Слушай **песни** круговой» («Светлана» — II, 18). Контраст с Державиным разителен, и это очень укрепляет точку зрения, что в вышеприведенном материале преобладают окказионализмы. Падежеупотребление у Державина действительно подчинено стиливым задачам, во имя которых он мог быть «и в ладу и в разладе» с современным узусом. Это подтверждают и другие «не те» падежи.

Дательный на месте других падежей:

«Не **мне** (вм. «меня») приятностью лаская...» (I, 11); «В благополучии кого сравню **себе** (вм. «с собой»), / Когда златых оков твоих несть буду бремя?» («Невесте» — I, 60); «Коснешься ли **горам** (вм. «гор») — дыматся» («Величество Божие» — I, 242); «Но ежели наложен долг / **Мне** (вм. «на меня») от судеб и вышня трона» («Храповицкому» — I, 544); «**Чему** (вм. «чего») коснулся — все сразил» («На взятие Варшавы» — I, 636); «Хоть детской сей **игре, забаве** (вм. «над... забавой») / И усмехается мудрец, / Но горний дух летит ко славе, / И свят ему ее венец» («Горелки» — I, 549); «**Граду** коснется (вм. «града») — град упадает, / Башни рукою за облак кидает» («На взятие Варшавы» — I, 642); «И один из них, венчаясь / Диадимом царей, / Ей **чете** (вм. «четы») своей касаясь, / Удвоился блеском в ней» («Венчание Леля» — II, 377).

У других обследованных нами поэтов примеры с дательным на месте других падежей тоже немногочисленны (как и с родительным). *Ломоносов*: «Коснись **горам** (вм. «гор») и воздыматься» (VIII, 112); *Батюшков*: «Зато фортуна **мне** (вм. «меня»), к несчастью, не ласкала» («Пер. I сатиры Боало», 62); *Жуковский*: «Нет, никогда ничтожный прах забвенья / **Твоим струнам** коснуться не дерзнет» (вм. «твоих струн») («К Ив. Ив. Дмитриеву» — I, 384); «И **до меча** сама не прикасайся» (вм. «к мечу») (III, 151); «Они **ругаются богам**» (вм. «ругают богов») («Аббадона» — II, 233). Державин пользуется такими построениями несравненно шире, чем другие авторы.

Творительный на месте других падежей:

Это явление также встречается у Державина (у прочих обследованных художников эпохи примеров вообще не найдено — что может объясняться, впрочем, тем, что применительно к ним мы не всегда использовали полные собрания стихотворений).

«Когда **тобою** (вм. «от тебя») скорбь терплю» («Пени» — I, II); «Для острого словца шутить и над законом, / Не уважать **отцом**, ни **матерью**, ни **троном**» (вм. «отца... мать... трон») («Модное остроумие» — I, 45); «Соседи **грабежом** (вм. «грабежа») алкали» («На взятие Измаила» — I, 351); «Раздалася слава в свет, / Что с **Российским храбрым родом** (вм. «Российскому... роду») сопотивников днесь нет» («Хор I» из «Потемкинского праздника» — I, 398); «Я умирал **игрой** твоей» (вм. «от игры») («Сафе» — I, 583); «Проснется Людвиг **звуком** лир» (вм. «от звука») («Флот» — I, 691); «Стану **шуткою** (вм. «в шутку») влюбляться, / На бумаге пить и петь» («Тишина» — II, 368); «Не ходи, не раболепствуй, / Смертных **Богом** не твори» (вм. «из смертных Бога») («Утешение добрым» — II, 506).

Предложный падеж на месте других падежей присутствует редко: «Природа в тишину глубоку / И в **крепком** погруженна **сне**» (вм. «в крепкий... сон») («Видение Мурзы» — I, 159); встречаются лишь (как и у Маяковского) примеры обратного типа — иные падежи на месте предложного, ср.: «Как луч последний солнца ясна / Блится, тонет в **океан** (вм. «в океане»)»

(«Урна» — II, 141). Нет бесспорно интерпретируемых примеров и у других обследованных поэтов эпохи (спорным мы считали всякий неоднозначно трансформируемый пример — вроде «Обкраденным купцам сыскались в родстве» у Капниста в «Ябеде»).

Анализ вышеприведенного материала с переменами косвенных падежей на косвенные приводит к мысли, что такие падежи взаимозаменяемы в стиле Державина-поэта в самых широких пределах. Не будучи стеснен синтаксической нормой, он «пробует на сочетаемость» самые разные по семантике слова, варьирует их формы. Даже те из приведенных сочетаний, которые ощущаются как падеженарушение лишь с точки зрения позднейшего читателя, а в державинское время явно употреблялись и другими авторами (ср., напр., «коснуться чему» — данное управление фиксируется, в несколько ином смысле, филологическими источниками уже в конце XVII века¹), — даже такие «внеиндивидуальные» образования, попадая в «силовое поле» державинского стиля, начинали жить и действовать по-новому.

Прямые падежи (именит., винит.) на месте косвенных:

Менее яркая разновидность — с винительным. *Маяковский*: «Грумы, следящие **линии** убегающих кос» (вм. «за линиями») (I, 54); «Весь истыканный **в дымы и в пальцы**» (вм. «дымами и пальцами») (I, 201); «**Пудами** стол усталили **в снесь**» (здесь фразовое своеобразие даже препятствует однозначной перекодировке в «правильные» падежи) (V, 227); «Тело обвей **в сплошной электрический ветер**» (вм. «сплошным... ветром») (VII, 56); «Мы смотрим **своих детишек** в оба» (вм. «за... детишками») (VII, 170); *Державин*: «Мы ликуем **славы звуки**» (вм. «от славы звуков»), / Чтоб враги могли то зреть, / Что свои готовы руки / **В край** вселенной (вм. «до края вселенной») мы простреть» («Хор I» из «Потемкинского праздника» — I, 397); «Зефиры веяли **власы**» (вм. «власами») («Изображение Фелицы» — I, 274); «Премудрость **царства**» (вм. «царствами»)

¹ *Словарь русского языка XI—XVII веков.* — М., 1980. — Вып. 7. — С. 363.

управляет» («На взятие Измаила» — I, 360); «Да будет ей собор державных / Чад ваших, вместо предков славных, / Поставлен править **сей народ**» (вм. «сим народом») («Песнь брачная чете порфирородной» — I, 557); «Как луч последний солнца ясна / Блится, тонет **в океан**» (вм. «в океане») («Урна» — II, 141); «Как, склонясь главами, ходят, / Башмачками в лад стучат, / Тихо **руки, взор**» (вм. «руками, взором») поводят / и плечами говорят» («Русские девушки» — II, 246).

Отметим со всей определенностью, что аналогичный материал встречается у поэтов — современников Державина, и в виде единичных примеров в свое время фиксировался А.А. Потебней (Зап., I—II, 494—495, 496—497), отмечавшим древний характер такого винительного (Зап., I—II, 131). С фактами *исторического прошлого* русского языка соотносил Потебня и употребление «второго», по его выражению, именительного (Зап., I—II, 131). Запомним данную интерпретацию.

«Вторые именительные» у Державина представлены в нашем материале следующими основными контекстами: «Что солнце, мглою покровенно, / **Ядро**» (вм. «ядром») казалось раскаленно» («На взятие Измаила» — I, 348); «Бесценны перстни, камешки / Я брал с нее бы за безделья, / И был, гудком, / Давно **мурза**» (вм. «мурзой») с большим усом» («Храповицкому» — I, 544); «Поля и грады стали **гробы**» (вм. «гробами»), / Шагнул — и царство покорил!» («На взятие Варшавы» — I, 637 — 638); «Сравним ли и прошедши годы / С исчезнувшим минувшим сном: / Не все ли виды нам природы / Лишь бывших мечт явятся **сонм**» (вм. «сонмом») («Бессмертие души» — II, 6); «Отныне горы ввек Альпийски / Пребудут Россов **obeliski**» (вм. «obeliskami»), / Дымящи холмы — **алтари**» (вм. «алтарями») («На переход Альпийских гор» — II, 298); «Я покою, **Пинд** стала Званка» (вм. «Пиндом»); / Совосплещут Музы мне; / Возгремела балалайка / И я славен в тишине!» («Тишина» — II, 368); «Да, так! хоть родом я не славен, / Но будучи **любимец**» (вм. «любимцем») Муз, / Другим вельможам я не равен, / И самой смертью предпочтуть» («Лебедь» — II, 500); «Другие — счастья быв **рабы**» (вм. «рабами») / ...Быв **идолы**, бывают **прах**» (вм. «идолами...

прахом») («Облако» — II, 592). Следующий пример допускает двойную трактовку — и как контекст со вторым именительным, и как контекст с винительным на месте творительного: «И сколько змей сей ни ужасен, / Но поползок его тем паче страшен, / Что дым струится в нем и смрад, / А воздух дышит **яд!**» (вм. «ядом») («Гимн лиро-эпический» — III, 149). Но сравнение с первоначальным вариантом «А в воздух дышит **яд**» (там же) заставляет признать первую трактовку более убедительной.

Как видим, даже там, где ритмика сохранилась бы (например, «будучи любимцем Муз» вместо «будучи любимец Муз»), поэт избирает странность — «второй именительный». Державин уникален и в данном случае широтой использования данного приема. Но единичные образчики «второго именительного» отмечаются в нашем материале и у других поэтов эпохи. *Кантемир*: «Когда **столичный град** ты обитаешь» (вм. «в столичном граде») («Письмо I. К князю Никите Юрьевичу Трубецкому», 215). *Дмитриев*: «Я б **смелый** был **певец** неслыханных чудес» (вм. «смелым... певцом») («Причудница», 178); «Будь добрая **жена** и **мать** чадолюбива» (вм. «женой и матерью») («Причудница, 185); «Я, будучи и сам **товарищ** тех певцов...» (вм. «товарищем») («Чужой толк», 114); «А великан мой, став по нужде **философ**» («Слон и Мышь, 212); «Сказал, и, став **трубач** (вм. «трубачом»), жужжит повестку к бою» («Лев и Комар», 227). *Жуковский*: «Они, сняв с трупа кандалы, / Его без гроба погребли / В холодном лоне той земли, / На коей он **невольник** был» (вм. «невольником») («Шильонский узник» — II, 274); «Да встретит он обильный чеством век! / Да славного **участник** славный будет!» (вм. «участником») («Послание»). *Карамзин*: «Рекла: «Будь мира **властелин!**» (вм. «властелином») («Дарования», 215); «Ты хочешь быть, Глупон, Шекспиров **подражатель**» (вм. «подражателем») («К Шекспирову подражателю», 240); «Лишь в обществе ты стал Природы **властелин**» (вм. «властелином») («Протей», 244); «Сын Фебов был всегда **хранитель** (вм. «хранителем») алтарей» («Протей», 246); «Трудись! Давай уставы нам, / И будешь **Первый** по делам!» (вм. «первым») («На торжественное коронование...

Александра I», 269); «Блажен, кто не был здесь **свидетель** / Погибели своих друзей» (вм. «свидетелем») («К Добродетели», 294); ср. однако здесь же: «Я был игралищем страстей» (293).

(Материал с употреблением именительного падежа на месте косвенных у Маяковского введен ниже в рамках специальной главы, так как рассматривается, в силу его индивидуальной специфики, в особой связи; это отдельное рассмотрение там конкретно обосновывается нами.)

«Не те» падежи, как сейчас уже можно констатировать, явно играют в слоге поэтов некую конкретную художественно-творческую роль. У Державина и Маяковского они появляются с небывалой интенсивностью.

«В ы к и д к а» (э л л и п с и с). Экспериментально нарушая падежеупотребление, можно осложнить эту свою «грамматическую ошибку». Продолжая ее «допускать», можно параллельно заняться неверным употреблением предлогов. Или вообще их «выкидкой», «вычеркиванием» — как это было в вышерассмотренном интригующем «Окну лечу» у Маяковского.

Надо сразу оговориться, что примеры первого рода — с неверными предлогами — у Державина и Маяковского единичны и, в общем, маловыразительны (отчего мы и не вынесли их в специальный раздел главы). Приведем их здесь, полагая явлением, в семантическом плане однородным «выкидке». Как оговорено выше, начнем с Маяковского. В его стихах такова, по нашему мнению, замена подразумеваемого грамматическим строем фразы предлога «на» предлогом «в»: «Поскользнулся *В* асфальте» (I, 265); «Уж лезет к сидящим *В* хозяйском стуле» (VI, 278); «Глаз кося *В* печати сургуча» (VII, 163). *Державин*: «*НА* рошах липовых, цветущих / Рои жужжащих пчел вокруг» («Изображение Фелицы» — I, 280); «Орел, *ПО* высоте паря, / Уж солнце зрит в лучах полдневных» («Вельможа», I, 630); «Господь средь гнева яра, строга, / Блестящее лицо *С* Саула отвратил» («Целение Саула» — III, 13). Столь же редки аналогичные примеры у поэтов державинской эпохи. *Богданович*: «Сойди ко мне, сойди / *ОТ* мест, тебе приятных» («Душенька», 46); «Сама рядила путь *ВО* остров свой обратно» («Душенька», 54). *Капнист*: «Ступай, и

разного запаса и напитков, / Как ЗА обед (вм. «за обедом», «на обед») пойдем, сюда ты принеси» («Ябеда», 369). *Дмитриев*: «Сей памятник В моих очах сооружался, / Когда еще тиран был бодр и в цвете лет» («История», 204); «Сказал, прыгнул В корабль, и волны забелели» («Искатели Фортуны», 163).

Взаимные подмены одних служебных элементов речи другими, подобные приведенным, вряд ли способны вызвать яркий художественный эффект, ибо семантика таких элементов «размыта», «стерта». Иное дело — «выкидка» предлога. Она создает в высказывании ощутимую и зримую «нишу». У раннего Маяковского это излюбленный прием. Случаи, разобранные выше в связи с так называемым «телеграфным стилем», можно дополнить еще весьма любопытным материалом.

— Простоволосая церковка <к> бульварному изголовью припала (I, 72).

— Он раз <к> чуме приблизился тронем (I, 73).

— <С> трудом выгребая галеру (I, 76).

— <С> трудом поворачивая шею бычью (I, 86).

— <Ко> второму прибавился третий, четвертый (I, 89).

— Она шарахается <от> автомобильных гудков (I, 177).

— Это я, Маяковский, <к> подножию идола нес обезглавленного младенца (I, 231).

— Этот — <с> выколотыми глазами — пленник (I, 231).

— О, какие ветры, какого юга свершили чудо <с> сердцем погребенным? (I, 239).

В угловых скобках «восстановлены», как нетрудно понять, не существующие в текстах Маяковского, но нужные бы по сути книжно-синтаксической конструкции предлоги. Не так уж часто, как видим (несколько раз на протяжении примерно двух с половиной лет), прибегал поэт к их «вычеркиванию». Однако оценка данного приема на основании «статистических» критериев способна, пожалуй, только дезориентировать. Ошеломляющий эффект такого рода «ошибок» основан не на частоте их встречаемости, а на самой степени «дерззости» подобных «вызовов» школьной грамматике. Если шокирующее «лезем земле» (см. выше раздел об инверсиях) после прочтения всей фразы

начинает выглядеть синтаксически проясненным, то фраза «Окну лечу», как ее ни верти, остается в грамматическом отношении чем-то диковинным. Еще более впечатляюще выглядит восклицание «Окну!» (I, 135) из поэтохроники «Революция», означающее там призыв броситься к о к н у. Если не знать особенностей стиля Маяковского, смысл трудно понять даже из описываемой сюжетной ситуации.

В произведениях Маяковского, с другой стороны, несколько десятков случаев иного рода — с «выкидкой» союзов и союзных слов (особенно часто это союзы «что» и «чтобы»). В них разобраться уже легче — можно опереться в анализе хотя бы на того же Кюхельбекера, который определенно относит такие «выкидки» союзов к «мнимым неправильностям». Кюхельбекер так говорит о «мнимых неправильностях» в слоге Грибоедова: «С одной стороны, опущения с о ю з о в (разрядка наша. — Ю. М.), сокращения, подразумевания, с другой плеоназмы, — словом, именно то, чем разговорный русский язык отличается от книжного»¹.

Мы считаем необходимым сделать следующую чисто литературоведческую оговорку к использованному здесь понятию «опущения» (эллипсиса, «выкидки», «подразумевания»). *Языковой* эллипсис есть «пропуск (выкидка) элемента (члена) высказывания, легко восстанавливаемого в данном контексте или ситуации»². Можно встретиться и с понятием эллипсиса *логического*, например: «Как в простом предложении опускается иногда член, так... опускается целая мысль, легко подразумеваемая. Такой эллипсис называется логическим»³. Однако, имея дело с художественным текстом, говорить об однозначном подразумевании и однозначном восстановлении какого-либо смыслового фрагмента уже *невозможно*. Ниже мы не раз столкнемся с примерами того, что всякая попытка однозначно заполнить

¹ Кюхельбекер В.К. Дневник // Указ. соч. — С. 85.

² Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — М., 1966. — С. 525.

³ Давыдов И.И. Опыт общесравнительной грамматики русского языка. — С. 360.

словами и словесными рядами, выражающими ту или иную конкретную мысль, предполагаемую эллиптическую «нишу», резко обедняет художественное содержание. В художественных произведениях подобная «ниша» — не просто пустое место, ждущее своего заполнения, а место концентрации ассоциативных отношений, их «переплетения», образующего семантический «клубок», «сгусток» содержания, нерасчленимый на логически однозначно сформулированные «идеи». «Выкидка», подобно инверсии, активизирует ассоциативные отношения даже в рамках художественной фразы или стиха, двустишия, строфы: «И лезут <чтобы?> стереть нас бездушные вещи» (I, 156); «Вынесешь на мост шаг рассеянный — думать, <что?> хорошо внизу бы» (I, 204), и т.п. По сути дела, «восстановление» здесь союзов (как и «восстановление» предлогов, проводившееся нами выше) — условный процедурный прием анализа, а не семантическая интерпретация. В дальнейшем мы прибегаем к аналогичным «восстановлениям» лишь в таком качестве.

Державинский материал с «выкидкой» союзов и союзных слов аналогичен извлеченному нами из стихов Маяковского. Не вызывает сомнений и их функциональное родство: «Как маслина плодом богата, / <так?> Красой и нравами — жена» («Счастливое семейство» — I, 108); «Иному показалось больно, / Что он насадкой не сидит; / Другому — <что> очень своевольно / С тобой мурза твой говорит» («Видение мурзы» — I, 167). Благодаря неупотреблению союзов (вопреки тому, что грамматическая структура фразы «обеспечила» для них позиции) окказионально связываются ассоциациями те элементы высказывания, которые по синтаксическим нормам напрямую несвязуемы, требуют «посредников» (ими и являются в данном отношении как предлоги, так и союзы).

Но рассмотренное побуждает двинуться дальше в своих предположениях. Возможно, поэты способны «покушаться» не только на словопорядок, падежи, предлоги и союзы, но и на более глубокое нарушение норм синтаксиса — на «выкидку» так называемых главных частей речи? Оказывается, это также вполне подтверждается нашим материалом. И Державин и Маяковский

регулярно опускают и глаголы, и существительные, и местоимения — то есть слова, которыми образуется грамматический «скелет» фразы.

Образцы «опущения» глаголов Маяковским:

- Если б рот <был?> один, без глаз, без затылка (I, 84).
- Цилиндр <сдвинул?> на затылок (I, 121).
- Теперь и мне <идти?> на запад! (I, 213).
- Ветер <подул?> из-под носка (I, 228).
- Надо на сапоги <делать?> какие-то головки (I, 249).
- Красильщик <упал?> с крыши (I, 265).

Образцы «опущения» Маяковским существительных и личных местоимений:

- Куда — если <он?> умер — уткнуться ей! (I, 69).
- <Кровь?> липнет цветами у пыли кителя (I, 194).
- Стрелять за <разговоры про?> голод! (I, 134).
- Смерть двуглавному <орлу?>! (I, 126).
- Четыре <слова?>. Тяжелые, как удар (I, 126).
- То мужеством горя, то детскими <голосами?> вызвенит (VI, 301).
- Рисуют <того?> кто поцекистей (VI, 211).
- Если Гавану окинуть <глазами?> мигом (VII, 271).
- Но блузы прилипли к потненьким <спинам?> (VIII, 271).

Приведенное (как и в случае с союзами) — всего лишь иллюстративные примеры, ибо данная особенность представлена в стихах Маяковского исключительно богато. Иногда из фразы, условно говоря, «изымаются» целые обширные словосочетания: «...и <до тех пор?> пока <не был бы?> растоптан я и выкрик мой, я бросал бы в небо богохульства...» (VI, 238). В этом фрагменте из поэмы «Владимир Ильич Ленин» слова «до», «те», а также «пора», «не», «бы», глагол «быть» — все лишь подразумевается, но никак не выражено «материально»! Всюду в подобных случаях в тексте представлено незримое, но реальное ассоциативное «напряжение».

Державинский материал аналогичен по своему составу. «Опущение» распространяется не только на отдельные слова, но

и на их группы, как у Маяковского. [О Потемкине]: «Там под его рукой <трепещут?> гиганты, / Трепещут земли и моря / Другую <рукой?> чистит бриллианты (так! — Ю. М.) / И тешится, на них смотря» («Описание Потемкинского праздника» — I, 144). «Вертикальные» и «диагональные» связи соединяют здесь «накоротко» синтаксически не сближенные слова и позиции в четверостишии: позиция между «рукой» и «гиганты» (первый стих) ассоциативно связана со словом «трепещут» (второй стих); позиция между «другую» и «чистит» аналогично связана со словом «рукой» из первого стиха, и т. д.

«Который воду <брать?> разрешает / И лес рубить не запрещает» («Фелица» — I, 147). Не сказав, что именно разрешается делать с водой, автор даже в этом простом случае «снял» логическую, причинно-следственную однолинейность в движении содержания, провоцируя ассоциативную «вспышку» окказиональных связей между словами.

«Зияет Время <в своем вечном стремлении?> славу стерть» («На смерть князя Мещерского» — I, 90). «Емкость» ассоциативной «ниши» здесь особенно велика. По существу, она в значительной мере объясняет тот факт, что стих «Зияет Время славу стерть» неизменно потрясает русских читателей своей художественно-философской глубиной. Этой глубины лишает фразу любая попытка ликвидации «эллипсиса» (в том числе, естественно, и та, что выше проделана нами в порядке эксперимента, в чисто эвристических целях).

«Химер опутан в паутине, / Из человека — <ныне получился в результате вольномыслия?> лютый зверь!» («Колесница» — I, 529). Ассоциации, образующие здесь сложное переплетение, могли бы быть прокомментированы аналогично ассоциативным связям в предыдущем фрагменте. В «Колеснице», переполненной размышлениями по поводу трагических перипетий Великой французской революции, никакое однозначное «восстановление» «опущенного» невозможно.

Художественный «эллипсис», как напоминают разобранные примеры, — не только фактор повышения «компактности» текста. Это фактор его семантической организации. Эллиптическая

«ниша» — позиция, где нарушается линейность развития мысли. В этой позиции образуется как бы перепутанный «узел» лексических и синтаксических «подразумеваний» и, соответственно, единство не поддающегося расчленению, воспринимаемого спонтанно, но реального образного содержания.

Характеризуемому явлению принадлежит существенное место в некоторых индивидуальных стилях. Отзвуки этого факта, присутствуют, например, в многократно отмечавшейся «безглагольности» стихов Фета, в обилии «назывных» конструкций у других поэтов разного времени, слог которых имеет репутацию «краткого». Ср. у Маяковского:

Дальше.

Мрак.

Франция.

Сплошной мильерановский фрак.

Черный-черный.

Прямо синий.

Только сорочка блестит —

Как блик на апельсине.

(«Пятый Интернационал» — IV, 124)

Франция, иронически характеризуемая через апокалиптически разросшийся «мильерановский фрак», — это целостный образ, созданный с максимальным использованием художественных возможностей эллипсиса. От страны остался фрак, страна стала равна фраку Мильерана — такого типа идеи Маяковский-публицист мог бы, в принципе, выразить и «впрямую». Здесь же получился несравненно более сложный идейный комплекс, ибо между названием страны и «фраком» просто «сделана огромная пауза»...

Эффект безглагольности в стиле Маяковского создает весьма оригинальные связи слов внутри стихотворной фразы:

А-у-у-у!

К Садовой аж выкинул «у»!

Оглоблей <ударило?>

или машиной,

но только <я?>

мордой <прочертил?>

аршин в снегу.

Пулей <полетели?> слова матерщины.

(«Про это» — IV, 154)

Черновой вариант отличается, в сравнении с окончательным текстом, меньшей эллиптичностью: «Но только я мордой аршин в снегу / и пулей слова с матерщиной» (IV, 336). Сопоставление вариантов вообще снова и снова заставляет думать, что эллиптическое развитие мысли было предметом специальных устремлений поэта, многое объясняя в ходе его работы над рукописями стихов. Так, читатель, встретивший в черновике Маяковского два таких в равной степени «правильных» в синтаксическом отношении варианта одного стиха: «Я выйду я выскажу первым прохожим» и «Я спрячусь я выскажу первым прохожим» (IV, 336), — не должен удивляться, если в окончательной редакции стих по воле поэта утратит эту свою «правильность»:

Недоразуменье!

Надо —

прохожим,

что я не медведь,

только вышел похожим.

(«Про это» — IV, 154)

Слог Державина, рассматриваемый как деятельность (в том категориальном смысле, который в нашей книге придан данному термину), обнаруживает аналогичные тенденции.

«С г и б а н и е» с и н т а к с и с а. Среди характерных именно для Державина и Маяковского способов «неправильного» построения фразы обращает на себя внимание также мнимое «разобщение» ее частей в результате переосмысления так называемых «сочинительных» союзов («и», «ни» и др.). Так, с удивительным упорством оба стилиста откровенно «не к месту» используют «и». «И» может соединять у них «неравносильные» (по вышеприведенному удачному выражению А.А. Потебни, имеющему в виду иной материал) части. Например, у Маяковского в стихотворении «Маруся отравилась»:

Хорошо
и целоваться

И вино (VIII, 194).

Здесь, по всей видимости, даже условно не приходится говорить об эллипсисе: «восстановление» перед «вино» глагола типа «пить» формально-грамматически «исправляет» синтаксис, но семантика не просто *обедняется*, делаясь однозначной (как это было в экспериментальных опытах такого рода в рамках предыдущего раздела), — семантика *искажается*. В стихотворении Маяковского ведь нет никакого призыва к винопитию — «вино» здесь упомянуто чисто фигурально!

Этот принцип «неравносильного» связывания разных частей речи, слов в разных падежах и т. п. — примета стиля Маяковского на самых разных этапах его творческого пути.

Эта тема
сейчас
и молитвой у Будды
и у негра **вострит на хозяев нож**.

(«Про это» — IV, 137)

Конструкция «молитвой у Будды» задает, в соответствии с нормами грамматики, синтаксическое продолжение типа «и у негра востримым на хозяев ножом». Но поэт во втором стихе продолжил фразу по-своему. «Тема... молитвой у Будды» — достаточно обычная для русской поэзии конструкция с творительным «метафорическим». «Тема», которая «вострит... нож», — иной семантический феномен. Перед нами образная персонификация отвлеченного понятия — индивидуальное творение поэта. Фраза, созданная Маяковским, весьма оригинальна: помимо реального ее продолжения (второй стих) ощутимо то «несостоявшееся» продолжение — тоже с творительным «метафорическим», — которое задано первым стихом. После «у Будды» фраза, иначе говоря, как бы разветвлена на два варианта, реальный и потенциально возможный, грамматически предписываемый. Первый текстуально выражен, второй «выражен» благодаря инерции синтаксического восприятия. Их взаимная спроецированность

окказионально связывает стихи «по вертикали», усложняя образную насыщенность всего фрагмента.

Кровью

двадцати миллионов

и пальцы краснеют,

и на

волосенках,

и на фрачной коре.

(«Пуанкаре» — V, 102)

Отсутствие «подразумеваемого» слова «кровь» («и на волосенках кровь») лишает фразу синтаксической «линейности», смысловой одноплановости. В двустиишии оказалась переакцентована семантика некоторых важнейших слов. Например, «кровью» и «краснеют». Эти два слова должны помимо своей роли в первом стихе одновременно (противореча структуре языкового синтаксиса!) неким образом «участвовать» в содержании второго стиха. Их созвучность (ср. «**кровью**... **краснеют**»), их этимологическое родство «накоротко» связывают их между собой; одновременно их семантика делает данные слова «общим» для обоих стихов звеном. Перед нами снова ассоциативный синтаксис, перестраивающий смысловые отношения целого.

Мы живем,

зажатые

железной клятвой.

За нее —

на крест,

и пулею чешите.

(«Товарищу Нетте» — VII, 163)

Синтаксис перестроен тут поэтом во втором стихе (первый приводим для прояснения контекста). Как видим, вместо конструкции типа «За нее — на крест и под пули» после «и» Маяковским введена реплика в повелительной форме. Реплика эта, по существу, автономизирована от предыдущей части фразы и в смысловом и в синтаксическом отношении. Ее внутреннее строение также своеобразно, поскольку глагол «чешите» в данном употреблении означает быструю повторяющуюся стрельбу и

многочисленные пули. «Пуля» в единственном числе здесь никак не может быть случайна, ибо поэт, ничего не меняя ритмически, легко мог написать: «пулями чешите». Пренебречь такой простой возможностью выразиться «правильнее» автор мог при условии, что «правильность» не входила в его намерения.

Безмозглый,

и две ноги для ляганий,

вот — портрет хулиганий («Хулиган» — VII, 180).

«Безмозглый» предполагает после «и», естественно, некоторое «равносильное» слово (напр., «и двуногий»). Нарушая «равносильность» («и две ноги»), поэт сделал «и» необыкновенно емким по смыслу. Действительно, «портрет хулиганий», составленный столь малым набором деталей, как «безмозглый» и «две ноги», неминуемо предполагает концентрацию на этом центровом «и» всего груза иронических ассоциативных догадок о деталях портрета, не выраженных текстуально. По существу, тут можно усматривать и пародийно гипертрофированный эллипсис (все прочее в портрете «не заслуживает упоминания»), и переосмысление выражения «двуногие» как обозначения наделенных разумом существ. При любой из подобных смысловых интерпретаций ясно, какая важная нагрузка лежит на «неправильностях» синтаксиса в данном случае.

...Вождю, мол,

надо и пить, и есть,

и, сами знаете,

детки («Мощь Британии» — VIII, 90).

Вместо продолжения типа «и воспитывать деток» — присоединение «неравносильного» компонента. Смысловые нюансы, которые намерен поэт передать благодаря такому странному построению фразы, снова важнее для него, чем «правильность» синтаксиса.

Именно потребностью в воплощении данных нюансов приходится объяснить «разобщение» частей фразы в следующем примере:

Пустить бы

«Телевокс»

таким докладчиком

и про аборт,

и о культурной революции (IX, 83).

«Акцентность», «тоничность» структуры стиха в данном случае позволила бы, в принципе, «выровнять» фразу («и об аборте»). Но «выравнивание» явно не интересует стилиста Маяковского. «Выровнять» можно было бы и такую «неравносильную» конструкцию:

И мысли

и рифмы

покрасивели

и особенные.

(«Я счастлив!» — X, 117)

Переделка «покрасивели» на «покрасивевшие» акцентного стиха не разрушила бы. Но Маяковскому это явно не нужно.

Державин. У Державина аналогичные ассоциативные построения представлены богато и в ранний, и в зрелый период творчества. Сходство с Маяковским снова весьма показательное.

«Питомец муз и ими **научен**» («Эпистола И.И. Шувалову» — I, 56). «Правильная» строка «Воспитан музами и ими научен» не нарушила бы внутреннего строения стиха (метра), хотя прибавила бы лишнюю «стопу» (употребляем этот термин, аргументированно оспоренный в свое время Л.И. Тимофеевым, чисто операционально¹). Но вот другой пример, где «выравнивание» грамматики внешне ничего бы не изменило: «Между **тщеславья** и пороком» («Фелица» — I, 140). Правка теоретически допустима и на следующем характерном державинском фрагменте: «Всему **дающе** жизнь и душу / И управляющую всем» («Изображение Фелицы» — I, 281). В случае бессоюзия («всему дающую жизнь, душу») изменилась бы *интонация* (что, безусловно, безразлично для художественного содержания). Но перспектива «отягощений» (спондеев), в принципе, обычно

¹ См., напр.: *Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. — М., 1958. — С. 57—63.

не останавливала Державина (ср. I, 353). Он вводит «неравносилыность» потому, что ему нужно столкнуть «дающую» с «управляющую». Очевидно, ему *нужно* это и в других подобных случаях: «Протяжные и тихи звуки» («Сафе» — I, 582); «Пусть Даша статна, черноока / И круглолицая...» («Другу» — I, 674), и т.п., — всюду аналогичное «столкновение» «неравносилыных» частей. «И» в подвергнутых рассмотрению случаях стал как бы «осью», на которой «сгибается» линия развертывания синтаксиса, так что части фразы «подтягиваются» друг к другу ассоциативными связями, создающими уникальные смысловые сближения. Эти связи компенсаторно восполняют обрывы или ослабление обычных, чисто синтаксических отношений.

О демократизации лексики. Существует устойчивое убеждение в обилии у некоторых поэтов (в том числе Маяковского и Державина) языковых «неправильностей» лексического порядка — находящихся вне сферы литературного языка вульгаризмов, диалектизмов, просторечных слов и т.д. Однако на деле подобные речевые средства занимают в произведениях Маяковского и Державина в количественном отношении весьма скромное место. Обсуждаемое убеждение носит отчасти характер непроверенного мнения.

В.В. Тимофеева остроумно пишет о попытках некоторых авторов быть правовернее самой истины, утверждая, например, что Маяковский-де «хотел дать словесное выражение» всем обездоленным... хотя бы и хулигану с Обводного канала» (исследователь приводит и другие примеры подобных непродуманных заявлений)¹. Ср. с этим такое рассуждение современного автора: «Маяковский употребляет бранные слова с целью уничтожения явлений, которые за этими словами стоят»². Не станем обсуждать эту оригинальную концепцию. Но с утверждением этого же автора о «нагнетании вульгаризмов» Маяковским согласиться заведомо

¹ Тимофеева В.В. Язык поэта и время. — С. 16.

² Денисова И. «Железки строк случайно обнаруживая...» Некоторые наблюдения над словесным образом в стихах Маяковского 1925—1930 годов // Маяковский и современность, II. — М., 1984. — С. 274.

нет оснований!¹ «Язык улицы», о котором не раз упоминали применительно к Маяковскому критики, есть понятие весьма условное. «Демократизация лексики» отнюдь не осуществлена поэтом в форме «нагнетания» тех или иных внелитературных лексических единиц. Об этом надо заявить со всей четкостью.

О том, как конкретно выглядит «демократизация лексики» у Маяковского, можно сказать словами Достоевского. Последний пишет, что у автора, пытающегося постоянно употреблять словечки, звучащие «характерно» (дабы воссоздать речь представителей определенных социальных групп), получится в результате нечто неестественное — «эссенция». Маяковский отнюдь не писал «эссенциями». Его слог в плане «демократизации лексики» выглядит вполне соответствующим принципу самого Достоевского: «Из десяти фраз в одиннадцатую забористо, остальное обычно» («Ряженный» — XXI, 88).

«Демократизация лексики» реализована у Маяковского не в форме «нагнетания» «забористых» словечек, а в виде нерегулярных вкраплений тех слов «с оттенком фамильярности», «с оттенком просторечия» и т.п., наблюдением которых в силу понятных причин увлекались многие авторы работ о «языке Маяковского», но частоту употребления которых нет оснований преувеличивать. Даже такая специфичная для индивидуального стиля Маяковского разновидность лексики, как неологизмы, интенсивно применялась поэтом как разновидность художественной образности преимущественно в годы юности. Сказанное касается лишь конкретных форм, в которые облекалась «демократизация лексики» у Маяковского, не являясь отрицанием факта исключительной *значимости* этой демократизации для слога поэта. Данная значимость может иметь самые широкие и разнообразные проявления, и их спектр *a priori* непредсказуем (например, заслуживает осмысления давняя идея Л.И. Тимофеева о соизмеримости роли «босяцких» сюжетов у Горького с ролью «босяцкого» языка у Маяковского¹⁵⁷).

¹ Денисова И. Указ. соч.

² Тимофеев Л.И. Поэтика Маяковского. — М., 1941. — С. 42.

Аналогичные соображения могут быть адресованы Державину. То, что он смешал «высокое с низким», отразилось, конечно, и на лексике — но в форме, сходной с тем, что представлено позже у Маяковского. О *количественной* же стороне характерным напоминанием может послужить дискуссия в письмах между Гротом и Плетневым вокруг державинского словечка «шурмовать». Обсуждению подвергается единственная лексическая единица, встретившаяся Гроту у Державина *д в а ж д ы*¹. Это весьма нечасто.

«*С в я з ь н е с в я з у е м о г о*». Есть «неправильности», формально словно бы и не нарушающие грамматику. Известные филологические экспериментальные фразы «Зеленые идеи бешено спят», с одной стороны, и «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка» — с другой, могут послужить примерами двух типов таких неправильностей. В первом случае идеально воспроизведен письменный синтаксис, но семантика слов «противится» образованию целостного смысла — связаны несвязуемые единицы. Во втором случае идеально воспроизведена межморфемная «синтактика» внутри слова, но в качестве «корневых морфем» использованы не свойственные русскому языку звуковые комплексы. В обоих примерах решить, есть ли у данных «фраз» некое содержание, можно лишь выяснив, к какой конкретно сфере, к какому тексту они относятся. Если это фрагмент из художественного произведения (или, точнее, произведения, претендующего на художественность), тогда однозначный ответ: «Это бессмысленно» — дать уже нельзя. Тогда надо ставить вопрос о художественном качестве произведения как целого и специфике индивидуального стиля автора.

У Маяковского и у Державина нет «неправильностей», относящихся ко второму типу (назовем его типом «глокой куздры»). Среди футуристов такого рода материал можно отметить у Хлебникова, раннего Асеева, Крученых, Кирсанова, но не у Маяковского.

¹ Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. — Т. II. — С. 332—339.

Зато «неправильности» первого типа — необычное соединение обычных слов — у Маяковского встречаются в весьма выразительных проявлениях.

А на горе,
где плакало темно,
и город
робкий прилез... («В авто» — I, 58)

Наречие «темно», будучи употреблено в такой позиции, претерпевает и смысловую и грамматическую трансформацию. Оно «окказионально» становится как бы существительным, попадая в один ряд со словами типа «темнота», «темень», «ночь», и претендует на роль подлежащего к сказуемому «плакало». Качество, передаваемое наречием в силу его объективных грамматических свойств, Маяковским-стилистом превращено в нечто *предметное*. Благодаря соединению с глаголом («плакало темно») наречие в данном случае овеществилось. «Плакала темнота» — уже образ. «Плакало темно» — образ, выстроенный в двух планах одновременно: и в синтаксическом и в лексическом.

В данном случае удастся опереться на нечто аналогичное в истории русского языка. А. А. Потебня указывает на древнерусские примеры типы «тьма было», «пришло их тьма» (Зап., III, 366, 348). «Тьма было» — образец, противоположный по структуре образцу «плакало **темно**». Ведь здесь вместо «темно было», т. е. наречия с формой «быть» в среднем роде, употреблено существительное «тьма», требующее совсем другой конструкции — «тьма была» (ср. другой пример А. А. Потебни: «тьма была есть» — там же). Выражения типа «тьма было» можно предположительно считать тем, от чего оттолкнулся Маяковский в данном случае, связывая между собой несвязуемые единицы. Если это так, то он сочинил свободную «фантазию на тему» древнерусского оборота.

Одновременно примеры А. А. Потебни проливают некоторый свет на упоминавшийся выше тип «связи несвязуемого» у Державина и его современников, заключающийся в соединении существительного в среднем роде с глаголом прошедшего времени в мужском грамматическом оформлении. Кроме приводившегося

материала, ср. такие случаи у Державина: «На полянке роздушистой / **Спал** прекрасное **дитя**» («Спящий Эрот» — I, 679); «**Подбежал** ко мне **дитя**» («На пастуший балет» — II, 518). Однако от конкретных выводов заманчивого свойства — об ориентации поэтов на сокровища, забытые в кладовой родного языка, и т.п. пока удержимся; вопросы такого рода рассматриваются ниже.

«Неправильно», начав говорить во множественном числе, заканчивать в единственном (и наоборот). Но в поэзии Маяковского и Державина встречается такая «неправильность».

Но фронт
 без боя
 слова эти взяли —
деревня
 и город
 декретами залит...
 («Владимир Ильич Ленин» — VI, 284)

Ср. у Державина: «Молодежь вдруг **засмеялись** / — Нас схватили у девиц» («Фалконетов Купидон» — II, 514). *Примечание Я.К. Грота*: «Молодежь — засмеялись» — особенность державинского языка» (II, 514).

Другой случай у Державина: «Ты здрав! Хор Муз, тебе любезных, / Драгую жизнь твою любя, / Наместо кипарисов слезных, / **Венчают** лаврами тебя» («На выздоровление Мецената» — I, 124). *Удивленное примечание Я.К. Грота*: «Мы не решились поставить *венчает*, потому что во всех текстах, как печатных, так и рукописных, употреблено здесь множественное число и в соответствие собирательному имени хор» (I, 124).

«Ангелов сонм, / Руки простерши, / Ольгу **приемлют** / В светлый свой полк» («На кончину великой княгини Ольги Павловны» — I, 658). *Я.К. Грот*: «Здесь, как и в другом, прежде замеченном месте... Державин ставит при собирательном имени глагол во множественном числе» (I, 658).

Два предыдущих примечания — свидетельство, с одной стороны, пристальности филологического внимания Я.К. Грота, а с другой — косвенное свидетельство «ригоризма» граммати-

ческих норм его времени. «Хор» и «сонм» — *собираательные* существительные, а «родство собирательности со множественностью в старину проявлялось отчетливее, чем ныне: в старом русском собираательные большею частью понимались почти как формы множественного»¹. Видимо, нечто необычное в последних двух державинских примерах можно усматривать лишь с позиции повышенных требований к «правильному» письменному синтаксису. Однако вот в чем дело: такими примерами не исчерпываются случаи несоответствия между единственным и множественным числом у Державина. В других случаях причину следует искать не в «собирательности».

«„Жив Бог!“ царь рек — и меч полсвета, / Как **быстры молнии**, обнажил...» («На Мальтийский орден» — II, 218). «Меч» со всей ясностью, которой не мог не видеть и Державин, подразумевает форму единственного, а не множественного числа (то есть «быстру молнию»); формы эти могли быть введены путем простой правки окончаний, то есть без каких-либо изменений ритмики. Однако при этом менялся бы смысл: «быстры молнии» не просто перифраза слова «меч» — это динамический образ молниеносных *движений* разящего меча. Вряд ли стоит обсуждать возможность трактовки, которая исходила бы из окказиональной «собирательности» тут слова «меч» (в смысле «мечи полсвета»). Меч это меч; предметный образ, обладающий наглядностью и в данном плане совершенно недвусмысленный; исходить же мы можем из тех образов, которые созданы поэтом, а не из своих личных «грамматических» предположений.

Далее, необычное соединение обычных слов может, например, проявляться в их подборе по принципу звукового подобия.

«**Весна венцом венчалась** лета» («На мир 1807 года» — II, 658). Этот иллюстративный пример из Державина избираем для демонстрации данного принципа, изученного в стиховедении с самых разных сторон. Укажем лишь, что у Маяковского и Державина примат звуковых ассоциаций над формально-синтак-

¹ Овсянико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка. — СПб., 1912. — С. 18. Данное высказывание Овсянико-Куликовского основывается на обширном материале, извлеченном из работ А.А. Потебни.

сическими прослеживается весьма определенно. Ср. «Колесницу», где стих «В ров мрачный **вернется вверх** дном» Державин первоначально построил иначе: «В ров страшный падает...» (I, 528); «вернется» появилось позднее: основания его введения стилистом (на месте «падает») весьма прозрачны — для поэта перемена «падает» на «вернется» явно меняет смысл. Данные слова в «контексте» державинского стиля синонимами никак не являются! Следующий стих вызвал недоуменные комментарии Капниста: «И гул глухой в глуши гудет» («Любителю художеств» — I, 369). Капнист в своих примечаниях на издание стихов Державина 1789 года указал автору на сопоставление слов «глухой» и «в глуши», и на форму глагола «ропчет» в предыдущем стихе («По мрачным, горным дебрям ропчет»), написав рядом вопрос: «Что это?» (I, 369). Ответ возможен: это, по-видимому, не что иное, как «выравнивание» звукового облика слова по другим, содержащим звук «ч»; «ропчет» орфографически и фонетически «неправильно», но зато включено в особую ассоциативную связь — в цепь слов с аллитерацией на «ч»; объяснять введение данной «неправильности» иначе — стремлением поэта «уточнить» рифму («грохочет/ропчет») — менее основательно, поскольку «грохочет/ропшет» было бы весьма обычным и органичным для державинского стиля ассонансом (ср. хотя бы «бездны/зажжены» — первоначальный вариант тоже неточный: «бездны/бревны») в оде «На переход Альпийских гор» (II, 282).

Уместно оговориться: природа державинских ассонансов (вокруг которых было столько споров) для своего выяснения также требует учета предшествующих рифменному созвучию *связей внутри зарифмованных строк*. Последние могут «провоцировать» ассонансы на концах стихов. Так, в стихотворении Державина «Купидон» наличествует не просто неточная рифма «стрелы/мерзлы» — ее компоненты «задействованы» в ассоциативном синтаксисе: «В туле лук на нем и стрелы / ...Тер руками руки мерзлы» (II, 75). «В туле», «лук» и «руки» создают ассоциативную переключку, усложняя характер ассоциативных отношений в зарифмованных стихах.

«Связь несвязуемого» может иметь еще множество конкретных разнохарактерных, подобных рассмотренным проявлений. Так,

существительное может стоять в позиции, требующей, безусловно, прилагательного. *Маяковский*: «Четвертый носок ценой **раззор**» (IX, 325); «Там у зодчих мозги **худосочие**» (IX, 310) и др. Здесь предполагалось бы «носок ценой разорителен» (а еще вернее, «по цене разорителен» — падеж существительного тоже следовало бы изменить!), «мозги худосочны»... *Маяковский* же опять предпочитает соединить то, что по грамматическим нормам будто бы и несоединимо. *Маяковский* не ограничивается «превращением» других частей речи в существительные («плакало темно»). В его стиле можно обнаружить еще более оригинальную тенденцию — ко взаимному «превращению», например, причастий и деепричастий. Ср.: «и небу — **стихши** — ясно стало...» (I, 43). Синтаксически предполагается причастие «стихнувшему», употреблено же однокоренное деепричастие (причем не общеупотребительное «стихнув», а экзотизм «стихши»!).

Предпринятый обзор материала (инверсии, «не те» падежи, «выкидка», «сгибание» синтаксиса, «связь несвязуемого» и т. п.) позволяет увидеть некоторые закономерности в слоге *Державина*, рассматриваемом и как определенный *результат* деятельности стилиста, и как *процесс* его деятельности. Предпринятый обзор позволяет увидеть аналогичные закономерности и в слоге *Маяковского*, рассматриваемом также и как результат, и как процесс деятельности стилиста. Анализ фрагментов поэтических произведений *Маяковского* и *Державина*, сопоставление их окончательных редакций с первоначальными и промежуточными вариантами помогает осознать основную цель их стилевой работы над русским языком. Что же это за цель?

Усилия поэтов направлены на своего рода *метафоризацию* грамматики.

Метафора (если исходить из допустимого в литературоведении, давно развившегося в данной науке широкого осмысления термина и подразумевать под ней вообще речевой образ) имеет в основе ассоциативный синтаксис — соединение слов, в обычном языковом употреблении не соединяющихся. Ср., напр., метафорическую цепочку «Укорно в буклях проходили локомотивы» (I, 52) у *Маяковского*. Соединению слов здесь препятствует их

семантика — локомотивы, «укорно» проходящие в «буклях», есть нечто в реальном мире невозможное. Однако в метафорическом «мире» поэзии внешняя парадоксальность подобных пассажей, разумеется, сглаживается. Если они «работают» на художественное целое, получая внутреннюю мотивировку, то могут, в принципе, стать элементом воображаемой весьма яркой картины.

«Грамматическая форма есть элемент значения слова и однородна с его вещественным значением», — подчеркнул когда-то А.А. Потебня (Зап., I—II, 39). Иными словами, *грамматика, строго говоря, тоже семантика*. (Конечно, не метафорическая!) А следовательно, управляя ею, можно дополнительно нюансировать художественное содержание произведения. Это делает поиск индивидуальных способов «управления» грамматикой важной составной частью работы стилиста над слогом. Наш материал позволяет констатировать близкое и детальное сходство в этих способах между Державиным и Маяковским — поэтами, разделенными значительным историко-литературным интервалом.

Итак, в общей форме уже становится допустимым констатировать (на основании материала данной главы): «неправильности» слога у подлинного художника есть поэтика, особая система изобразительных средств его индивидуального слога. В отношении **ф у н к ц и о н а л ь н о м** они, действительно, могут считаться *мнимыми* неправильностями. Однако данный факт не поставляет никаких аргументов в пользу понимания индивидуального стиля как «значимой неправильности» (уже бывшего предметом нашей полемики). В рассмотренном материале неоднократно проступало иное: стремление «расширить» — опираясь на объективные языковые факты (например, факты прошлого языка) и используя ассоциативную фантазию художника — возможности, предоставляемые грамматикой. «Писаной» грамматикой, грамматикой письменной речи, добавили бы мы.

Такое «расширение» вряд ли можно считать чем-то основанным на личном произволе и волюнтаризме. В этом убеждает нижеследующее.

От черновых вариантов к беловику. — Стиль как процесс. — Работа Маяковского над «Про это». — «Изолированный именительный». — Гипотаксис и паратаксис, их поэтическое употребление. — Эллипсис. — Языковые славянские древности и современная устная речь: их поэтическое преломление.

«Черновая рукопись поэмы „Про это“ более полно, чем другие рукописи, отражает процесс работы Маяковского над стихом и представляет важный материал для изучения „творческой лаборатории“ поэта», — справедливо указывается в одном из комментариев к поэме (IV, 307). Это свойство черновика данного произведения делает его особенно удобным, в частности, для наблюдения индивидуального слога Маяковского как процесса.

Первое, что обращает внимание при сопоставлении черновика, вариантов и планов, с одной стороны, и печатного текста, с другой — семантические замены «правильных» фраз фразами, построенными «неправильно». Об этом явлении творческой лаборатории Маяковского пока говорилось на примерах из различных произведений. Изучение «Про это» позволяет нам конкретизировать и систематизировать свои впечатления на сей счет.

Зачин поэмы. Вот две характерные строки отсюда (окончательный текст):

Если Марс,
и на нем хоть один сердцелюдый,
то и он
сейчас
скрипит
про то ж (IV, 137).

В первом стихе сразу бросаются в глаза две синтаксические «ниши»: одна между словами «если» и «Марс», другая — между «на нем» и «хоть» (ср., напр., такую условную реконструкцию: «Если <это вот?> Марс, и на нем <есть, живет?> хоть один сердцелюдый...»). После сделанного обзора «неправильностей» в поэтическом слоге Маяковского «ниши» нас уже не удивят. Но

интересно, что в черновике были записаны поэтом первоначально варианты, построенные синтаксически вполне «правильно», без этих «ниш»: «Если Марс населяет один сердцелюдый» и «Если Марс населяет хоть один сердцелюдый» (IV, 308).

Н. Асеев, в одной из своих статей о Маяковском ярко разобравший данный пример, так объясняет появление печатного варианта: «Населяет» заменено «и на нем», во-первых, потому что «хоть один» населять не может. «Населять» имеет в виду множественность населения. Кроме того, «и на нем» — конкретизирует еще раз место»¹.

Такое истолкование допускает, однако, возможность позитивного спора. Если бы Маяковского смущала «множественность», которую, действительно, в принципе, предполагает слово «населает», тогда слово это, скорее всего, не повторилось бы в обоих черновых материалах (да и вообще не родилось бы в данном контексте!). «Населяет... сердцелюдый» сказано Маяковским с полным сознанием допускаемой грамматической «ошибки» — но, конечно же, *иронически*. Такая ирония и такая игра словами вполне в его духе. Далее, не совсем убеждает и то, как объяснено выражение «Марс, и на нем...». К чему подобным образом «конкретизировать» место «еще раз»? Ведь предельно ясно, что речь идет о Марсе, а не о какой-либо иной планете!

Высказанные сомнения резко усиливает еще одно обстоятельство. Ведь невозможно аналогичным образом по-асеевски истолковать ряд других замен «правильных» предложений (из черновиков к поэме) на явно «неправильные» (из ее печатного текста). Почему «не состоялось» в публикуемом тексте черновое «О нем и о ней баллада моя» (IV, 311), вместо которого в поэме фигурирует странная фраза, где «о нем и о ней» переделано: те же слова, но в *именительном* падеже:

«Он» и «она» баллада моя.

Не страшно нов я (IV, 140).

Почему два черновых варианта — «Встают из воды очертанья моста» и «Сейчас начнутся перила моста» (IV, 328) — заменены

¹ Асеев Н. Н. Работа Маяковского над поэмой «Про это» // Указ. изд. — С. 519.

невнятным отрывочным восклицанием: «Вон! Вон — опершись на перила моста...» (IV, 150)? Почему фраза из черновой рукописи «Шубу должно снимает с плечика» (IV, 362) в печатном тексте превратилась в три изолированные единицы: «Шубу... Помогает... С плечика...» (IV, 168)? А фраза «В прихожей тьма в электричестве комната» (IV, 340) почему переменялась в печатном тексте на смешавший разные части речи пассаж: «Прихожая тьма. Электричество комната» (IV, 157)?

Последний пример особенно странен. В нем получились два сочетания слов, состоящие лишь из существительных и графически оформленные как предложения (они начаты с заглавных букв и окончены точкой). Но все существительные в этих сочетаниях неестественным для русского языка образом «вывихнуты» — фигурируют в исходном, именительном падеже! «Прихожая тьма» — пассаж не единичный. В «Про это» мы несколько раз наталкиваемся на «вопиюще неправильные» построения этого типа (именительный на месте косвенных и др.). Например:

Стоит.

Разметал изросшие волосы.

Я уши лаплю.

Напрасные мнешь! (IV, 150).

В черновике записан такой первоначальный «правильный» вариант, впоследствии отвергнутый во имя «неправильного»:

Я уши облапил.

Напрасно мнешь (IV, 329).

Аналогичные «неправильности» создаются в результате работы над стилем и в других случаях. Например:

Кровать.

Железки.

Баракло одеяло.

Лежит в железках.

Тихо.

Вяло (IV, 148).

Вата снег.

Мальчишка шел по вате (IV, 155).

Это характернейшая черта перемен, которые Маяковский делает с черновиком данной поэмы в процессе стилиевой работы: перевод там и там существительных из косвенных падежей в именительный. В результате печатный текст произведения изобилует формами, которые Г.О. Винокур назвал в свое время «изолированным именительным» у Маяковского¹.

Черновое речение: «В камине окуроч я сам его кинул» (IV, 326), — в итоге становится цепочкой слов, лишенных ожидаемой синтаксической взаимосвязанности и, действительно, изолированных графически: «Камин... Окуроч... Сам кинул...» (IV, 148). Предложный падеж («в камине») странным образом сменяется именительным. Черновое: «Тесьмой натянут бечевкой тугой» (IV, 318) — в печатном тексте преобразовано следующим манером: «Тесьма. Натянут бечевкой тугой» (IV, 145). Творительный падеж переведен опять в именительный. После этой процедуры ему уже не оказалось места во фразе, и он превратился в самостоятельную единицу, которую даже пришлось оформить как отдельное словопредложение. И даже там, где ожидаемо, несомненно, наречие («дома»), в печатном тексте опять-таки возникло существительное в именительном падеже: «Да я, думаю, занят... Дом... Со своими...» (вместо «дома со своими») (IV, 162).

Этот «изолированный именительный» изобилует не только в тексте «Про это», но и в ряде иных произведений Маяковского, по преимуществу послереволюционных. В их числе такая значительная поэма, как «Владимир Ильич Ленин», ряд известных стихотворений 1920-х годов (например, «Небоскреб в разрезе», «Голубой лампас» и др.). Остановимся, в силу невозможности перебрать в рамках одной главы книги относящийся сюда обширный материал, еще на одном примере — именно потому, что он уже использован ранее в науке и что использование это по-своему поучительно.

Его цитирует Г.О. Винокур:

Пелагея,

что такое:

¹ Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка.—М., 1943. — С. 78.

где еще кусок

жаркое?¹

Этот отрывок взят исследователем из стихотворения Маяковского «Две культуры» (1928), которое обычно не включается в популярные избранные издания его стихов. Речь тут идет о некоем дореволюционном эпизоде: «Пошел я в гости (в те года), / не вспомню имя-отчества, но собиралось у мадам культурнейшее общество» (IX, 60). Далее сцена, где имитируется прямая речь меценатствующей «мадам»: «Гостям вослед ушли когда / два заспанных лакея, / вызывается к мадам кухарка Пелагея. / „Пелагея, что такое? / Где еще кусок ж а р к о е?!“» (разрядка наша. — Ю. М.).

Винокур относит свой пример к числу случаев, когда, по его словам (и его мнению), «синтаксическое разобщение связанного прямолинейно достигнуто (у Маяковского. — Ю. М.) тем, что зависимая форма данного синтаксического члена заменяется соответствующей данному случаю независимой его формой»², комментируя «кусок жаркое» так: «...два равноправных существительных одного плана вместо ожидаемой двуплановой конструкции управляющего существительного и управляемого (кусок жаркого). Не случайно поэтому оба существительных размещены в разных строках»³.

Действительно, что же это за «прямолинейное» разобщение поэтом синтаксических связей? Что это за хозяйка (нерусская она, что ли?), кричащая: «Где еще кусок жаркое?»

Разбираемая работа Г.О. Винокура по сей день остается едва ли не наиболее авторитетным источником сведений о стихотворном синтаксисе Маяковского. Как и нас в данной главе, Винокура интересовали не случаи, когда Маяковский выдерживает в своих стихах синтаксические нормы, а ситуации выраженного их трансформирования. Исследователь тоже рассмотрел материал в объеме Полного собрания сочинений (в другом издании).

¹ Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка, — М., 1943. — С. 86.

² Там же. — С. 87.

³ Там же.

В итоге анализа он определил поэтическую практику Маяковского более чем характерно: «Преодоление синтаксиса»¹. Эта научная дефиниция весьма показательна, если вспомнить, что Г.О. Винокур в книге своей исходил из тех представлений о русском синтаксисе и его нормах, которые характерны для филологии 1940-х годов и которыми личные выводы исследователя детерминировались неизбежно и жестко.

Представления лингвистики того времени почти целиком базировались на показаниях письменного материала. Нормы письменного русского синтаксиса воспринимались лингвистами как нормы синтаксиса вообще. О существовании в языке норм иного типа — синтаксиса устной речи — лингвистика того времени фактически «не подозревала». Само понятие «разговорной речи», естественно, существовало — но насколько оно было условным, насколько отличалось от того, что известно об устно-разговорной речи ныне! То, что составляет как раз ее основу, ее «сердцевину», истолковывалось, например, как «оговорки» и «обмолвки». Ср.: «Если заняться систематически регистрацией всех „оговорок“ и „обмолвок“, то можно записать такие перлы, про которые их авторы будут с ожесточением утверждать, что они никоим образом не могли сказать что-либо подобное»². Наблюдение факта зоркое, как это и всегда у замечательного филолога, сделавшего его. Но, говоря, что тут «обмолвки», автор цитированных слов проявляет себя в полном смысле как человек своего времени. На этих «обмолвках» *держится* система устной речи. С определенной степенью упрощения (в целях «наглядности»), можно сказать, что именно они составляют ее суть.

Глубина синтаксической и семантической специфики устной речи начала осознаваться лишь в последнее время. А в 1943 году Г.О. Винокур принужден был дать приемам Маяковского, подобным тем, что рассмотрены нами выше, довольно громоздкое объяснение. Описанные исследователем факты

¹ Винокур Г.О. Указ. соч. — С. 98.

² Щерба Л. В. Современный литературный язык // В его кн.: Избранные работы по русскому языку. — М., 1957. — С. 116.

составляют солидный материал¹. Но их интерпретация сегодня выглядит уже небесспорной. Винокур пишет:

«Приведенный материал далеко не полон, но и его вполне достаточно для подтверждения изложенного общего взгляда на синтаксис Маяковского как на <...> тип речи, при котором нет различия между словом и предложением, и который обычно считается лежащим в самом основании истории человеческого языка...

Как же следует понимать раскрывающуюся таким образом аналогию между синтаксисом Маяковского и этим наиболее примитивным строем человеческой речи? <...> Дело заключается в том, что раскрываемый историками языка примитивный строй речи <...> обладает также и *общими* свойствами человеческой речи, которые, потеряв значение общего принципа построения речи, могут, тем не менее, подспудно продолжать в ней жить как известная возможность...»².

Прежде чем сформулировать свое отношение к данному суждению об индивидуально-стилевом синтаксисе Маяковского и к параллели между ним и «примитивным» строем речи, предложим другую, более конкретную параллель. Маяковский отнюдь не одинок в своем применении «изолированного имени-тельного». В стиле Державина эта особенность также представлена. Показателен в данном отношении такой, например, пассаж из окончательного текста стихотворения «Анакреоново удовольствие»:

Почто витиев правил
Мне вьючить бремена?
Премудрость я оставил:
Не надо мне **она** (II, 441).

Во имя этого отброшен первоначальный, «правильный» вариант: «Не надобна она» (II, 441).

¹ Подробную оценку данной книги Г.О. Винокура см. в нашей работе: Минералов Ю.И. Стилистические взгляды Г.О. Винокура и филологическая традиция // В сб.: Из истории славяноведения в России, I. Тарту, 1981, с. 110—135.

² Винокур Г.О. Указ. соч. — С. 96, 98.

«Не надо мне...», казалось бы, может быть поставлено в связь лишь с винительным падежом («ее»). В противном случае синтаксическая связь оказывается просто оборванной! Так и у Державина. Но опыт его стиля и опыт стиля Маяковского свидетельствуют: формально-грамматическая «изоляция» определенных элементов фразы, формально-грамматическое «разобщение» элементов фразы сопровождаются созданием окказиональных ассоциативных связей. Последние непривычны, но реальны: и «кусоч жаркое» у Маяковского, и «не надо мне она» у Державина *не распадаются* — высказывание как смысловое единство продолжает функционировать.

Неужели пытаться прилагать и к Державину — и к его стихам «высоких жанров», и к его анакреонтике — рассуждение Г.О. Винокура о проявлении в поэзии «примитивного строя речи»?

Мы отнюдь не недооцениваем тезис Г.О. Винокура. В принципе, тут содержится идея, вполне привлекательная для литературоведа. Известно, что весьма специфический языковой строй, проявлявшийся в древнейшие периоды человеческой культуры, отдельными чертами напоминает современные поэтические приемы. Например, хлебниковское «нанизывание» корней легко эффектно «спроецировать» на внешне похожие явления в так называемом «инкорпорированном» синтаксическом строе глубокой древности. Но это чисто внешняя аналогия. А.Ф. Лосев показал, что инкорпорированный строй отражал особенности мышления и мировидения людей соответствующих эпох, выражая «отсутствие различия между сущностью и явлением... Сами понятия здесь, постоянно превращаясь и без остатка переливаясь друг в друга, были своего рода оборотнями»¹. Этот строй не знал еще «раздельных частей речи и раздельных членов предложения»². К Маяковскому, который не «ликвидирует» морфологические и синтаксические связи, а *перестраивает* их по некоему принципу (его нам еще предстоит установить), все это приложить трудно. С «примитивным строем» у Маяковского обстоит еще сомнительнее, чем с «немецким синтаксисом» в стихах Ломоносова.

¹ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — М., 1982. — С. 255, 266.

² Там же. — С. 251.

Будем руководствоваться правилом: прежде чем искать генетическую связь где-то в историческом или национальном отдалении, поищем ее, так сказать, в непосредственной близости. Ясно, что индивидуальный слог зарождается не в вакууме. Создавая свои особые способы семантического развертывания, поэт на что-то опирается.

Но данные современной филологии, нам кажется, позволяют сегодня отказаться от этого «исторического» объяснения Г.О. Винокура, а также внести коррективы и в идею Винокура о «преодолении» синтаксиса русского языка Маяковским. В свете этих данных перестают выглядеть парадоксальными и ход работы обоих поэтов над черновиками, и «изоляция» именительных, и, как итог, загадочное «кусоч жаркое» (в котором, на наш взгляд, вопреки Г.О. Винокуру, *н е т* никакого «прямолинейного разобщения», как нет его и в державинских пассажах вроде «Не надо мне она»). Но какие конкретно данные имеются в виду?

Обратив внимание на некоторые формы «нарушений» грамматики в стихах Маяковского (в основном на разобранное выше беспредложие), писатель Алексей Югов категорически сделал в свое время вывод, снискавший объяснимую популярность. Вывод этот был очень заманчив, так как заключался в утверждении, что Маяковский был «человек... несомненно изучавший древнерусские памятники»¹. Иллюстрируя свой тезис, А. Югов приводит, с одной стороны, несколько образцов опущения предлога у Маяковского, и с другой (по «Опыту исторической грамматики» Ф.И. Буслаева) — случаи беспредложия в Ипатьевской летописи и в написанном на старославянском языке с разнообразными вкраплениями древнерусизмов, а не древнерусском — как почему-то полагает А. Югов — Остромировом Евангелии; кроме того, А. Югов приводит один пример из «Слова о полку Игореве» («Избивая гуси и лебеди завтраку, обеду и ужине») ². Этот последний пример служит писателю основанием

¹ Югов А. Архаизмы в поэтике Маяковского // Литературное творчество. — М., 1946, № 1. — С. 68.

² Там же. — С. 78.

для такого интересного предположения: «Я думаю, что не Уитмен, а „Слово о полку Игореве“ было образцом для больших лирико-эпических симфоний Маяковского»¹.

А н а л о г и, приведенные А. Юговым, самобытны; в них проявилась свойственная ему обостренная художническая наблюдательность. Однако вряд ли он вполне прав в понимании характера этих аналогий, в их *интерпретации*. Как и идея «телеграфного стиля», идея штудирования молодым Маяковским древнерусских и старославянских памятников вызывает серьезные сомнения.

Начнем с центрального тезиса А. Югова, с «изюминки» его концепции. Итак, «Слово о полку Игореве» и Маяковский.

«Слово о полку Игореве» упоминается в Полном собрании сочинений Маяковского дважды, и в весьма красноречивых контекстах. Начнем со второго упоминания:

В ухо —
 как вода,
из уха —
 как водица,
то,
 что никогда
и никому не пригодится.
В башку
 втемяшивают,
годы тратя:
«Не лепо ли
 баше,
 братие...»

(«Гимназист или строитель» — VIII, 222)

«В башку втемяшивают», как это здесь ясно выражено, зачин из «Слова о полку Игореве» цитируемый поэтом неточно, видимо, в целях усиления иронии. Вполне понимая полемический характер произведения Маяковского и данной фразы в частности, учитывая и тот факт, что реплика принадлежит не автору, а его лирическому герою, все же с большой осторожностью мы вынуждены отнес-

¹ Югов А. Указ. соч.. — С. 72.

тись к идее А. Югова о значительном влиянии «Слова о полку Игореве» на творчество Маяковского или его стиль. Ср., между прочим, упоминаемое далее в «Гимназисте и строителе» другое великое творение литературы прошлого (которое тоже «никому не пригодится»):

А сын
твердит,
дрожа осиной:
«Пой,
о богиня,
про гнев
Ахиллеса,
Пелеева сына» (VIII, 222).

Понятно присутствие в данном произведении «наслоений», отражающих лефовскую групповую позицию, — ср. аналогично нацеленные, но «усиленные» до гипертрофии демарши против «сказотворцев» в изданной на несколько месяцев позже «Гимназиста или строителя» поэме ученика Маяковского лефовца С. Кирсанова «Моя именинная». Здесь подвергнуты пародированию и осмеянию братья Grimm, Гофман, Афанасьев и др., обвиняемые в сочинении «цветистой лжи» (а не «литературы факта»)¹. Аналогичные «наслоения» (порожденные в поэтической и публицистической позиции «раннего» Маяковского присутствием в «Гилее») ощутимы и в другом, первом по счету, упоминании им про «Слово о полку Игореве».

В 1914 году Маяковский пишет (в статье «Война и язык») по поводу выхода в свет сборника «Война в русской лирике»: «Вы накинётесь, вам интересно знать, как чувствуют жизнь те, уже слышавшие и пение пуль и нытье шрапнелей, и вдруг наталкиваетесь на стих Рылеева (хорошо, что еще „Слово о полку Игореве“ не напечатали)» (I, 326).

Трудно, очень трудно на основании таких иронических слов поэта поддержать гипотезу об «изучении» им «Слова о полку Игореве» в качестве «образца» для творческого освоения. Иное

¹ Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт. — М., 1984. — С. 38—49.

дело, предположим, Асеев — однако свое увлечение «Словом» Асеев пережил еще в Сибири, до своего вхождения в литературную жизнь и литературную «борьбу» Москвы (и, соответственно, до знакомства с Маяковским)¹. В отношении Маяковского реально другое — явный интерес к русскому фольклору, но это особая сложная тема, рассмотрение которой не входит в задачи настоящей книги.

В разбираемой гипотезе А. Югова проявилось своеобразие его творческой индивидуальности: этот автор сочетал стилистическое чутье с нередким субъективизмом своих теоретических представлений¹⁷⁶. Тем не менее гипотеза эта не может быть отвергнута даже после того, как выяснился момент со «Словом», и заслуживает, по нашему мнению, проверки в других своих деталях. «Слово о полку Игореве» вряд ли было для Маяковского-стилиста тем, что предполагает Югов. Но надо учитывать другое. Всякий русский человек начала XX века, в принципе, конечно, в той или иной мере соприкасался если не с древнерусской, то с церковнославянской речевой стихией.

Особенности старинного синтаксиса, отмеченные А. Юговым по данным «Исторической грамматики» Ф.И. Буслаева, были издавна хорошо известны филологам. Характеризуя «первый период» «языка русского», сравнивая древнерусские тексты со старославянскими, К.С. Аксаков, в частности, писал о русском языке, что «падежи его почти не изменяются, предлоги не соединяют управляемых слов...»² Вплоть до относительно недавнего времени «странный» синтаксис древнерусских памятников связывали однозначно именно с их «старинностью», то есть со специфическими особенностями языка давнего прошлого. А.А. Потебня, собравший наиболее богатый материал по характеризваемым синтаксическим особенностям, писал: «Ниже-

¹ См.: Асеев Н. Н. Воспоминания о Маяковском // В. Маяковский в воспоминаниях современников. — М., 1963. — С. 403—404; Петровская О. Николай Асеев // Воспоминания о Николае Асееве. — М., 1980. — С. 44—45.

² Ср. еще его интересную книгу «Мысли о русском слове» (М., 1972), где также много субъективного.

³ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 89.

приведенные примеры взяты из памятников, по языку образцовых для своего времени; между тем в нынешнем языке подобные примеры были бы личными ошибками» (Зап., I—II, 199).

Филологи XIX века не раз с восхищением говорили об особой краткости, *компактности* синтаксиса старинных памятников, ибо было замечено, что здесь весьма глубокая мысль укладывается в самые сжатые формы. Предполагалось, что позже это свойство было утрачено, поскольку «паратактический» синтаксис сменился «гипотактическим» (соответствующим в основном современному книжному). Гипотаксис в XIX веке воспринимался как более высокая ступень в развитии языка, паратаксис — как более низкая («падежи не изменяются», «предлоги не соединяют» и т.п.).

В начале XX века, выступая от лица «общего мнения», Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал: «Управление одного слова другим, подчинение одного другому (*ведро воды, чан вина...* и т.д.) (т.е. гипотаксис. — Ю. М.) вносит в речь известный распорядок и создает то, что можно назвать «перспективою» в языке. Напротив, отсутствие подчинения и господство согласования существительных, поставленных параллельно (*ведром-водою, чану-зелену-вину, шуба-соболей мех, церковь-Спас* и т.д.) (т.е. паратаксис. — Ю. М.), указывает на недостаток распорядка и перспективы в языке. Такой строй речи справедливо уподобляют рисунку без перспективы, на одном плане. Это и есть признак неразвитости грамматического мышления и, стало быть, черта архаическая»¹. По всей вероятности, все-таки нет оснований обескураживаться безапелляционностью последнего утверждения ученого, ибо в самое недавнее время филологи установили факт обилия паратактических форм и в современном русском языке (точнее, одной из его речевых разновидностей); но об этом подробнее ниже.

Если же «ухватиться» за факты беспредложия, обилия прямых падежей и т.д., то нетрудно и впрямь построить будто бы стройную теорию об «истоках» анализировавшихся выше «неправильностей» синтаксиса у Державина и Маяковского. В самом деле, как

¹ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 96.

красиво: «не те» падежи — «а и как нам будет **стена** пройти»; «да и не надоть и **твоя** мне **золота казна**, да и не надо мне-как и **сила несчетная**»; «стадо овцы»; «петушок **золотой гребешок**» и др. — все это есть в старинных текстах! (Зап., I—II, 392, 407; III, 193, 216). Беспредложие здесь тоже есть, А. Югов прав: «Иде Вольга Новогороду» (опущен «к»), — К.С. Аксаков, приводящий этот пример, зорко замечает: «Примеров много... Так объясняются и теперь встречающиеся употребления: *горе, долу* и пр.»¹. Соединение «неравносильных» компонентов через сочинительные союзы тоже здесь встречается: «**Заутра въставъ и рече**» (Зап., I—II, 190), — то есть, по-современному, было бы: «Встал и сказал».

Итак, крайне заманчиво заявить, что разрешение вопроса об истоках «неправильностей» поэтического слога — в указании на то, что соответствующие стилисты ориентируются на язык старинных памятников! И все-таки по-прежнему будем осторожны...

Ф.И. Буслаев с обычной его наблюдательностью был одним из первых, кто заметил, что паратаксис объясняется не одной только «архаичностью» грамматического мышления. Он указывает: «Два существительные, сложенные между собою синтаксически, так что одно зависит по падежу своему от другого, могут в н а р о д н о м (разрядка наша. — Ю. М.) языке быть освобождены от этого синтаксического сочетания и поставлены в одном и том же падеже... напр. <...> „**а свѣты яхонты сережки**“ (XVII в.) вм. *яхонтовые* или *из яхонта*...» (Ист. грамм., 453—454). Ср. у Кириши Данилова: «Перехожая калика, **сумка переметная**», «Синь кафтан **голубой карман**» и др.; ср. у Гоголя в «Мертвых душах»: «Чертовство такое, понимаете, **ковры Персия**, сударь мой, такая...» (Зап. I—II, 136, 151). К сожалению, Ф.И. Буслаев не акцентировал и не развил свои наблюдения над «народной» речью, хотя из его примеров явствовало, что такого рода черты суть живая примета речевой современности, а не только прошлого.

С другой стороны, и К.С. Аксаков подробно обсуждал оригинальнейшее обращение с именительным падежом в

¹ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 128.

древнерусских памятниках (например, «А **та** грамота, княже, дати ти назад») и в фольклоре (например, «Хоть **нога** проломить, а дверь вышибить»), в результате сделав тоже любопытный вывод: «Примеров много, и они доходят до самого позднейшего времени, до Петра Великого; эта крепкая форма еще сохранялась... В народе до сих пор в пословицах и поговорках сохранилась эта старинная форма, напр. поговорка: „рука подать“». Аксаков полемизирует с Калайдовичем, считавшим эти формы «сибирскими», и высказывает мнение, что они идут от «неразвитости» падежей в древнем языке¹. Вопрос, таким образом — несмотря на регистрацию современных фактов, к нему относящихся, — все же упирается в историческое прошлое языка...

«Пословичные» и «поговорочные» примеры типа «како **душа** спасти», «говорить **правда** потерять **дружба**», «барашка убить не **душа** погубить» и пр. не раз использовались впоследствии филологами для иллюстрации этого явления и действительно были яркими его иллюстрациями. Однако они продолжали приучать науку к мысли, что данное явление — принадлежность «старины глубокой». (Между тем, заметим в скобках, эти формы отнюдь не старинные, и активно употребляются в наше время в сфере устно-разговорной речи).

А.А. Потебня впервые на огромном материале показал, что подобное употребление именительного падежа в древнерусских письменных и фольклорных памятниках имеет несколько разновидностей. Так, им описаны здесь многочисленные случаи «второго именительного»: «Сей князь **боголюбец** показася», «кой будет вам **наместник**» и т.п. (ср. выше соответствующий материал из стихов Державина и его современников). Далее, в старинных текстах распространены и аналоги явления, которое Г.О. Винокур называет «изолированным именительным», полагая это явление прерогативой синтаксиса Маяковского (и соответствующих работ А.А. Потебни не упоминая). Потебня дал описанному им феномену похожее название — «именительный самостоятельный» (ср.: «**Конь**, его же любиши и ѣздиши на немъ, отъ него ти умрети»), подчеркивая, что неправильно их считать за

¹ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 96.

личную ошибку, за признак того, что «мысль пишущего... в середине предложения невольно выскакивает из одной колеи и попадает в другую»; где эта особенность «не во вред понятности, там удержание ее... может стать художественным приемом, сообщаящим речи живость и простоту» (Зап., I—II, 197—198). «Действие такого построения, — писал А.А. Потебня про «именительный самостоятельный», — состоит в том, что оно сосредотачивает внимание на первом именительном, выдвигая его из ряда прочих членов предложения» (Зап., I—II, 203).

Исследователи, описывающие паратаксис на основании наблюдения старинных книжных текстов и произведений фольклора, указали на многие иные особенности данного синтаксического строя. Так, он отличается гораздо меньшей связностью, чем современный письменный синтаксис. Паратактический строй с характерным для него отсутствием подчинительных связей и управления мало нуждается в союзах и предлогах. Отсюда «отрывистость», из-за которой, переводя древнерусский текст на современный русский язык, фразу буквально приходится иногда «создавать», добавляя соответствующие слова. Ср.: **«Налѣзоша, живѣ естъ»** — «обнаружили, что он жив»; **«увѣдоша, идетъ»** — «узнали, что он идет», и пр. Такой текст «в подлиннике» нелегко расчленишь на «предложения» в современном смысле этого термина. Нечто подобное наблюдается и в произведениях фольклора. В.И. Даль справедливо писал: «Нисходя к просторечию, позволяя себе иногда высказаться пословицей, мы говорим: „Десять раз примерь, один отрежь“. Мы не придумали этого изречения, а, взяв его в народе, только немного исказили; народ говорит правильное и краше: „Десятью примерь или прикинь, однава отрежь“»¹. «Искажение» в данном случае есть результат «перевода» на грамматически нормированный письменный язык. Ср. у Даля ниже: «Частое непонимание нами пословицы основано именно на незнании языка, тех простых, сильных и кратких оборотов речи, которые исподволь утрачиваются и вытесняются

¹ Даль В.И. Напутное. — С. 9.

из письменного языка, чтобы сблизить его, для большей сподручности переводов, с языками западными»¹. Нас интересует в данном случае первая половина фразы — о «кратких» оборотах речи. Паратактические сочетания, действительно, многое сокращают в высказывании. Это видно уже из элементарных примеров. «Шуба сукно красномалиново» требует гипотактического выражения «шуба, крытая сукном красномалиновым» (из трех слов получается четыре); «**Князь Витовт услыша псковскую рать**» — «князь Витовт услышал, что псковское войско послано на него» (из пяти слов девять); «**творються ида**» — «притворяется, будто бы он идет» (из двух — пять), и т. п.

П. Глаголевский, автор книги «Синтаксис языка русских пословиц», выступая убежденным сторонником идей В.И. Даля, даже вынес в эпиграф к своей работе слова последнего: «Грамматика не только могла бы и должна бы многому научиться у пословиц, но должна бы быть по ним, во многих частях своих, вновь переверстана»². По мнению П. Глаголевского, «язык „русских пословиц представляет все особенности языка русского народа“», ибо «пословицы всегда рождались и жили в живой, разговорной среде; они не выдумывались, не сочинялись, а вырывались из уст как бы невольно, случайно, в жару живого, увлекательного разговора. В живой же, разговорной речи многие слова часто не досказываются, заменяясь тоном голоса, выражением лица и телодвижениями»³. Как результат, «отличительную черту языка пословиц составляет особенная любовь к эллиптическим выражениям»⁴.

Об эллипсисе («выкидке», «опущении») и об условности этого понятия применительно к *художественному* стилю мы говорили выше. Но Глаголевский имеет в виду не художественную функцию пословиц, а ту их сторону, которая сближает пословицы с фактами разговорной речи; в данном плане говорить об эллиптичности вполне допустимо, ибо человеческий язык знает

¹² *Даль В.И.* Указ. соч. — С. 23.

³ *Глаголевский П.* Синтаксис языка русских пословиц. — СПб., 1873. — С. 5—6.

⁴ *Там же.* — С. 5.

такое явление. «Русская речь, — писал Ф.И. Буслаев, — отличается опущениями... Эллипсис иногда так сжимает предложение, что трудно оное распутать по синтаксическим частям; напр., *он первое ученье ей руку отсек*; впрочем, мысль понятна и притом сильно выражена, ибо два предложения нечувствительно сливаются и взаимными силами усиливают мысль»¹.

Пословицы и иные фольклорные тексты, откуда заимствуются филологами подобные примеры, складывались в далеком историческом прошлом. Но в результате обзора фольклорных и старинных «книжных» примеров трудно не задаться вопросом: да правильно ли однозначно интерпретировать перечисленные синтаксические особенности как специфически *древние*, принадлежащие в своем возникновении к прошлому факты, современное проявление которых — лишь рудимент старины? Соответствует ли это обычное для филологов XIX — первой половины XX века представление тому, что существует в реальной действительности? Недаром вырвалось у К.С. Аксакова: «...Как только появились памятники русской речи, видим мы... в них язык совершенно взятый из у с т (разрядка наша. — Ю. М.) народа, и только что не произнесенный, а написанный»².

А что, если посмотреть на нашу проблему не с «древней», а именно с *устной* стороны?! И снова вспоминаются «мнимые неправильности» В.К. Кухельбекера...

¹ Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. — Л., 1941. — С. 181—182.

² Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 162.

9. МИМЕСИС ПО ОТНОШЕНИЮ К УСТНОЙ РЕЧИ

«Преодоленные» правила заменяются художником на свои особые правила. — «Мнимые неправильности» в устной речи. — Творческое самонаблюдение. — Паратактический слог и поэты «Беседы любителей русского слова». — Семен Сергеевич Бобров. — «Иностранцы». — Владимир Григорьевич Бенедиктов. — Сложное содержание в компактной форме. — Поэзия и декламация. — «Мнимые неправильности» в узком и широком смысле термина. — Толстой в работе над «Войной и миром». — Общность внутренней структуры слога и стиля вообще.

Суммируем же свои впечатления от стихотворного синтаксиса Державина и Маяковского. Во-первых, ему присущ инверсионный словопорядок. Во-вторых, в нем представлена весьма необычная падежная система, где особенно выделяются прямые падежи, подменяющие собой в ряде случаев падежи косвенные. В-третьих, предлоги, союзы и другие «служебные» элементы здесь либо регулярно «опускаются», либо употребляются в каком-то особом смысле — явно «не на своем месте»; «опускаются» также существительные, глаголы, местоимения, целые группы слов. «Еллипсис (как писал некогда Н.Г. Курганов. — Ю. М.) с греческого значит выпущение слов из речи... Иногда целая речь выпущается...»¹ В-четвертых, слова различных частей речи оказываются здесь взаимоподменяемыми, так что, скажем, наречие может занять позицию существительного среднего рода («плакало темно»), прилагательное — позицию существительного и т.д. Перед нами, таким образом, четкая закономерность: «преодоленное» правило грамматики заменяется не на что-то хаотическое, а на новое, самим поэтом поставленное «правило». Данное перечисление — не более как наш операционный «эскиз» тех правил, которыми руководствуются в своем слоге Державин и Маяковский. Однако и на его основании можно усомниться в похожести слога Маяковского на «примитивный строй человеческой речи», а также обратить внимание на некую аналогию, оставшуюся вне поля зрения Г.О. Винокура.

¹ Курганов Н.Г. Письмовник. — С. 88—89.

Лингвистика устной речи сегодня уже описала в основном те «мнимые неправильности», о которых говорил, руководствуясь своим субъективным поэтическим слухом, Кюхельбекер. Эти «неправильности» в устном синтаксисе вполне нормальны и встречаются (отнюдь не как «огозорки») в речи всякого русскоязычного индивида. К числу таких специфических черт устной речи относятся, например: 1) всевозможные нарушения словопорядка в предложении; 2) гипертрофированная роль именительного и винительного падежей; 3) параллельное снижение роли косвенных падежей; 4) вызванное этими факторами изменение основных синтаксических связей в предложении¹; 5) развитие целой системы повторов и «слов-перебивов», не несущих в высказывании непосредственно информационной нагрузки, но, тем не менее, явно играющих в устной речи какую-то существенную роль; 6) эллиптические явления; 7) развитие ряда дополнительных средств, по объективным причинам отсутствующих в письменной форме языка — интонационно-мелодических, паузообразующих, паралингвистических, — и т.д. Вот характерный пример устного высказывания, имитируемого имеющимися средствами графики лишь более или менее приблизительно:

— А столовая /там/ туда не ходи/ я там вчера/ знаешь/ брал жаркое/ кусок/ ну так/ (*усмешка, жест*)/ эта столовая/ дрянь там часто (*жест*).

Не правда ли, странная в синтаксическом отношении фраза? Во-первых, здесь причудливо инверсирован словопорядок. Далее, здесь изменено — в направлении гипертрофии именительного-винительного — падежеупотребление; здесь опущены некоторые подразумеваемые «письменной» грамматикой члены, зато введено характерное словечко «знаешь», с точки зрения норм письменной речи (но только этих норм!) вообще излишнее; некоторые слова повторены, что тоже, казалось бы, лишне. Паузы, жесты и смех, рассчитанные на дополнительную конкретизацию передаваемой

¹ Ср.: Лантева О.А. Русский разговорный синтаксис. — М., 1976. — С. 168—171.

информации при устном общении, в письменной фразе в силу понятных причин также отсутствуют (впрочем, паузам здесь в какой-то мере соответствуют знаки препинания). Стоит обратить внимание и на то, что б у к в а л ь н о перенесенное на бумагу устное высказывание попросту труднопонимаемо. Это — живой пример того, насколько мы не подготовлены к рациональному осознанию особенностей устного синтаксиса! Говоря при реальном общении именно так, мы сами того не замечаем. Более того, «уверовать», что реальная устная речь в основе своей выглядит так, нелегко и в плане психологическом (ср. выше реплику Л. В. Щербы). Напротив, стоит переделать приведенную фразу по письменному образцу (интересно заметить, что никакая *точная* переделка н е в о з м о ж н а — ряд нюансов сразу пропадает), и она станет восприниматься естественно: «А в столовую не ходи — <там часто дрянь готовят?>; например, кусок жаркого, <который?> я брал там вчера, <был очень плохой?>». Обратите внимание и на то, сколько приходится вставлять «пропущенных» слов. Данный пример со всей неизбежностью заставляет вспомнить пассаж «Где еще кусок жаркое?» в произведении Маяковского.

Или вот два характерных суждения о слоге двух разных поэтов. Первое: «Державин первый ввел в употребление в начале строфы или стиха повторение одного слова и посредством сего слова соединял иногда самые несвязные мысли... без всякой особенной надобности»¹. Второе: «Вообще в одах Ломоносова часто... строфы связываются холодными выражениями: „Но се! но что я зрю! но горы и поля, скажите!“»² Пропустим мимо ушей неодобрительный тон автора высказываний, обратим внимание на суть: поэты связывают части произведения путем *как будто бы* немотивированного повтора определенных слов и выражений. И теперь посмотрим на некоторые типичные «устные» примеры: «На **перекрестке** меня высадите пожалуйста сейчас

¹ Мерзляков А. Ф. Державин // Труды Общества любителей российской словесности. — Ч. 18. — М., 1820. — С. 37—39.

² Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Указ. изд. — С. 124.

будет **перекресточек**»; «Он заболел вчера который распределяет путевки дядька **заболел**»; «Я поеду в Тбилиси **я еду**» (примеры О.А. Лаптевой). Родство слов-перебивов в устной речи с указанными приемами Державина и Ломоносова легко узнается.

«Именительный самостоятельный» пышным цветом цветет в устной речи — чтобы с ним познакомиться, отнюдь не обязательно углубляться в прошлое нашего языка! Это явление принадлежит к числу типичнейших черт устной речи. Например: «Мне подарили **ручка** светлая такая»; «Отгрохали **доми́на** какой»; «Вот еще возьми **колбаса!**»; «Она едет **Москва**» и т.д. «Вторые именительные»: «**А сахар большие пачки** нету?»; «**А чай** у меня где **пачка?**»; «У нас крабы не сохранились **коробка?**» и т.д. и т.п. (примеры О.А. Лаптевой).

Несогласование в роде (ср. державинские пассажи типа «спал дитя») — обычное явление в устной речи; фразы вроде «Этому важному событию посвящено ряд материалов номера» составляются говорящим человеком постоянно. Эллиптические фразы, эллиптические высказывания большего объема свободно функционируют здесь (ср. «**А сюда билет четыре копейки** не опускали?» (т.е. «А почему сюда не дают билет, ведь опускали четыре копейки, которые мы передавали?»)¹. Беспредложие устной речи тоже известно («очи горе»; «очи долу» и т. п.). «Старинное» происхождение оборотов типа «очи горе» бесспорно, но суть в ином — в том, что не обязательно знать древнерусский или старославянский, чтобы использовать беспредложные обороты, а также создавать по аналогии с ними, творчески фантазируя, новые конструкции без предлогов. Ведь для этого достаточно владеть навыками современной устной речи!

Словом, далеко не всегда есть основания «возводить» те или иные «странности» слога художников нового времени к древнерусским и старославянским книжным памятникам как таковым или к произведениям фольклора (тоже возникшим в далеком прош-

¹ Лаптева О.А. Указ. соч. — С. 170. (Цитируемая нами языковедческая работа создавалась в условиях СССР, реалиям которого соответствуют упоминаемые «четыре копейки».)

лом). Вероятно, дело может быть в ином. «Странности слога» проистекают из интуитивного подражания поэтов особенностям устной речи.

Исследователи устной речи уже отмечали факт многовековой исторической стабильности (панхронизм) ее особенностей¹. К.С. Аксаков, обративший внимание на «неразвитость падежей» (обилие «именительного самостоятельного», «вторых именительных» и т. п. — судя по его материалу) в анализируемых текстах, зарегистрировал реальный факт. Но Аксаков напрасно жестко и односторонне увязал его со «старинным» состоянием языка (что и повторяли позже такие исследователи, как Овсяннико-Куликовский). Это черта не специфически «архаическая» — это черта устно-разговорной речи. Синтаксис устной речи много веков назад походил на синтаксис современной устной речи, ибо эта разновидность русского языка развивается по иным законам, чем письменная речь. Аксаков, заметивший, что древнерусские тексты напоминают перенесенное на бумагу устное высказывание, сделал прозорливейшее наблюдение, которое должно быть поставлено в один ряд с тем, что говорил Кюхельбекер о «мнимых неправильностях».

К.С. Аксаков и В.К. Кюхельбекер были и филологами, и, что важно, профессиональными писателями. В языковом коллективе, вероятно, именно художники слова обладают наиболее развитым «слухом на речь». Правда, их естественными «соперниками» в части языкового чутья являются лингвисты-профессионалы. Однако сознание последних все-таки неизбежно сковывается теоретическими представлениями, органичными для наличествующего этапа развития их науки, а представления эти не всегда истина в последней инстанции. Пока филологическая наука оставляла устную речь вне нацеленного изучения, до тех пор и сознание конкретных лингвистов, сталкиваясь с «нарушениями грамматики», подобными вышерассмотренным приемам Маяковского, вынуждено было более или менее удачно прилагать к ним

¹ См., напр.: Лантева О.А. О структурных компонентах разговорной речи // Русский язык в национальной школе. — 1965. — № 5.

какие-то наличествующие теоретические шаблоны. Сила грамматической традиции (подразумеваем грамматику «писаную» — грамматику книжно-письменной речи), психологическое воздействие сформированных еще школой с детства грамматических представлений — мощные факторы, мешающие видеть устную речь с должной точки зрения.

У поэтов иной объективный недостаток. Во-первых, они крайне редко бывают в достаточной мере филологически подготовленными людьми, а следовательно — не приучены к переформулировке своих интуитивных впечатлений на язык научного рассуждения. Во-вторых, художники слишком склонны доверять своему собственному воображению, руководствуясь ими же сочиненными «лингвистическими» и «литературоведческими» наукообразными мифами. Но, с другой стороны, поэты обладают бесценной возможностью интуитивного самонаблюдения. Последнее иногда становится источником своего рода «научных озарений», благодаря которым художник порою понимает то или иное литературно-языковое явление намного правильнее, чем это делает современная ему наука. В начале XIX века филология («грамматики и риторики») глухо молчала о важнейших особенностях устной речи. Тем показательнее, что поэт Кюхельбекер заговорил уже тогда о «мнимых неправильностях», рассмотрев именно ориентацию на устную речь (а не попытку «преодоления синтаксиса») в «неправильностях» стиля Грибоедова.

В 20-е годы нашего столетия о словах Кюхельбекера вспомнил один из центральных деятелей «формальной школы» Ю.Н. Тынянов. У Тынянова эти слова вызвали характерное недоумение. Он высказал предположение, что у Кюхельбекера «едва ли здесь дело не идет о вводе диалектизмов»¹. По нашему мнению, сводить рассуждение Кюхельбекера о «мнимых неправильностях» к неким «диалектизмам» невозможно, тем более что это противоречило бы ясному контексту данных рассуждений. Кюхельбекер разъясняет, что им понимается под «живым разговорным языком», весьма прозрачно.

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. — М., 1968. — С. 94.

Несомненно, что объяснение Кюхельбекером особенностей слога Грибоедова «ориентацией» (выражаясь в современных терминах) на устную речь смело можно теперь перенести на «неправильности» индивидуального слога Державина и Маяковского. Истоки этих последних «неправильностей» следует, по всей вероятности, видеть не в «примитивном строе» речи (Г.О. Винокур), а именно в строе устного синтаксиса, яркое ощущение которого нес Державину, нес Маяковскому их великолепный поэтический слух.

Те же особенности устной речи лежат, по всей видимости, в основе «неправильностей» языка, которые так принципиально отстаивала плеяда интересных поэтов грани XVIII—XIX столетий, по справедливости могущих именоваться «державинской школой». К этому течению причислял себя и Кюхельбекер, писавший: «Люблю и уважаю прекрасный талант Пушкина, но, признаться, мне бы не хотелось быть в числе его подражателей. <...> Мы, кажется, шли с 1820 года совершенно различными путями, он всегда выдавал себя (искренно или нет — это иное дело!) за приверженца школы так называемых очистителей языка, — а я вот уже 12 лет служу в дружине славян...»¹ Вспомним, кстати, цитированное выше письмо к Кюхельбекеру Дельвига, и можно будет почувствовать, сколь остро и болезненно реагировали «очистители языка» на это «служение». Близкие сердцу Кюхельбекера писатели, которых он так эмоционально называет славянской «дружиной» (и которых в XX веке повелось — с легкой руки Ю.Н. Тынянова — именовать «архаистами»²), выступали, как известно, против карамзинско-арзамасского стиля (и теорий стиля), воспринимавшихся ими как результат франко-англо-

¹ Кюхельбекер В.К. Дневник. — С. 83.

² Ср.: «Концепция Ю.Н. Тынянова об архаистах и новаторах и о роли Пушкина в этой борьбе в силу своей узости и односторонности, а также в силу явных несоответствий реальным литературным фактам оказывается неоправданной. Ее значение очень невелико. Она на три четверти может быть сдана в архив» (Виноградов В.В. И. А. Крылов и его значение в истории русской литературы и русского литературного языка // Русская речь, 1970. — № 4. — С. 236). Вывод суровый, но, нам думается, неоспоримо точный.

немецких влияний на русский стих. Мы уже касались данного вопроса в главе пятой, оговорив те конкретные проблемы, которые нас в нем интересуют. Прибавим здесь, что в истории этой борьбы очень много любопытного и даже забавного. Например то, что несколько десятилетий спустя ситуация как бы «перевернулась»: именно стих традиции Карамзина—Пушкина стал восприниматься «дружиной славян» новой формации как стилевое выражение русской национальной самобытности. Нет никакого сомнения, что «опрокинул» эту ситуацию огромный пушкинский талант, а не какие-то специфически «русские» особенности стилистики «очистителей языка»!

Вот как излагал свои представления о речи русской поэзии другой современник Пушкина, причислявший себя к последователям Державина, — С.П. Шевырев. В стихотворном «Послании к А.С. Пушкину» Шевырев говорит, что русский язык,

Воскормленный средь северного хлада
Родной земли и льдистых Альп певцом,
Окреп совсем и стал богатырем,
И с ним гремел под бурю водопада.

И «водопад» и «Альпы» позволяют безошибочно опознать личность «певца». Это, разумеется, Державин научил русский язык так богатырски греметь в стихе! Однако позже, полагает автор, когда поэзия заговорила «чистыми Карамзина устами», речь ее потекла «рекою очищенной». Последний эпитет заслуживает внимания. Во-первых, потому, что содержит указание на какое-то и н о е русло, в которое вступило историческое движение русской поэзии в результате деятельности Карамзина. Во-вторых, потому, что в нем уже тонко звучит (при общем комплиментарном тоне реплик в адрес Карамзина) ироническое отношение к проделанному им руслу русской реки. Река эта после Карамзина текла «что далее — тем глубже и светлей». Здесь, несомненно, ирония, поскольку в итоге державинский «могучий богатырь» (его слог, олицетворяющий язык русской поэзии) «стал галльской диетой замучен»... Тут уже вспоминаешь приговор, произнесенный «очистителям языка» Кюхельбекером: «Вы иностранцы!»

В литературоведении как-то само собою сложилось, что творчество поэтов, шедших за Державиным, излишне прямо и тесно ассоциируется с «Беседой любителей русского слова» и псевдославянскими «лингвистическими» опытами А.С. Шишкова, вообще — с неумеренной и неумелой *архаизацией* поэтического слога. Между тем такое представление весьма неточно. Не архаизмы, а современную русскую *устную* речь с ее «мнимыми неправильностями» пыталась сделать стержнем стиля своей поэзии талантливая литературная молодежь из «дружины славян»!

Но если так называемые архаисты принципиально боролись против попыток обескровливать родной язык «галльского диетю», то их оппоненты из лагеря Карамзина полагали своей столь же святой задачей «очищение» слога. Поэтому «темнота» и «неправильность» поэтических речений «дружины славян» ими активно осмеивались. Ярким примером этого может служить отношение арзамасцев к поэзии С. Боброва. Люди книжной культуры, они с несомненной искренностью полагали этого высокоталантливого мастера, любимца Державина, худым стихотворцем, ибо в его слоге «мнимые неправильности» воплощены исключительно ярко и разносторонне (в этом отношении стиль Боброва сопоставим со стилем самого Державина)¹. Разумеется, огульно-отрицательная оценка карамзинистами этого поэта была в какой-то мере спровоцирована и самим Бобровым, который активно участвовал в полемике между «дружиной славян» и «очистителями языка». Последние и воплотились в его памфлете «Происшествие в царстве теней» в пародийно заостренном собирательном образе Галлорусса. Насколько «задел» карамзинистов этот памфлет, свидетельствует хотя бы «Видение на берегах Леты» Батюшкова, в известной мере являющееся «ответом» единомышленникам уже покойного Боброва. Последний выведен там в самом неприглядном виде, а его ярко метафорическая строка «Се ружей ржуща роща мчится» («Конец войны при Дунае» — II, 23) приведена в

¹ По словам близко знакомого с Державиным С.П. Жихарева, «Державин необыкновенно уважал Боброва» (Жихарев С.П. Записки современника. — С. 561).

«Видении на берегах Леты» (в нарочито искаженном виде — «Где роща ржуша ружий ржот») как образец пиитической бессмыслицы (причем искаженная строка снабжена ядовитым примечанием Батюшкова: «Этот стих взят из сочинений Боброва, я ничего не хочу присваивать». — «Видение на берегах Леты», 99).

Любопытны надежды некоторых последователей Державина «переманить», так сказать, на свою сторону Пушкина. О них напоминает разбиравшееся примечание Кюхельбекера к своему дневнику; одну из конкретных попыток такого «переубеждения» представляет собой цитированное выше послание к Пушкину Шевырева... «Агитация», впрочем, не имела видимого успеха; у великого поэта были собственные взгляды на проблемы слога — об их характере напоминает, скажем, известное полемическое высказывание Пушкина о Державине в письме к Дельвигу («Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка...» и т. д.)¹.

Гений Пушкина обусловил историческую победу арзамасской линии: стих поэтов XIX века потек именно «рекою очищенной»... Однако к началу XX столетия у художников стал возрождаться активный интерес к «мнимым неправильностям». Казалось бы, державинская «школа» — явление далекого прошлого, зашедшее в исторический тупик. Единичные опыты с «мнимыми неправильностями», обнаруживаемые на протяжении XIX века у Бенедиктова, Случевского и некоторых других авторов, и художественно неравноценны и достаточно невняты. Ср., впрочем, такой отзыв о Бенедиктове, относящийся к данной эпохе: «Бенедиктов, несмотря на все свои недостатки, обладал истинным лиризмом, напоминающим Державина»². Я.П. Полонского, увидевшего столь неожиданное сходство Бенедиктова с Державиным, трудно упрекнуть в недостаточном стилистическом чутье; в эти слова стоит вдуматься³.

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Т. X. — М.; Л., 1951. — С. 148.

² Полонский Я. П. Владимир Григорьевич Бенедиктов // Стихотворения Бенедиктова. — Т. 1. — С. XXIII. — СПб., 1883.

³ См. также стихотворение Бенедиктова «К товарищам детства».

У прозаиков-классиков тоже немного выразительных примеров «мнимых неправильностей»; так, при передаче прямой речи эффект живости и «разговорности» создается преимущественно за счет введения просторечных, диалектных и т. п. «словечек» (ср. приводившееся выше предостережение Достоевского против писания «эссенциями»). Кроме того, применяются наиболее элементарные «опущения», в основном «полнота» гипотактического синтаксиса в прозаических произведениях выдерживается. Не случайно такое интенсивное внимание привлекал отступающий от этого «рубленный слог» Барона Брамбеуса или М.П. Погодина. Несомненно интересовался «мнимыми неправильностями» Достоевский, обладавший феноменальным чувством языка (вспомним, как он спародировал слог Барона Брамбеуса в одной из своих статей, а в другой путем оригинального стилистического анализа опознал Н.С. Лескова как автора двух подписанных различными псевдонимами «антидостоевских» фельетонов!) (XX, 78; XXI, 77—91). На использовании «мнимых неправильностей» основан «рубленный слог» рассказчика в новелле «Бобок», их утрировка создает специфический эффект в речи инженера Кириллова из «Бесов»...

В поэзии традицию активного отношения к «грамматикам и риторикам» возрождали символисты — особенно, пожалуй, Блок, Белый, Вяч. Иванов.

Футуристы с их неумемной тягой к языковому экспериментаторству (в частности, к опытам с использованием того, что в их среде именовалось «языком улицы») тем более не могли не «набрести» на особенности синтаксиса устной речи. Маяковский, однако, и на их фоне выделяется особенностями в использовании «мнимых неправильностей». Особенности устной речи применены в его поэтической практике с поразительной комлексностью.

Вернемся еще раз к «испрямлению» падежей в ходе стилового процесса у Маяковского, столь характерному для «Про это», поэмы 1923 года. Назвав это явление «изолированным именительным», Г.О. Винокур дал ему несколько абстрактное объяснение: «...Дробное построение речи из разобщенных слов или слово-

сочетаний»². Эта характеристика основана, видимо, просто на зрительном впечатлении исследователя от *графического* облика тех фрагментов у Маяковского, где встречается «дробное» и «изолированное» синтаксическое построение. В самом деле, подобное построение допускает, нам кажется, и более конкретную интерпретацию. Вот характерный образец из поэмы:

Было — суббота...

Под воскресенье...

Окорочок...

Хочу, чтоб дешево...

Как вдарит кто-то!

Землетрясение...

Ноге горячо...

Ходун — подошва! (IV, 142)

В порядке сравнения можно попытаться искусственно преобразовать данный отрывок в конструкцию, выдерживающую синтаксические нормы письменной речи. При условии минимальной переработки получается примерно такой текст: «Это было в субботу. Я пошел купить окорочок подешевле. Внезапно чувствую подземный удар. „Землетрясение“! — подумал и ощутил, как ноге вдруг стало горячо, а почва под подошвой заходила ходуном».

Результат весьма поучителен. Не будем обсуждать вопрос о том, что фрагмент, несомненно, перестал быть художественным, ибо разрушилась его специфическая внутренняя организация. Посмотрим на него просто как на обычное высказывание, несущее предметную информацию. Нетрудно убедиться, что наше преобразование резко *обеднило* нюансами, а вовсе не обогатило смысл этого синтаксически «разобщенного» (по Винокуру), нашпигованного «изолированными именительными» отрывка из Маяковского. Не парадоксально ли? Ведь мы не сократили, а дополнили текст: восстановили в нем несколько «опущенных» сказуемых, ввели ряд уточняющих и детализирующих информацию слов, перевели в «нужный» падеж несколько существительных, в нарушение грамматических правил, фигурировавших у

² Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. — С. 78.

Маяковского в «изолированном» именительном. Из текста, правда, была исключена нами единица «под воскресенье». Однако эта операция имела свои основания. Данная единица отчасти создавала в отрывке ощущение тавтологии — ведь суббота всегда бывает в день «под воскресенье»!.. Казалось бы, мы «прибавили грамматики», но зато не убавили ничего. Тем не менее семантика фрагмента заметно *примитивизировалась*. Попробуем разобраться в причинах этого.

Начнем именно с характернейшей перебивающей речь рассказчика «оговорки»: «Под воскресенье...» Да ведь это напоминает типичную принадлежность устной речи! Подобными внешне незначительными «словечками» напитана вся стихия устного синтаксиса. Они выполняют здесь важную смысловую роль. Поскольку устное высказывание не фиксируется графически, оно лишь частично оседает в памяти и говорящему необходимо регулярно заставить слушателя *п е р е п о н я т ь* только что сказанное. «Мнемоническая» роль всякого рода оговорок, синтаксических перебивов в устной речи исключительно велика. Ее нельзя не сопоставить с той смыслообразующей (и «смыслоподдерживающей», мнемонической) ролью, которую в стихотворной речи играет система созвучных слов (внутренних и конечных рифм, аллитераций и т. п.). И поэтические созвучия, и слова-перебивы в устной речи возвращают сознание к сказанному, заставляют перепонять, соотнести ранее воспринятое содержание с тем, что сообщено позднее. Это вызывает непрерывную спонтанную «перестройку» в сознании слушателя воспринимаемой информации, ее обогащение, усложнение и коррекцию.

Подчеркнем со всей силой: разумеется — *устная и поэтическая речь суть различные системы*. Стихотворный синтаксис Державина, Маяковского и других поэтов, слог которых привлекался нами к рассмотрению, ни в коем случае нельзя считать буквально *к о п и р у ю щ и м* синтаксис устной речи (как нельзя синтаксис, скажем, «самого» Карамзина считать безупречным воплощением правил «писаной» грамматики). Не говоря уже о такой важной особенности стихотворной речи, как ее *ритмичность* (со всем, что из данной особенности следует), стихотворная речь есть *художественная* речь (со всем, что

следует из этого второго обстоятельства). Индивидуальному слогу Державина и индивидуальному слогу Маяковского присущи *элементы* «устного» и «письменного» типа, в конкретных произведениях представленные в разной пропорции и в разных обличьях.

В стихотворном синтаксисе поэтов, проявляющих специальный интерес к «мнимым неправильностям», представлено (если попытаться сформулировать обобщенно) своего рода «интуитивное» впечатление художников от устной речи. Такое впечатление у каждого поэта обусловлено его личностными и индивидуальными особенностями: личным чувством языка, личным слухом (а затем пропущено через его творческую индивидуальность). В итоге у всякого писателя «расслышанные» им особенности устного синтаксиса бывают преобразованы («*парафразированы*») по-своему — в соответствии с индивидуальным стилем и конкретными художественными целями автора. Одновременно взаимные различия, естественно, не абсолютны, в силу чего общий источник парафразирования — устная речь — узнается поэтом и в «мнимых неправильностях» поэтического слога Маяковского, и в «неправильностях» слога, например, Державина. Она лишь *употребляется, преломляется* у них по-разному.

Художники слова (с их обостренным чувством языка) всегда интуитивно ощущали качественное различие семантики, «развернутой» по «устному», с одной стороны, и по «письменному» типу — с другой. Авторы XVIII века — яркий тому пример. В сатирах Кантемира, по словам К.С. Аксакова (верно подметившего здесь реальный факт, но вряд ли вполне верно его объяснившего), «русский язык, до сих пор еще живший в стихии разговора, не привыкший к письму, странно ложился на бумагу... слова были русские, язык русский, но все чужда ему была бумага, чужд синтаксис собственно...» (то есть письменный, «органический» синтаксис. — Ю. М.)¹. Если Кантемир, таким образом, парафразирует в своих текстах устно-разговорный паратаксис,

¹ Аксаков К.С. Указ. соч. — С. 258.

Они клялись языческие орды с лица земли родной прогнать,
 иль умереть,
 Пять тысяч рыцарей, одетых в латы и доспехи, убитые,
 лежат в пыли.
 Ах, их бледные, холодные скелеты белеют там, на берегу
 Вутингском,
 А где-то там возлюбленные их о них мечтают и помнят,
 как живущих.

«Душа китайского народа»)²

² Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. Харьков, 1923. — С. 165.

По мнению цитированного автора, «все переводы с китайского, укладывающие его эллипсы и анаколумы в скованные формы европейских языков, подобны крыльям бабочек, с которых стряхнули тончайшую пыльцу»¹. Сравнение намекает, как нетрудно понять, на резкое изменение (и при этом — резкое обеднение) содержания, собственно *художественной* семантики². Так произошло (аналогично тому, что наблюдалось выше в нашей экспериментальной «переделке» «неправильностей» у Маяковского в «правильные» фразы) вопреки тому, что переводчик в первом случае «дописал» картины, «восстановил» грамматику и т.д.

Возвращаясь к разобранному беловому фрагменту из «Про это» («Было — суббота...» и т.д.), отметим, что в процессе стилиевой деятельности Маяковским и здесь отбрасывались, судя по сохранившимся вариантам, более «правильные» конструкции (см. IV, 315). Взамен их появляются именно «эллипсы и анаколумы», если применить выражение цитированного выше автора³.

Синтаксис устной речи и стихотворный синтаксис — разные, лишь частично пересекающиеся системы, но и там, где прямого их взаимопроникновения не наблюдается, характер сходства очень интересен. Так, думается, параллель между «типично устным» средством перепонимания (слова-перебивы) и «типично стихотворным» средством такого рода (созвучие слов) есть нечто большее, чем простая аналогия. Вряд ли случайно, например, что именно у поэтов, в сфере синтаксиса свободно оперирующих «мнимыми неправильностями» устной речи, не только встречаются слова-перебивы, но и одновременно заметно повышена роль

¹ Мюллер-Фрейнфельс Р. Указ. соч. — С. 164—165.

² Интересно, что точный перевод выглядит как *верлибр*, невольным образом демонстрируя особенности и смысловые преимущества последнего. О верлибре как феномене «оголенной» художественной семантики специально говорится в конце третьей части книги.

³ Мы не используем в своей работе популярные в античной поэтике понятия типа «анаколума», «амфибола», «солецизма» и т. п. в силу их абстрактности и некоторой теоретической устарелости.

специфически «стихотворных» средств перепонимания. Именно с ориентацией на развертывание художественного содержания «по-устному» следует связать (помимо иных важных факторов) то напряженное внимание Маяковского к рифме, к иным типам «звуковых повторов», которое хорошо изучено в стиховедении. Маяковский в данном плане очень похож на Державина. У поэтов же, тяготеющих к пуристической «правильности» письменного синтаксиса, обычно ослаблена роль всякого рода созвучий (рифма традиционна, инструментовка приглушена). Недаром карамзинский «Вестник Европы» на заре будущих сражений по вопросам «языка и слога» объявлял (впрочем, в шутливой форме) рифму «пустым трудом»¹.

Ориентация на устную речь позволяет художникам совершенно по-новому «взглянуть» на художественное содержание. Недоговоренное, выраженное неполно; сросшееся, «слипшееся», слившееся воедино; пронизанное, помимо синтаксических, ассоциативными связями, спутывающими обычные логические отношения, доминирующими над логикой; развертываемое не от предыдущего к последующему, а сразу в нескольких направлениях, и т. д. — таким предстает содержание поэтических произведений, где активно использованы особенности устной речи.

Если еще раз вернуться к последнему примеру из «Про это», можно констатировать, что здесь проявилось нечто неожиданное: именно его *синтаксические* особенности каким-то образом позволили Маяковскому передать довольно сложное и детализированное содержание в максимально компактной форме. Своим «экспериментом» мы не только ликвидировали в нем своеобразную «синтаксическую рифму» — повтор «в субботу/под воскресенье». Мы также безжалостно уничтожили «устную» синтактику, «исправив» якобы «разобщенные» словосочетания и якобы «изолированные» прямые падежи. Далее, «выпрямив» в тексте «лесенки» и «постирав» в нем многоточия, мы лишили текст тех пусть несовершенных, но единственных графических средств, при помощи которых автор хоть как-то изобразил на бумаге те интонационно-мелодические движения голоса, которые

¹ См.: Вестник Европы. — 1802. — № 4. — С. 9.

имела речь персонажа («...говаривал детям дед» — IV, 142). В итоге наших преобразований синтаксис, близкий к синтаксису устной речи (парафразирующий некоторые ее типичные черты), сменился обычным синтаксисом письменного типа. Это вызвало впечатляющую перестройку семантики. Смысл сделался л и н е й н ы м, однонаправленным. Текст лишился характерных для устной речи возвратов, параллелей, ассоциаций — несмотря на краткость цитаты, переплетенных во внешне «бессвязном» пассаже Маяковского весьма плотно.

«Ориентируясь» на синтаксическую организацию «устного» типа, поэт — если говорить конкретно — осуществляет это в форме *подражания* грамматике особой разновидности, грамматике устной речи. Иными словами, такая ориентация — факт художественного сознания, отражающий особенности творческой личности (и, в свою очередь, обуславливающий некоторые ее особенности). Вряд ли случайно, что поэты, парафразирующие особенности устной речи, организующие по-устному семантику своих произведений, нередко проявляют ярко выраженные *декламационные* способности. Эта черта их личности и характеризуемая нами особенность их литературного стиля, несомненно, взаимообусловлены.

Так, стихи Маяковского, бывает, вызывают читательские упреки в «непонятности». Разумеется, в первую очередь ощущение непонятности возникает при поверхностных контактах с творчеством этого великого поэта в силу сложности его идей (и вследствие прямо пропорциональной сложности идей сложности стилевой). Однако известно, что передача тех же произведений Маяковского опытным чтецом-декламатором (то есть *устно*) обычно ослабляет впечатление малопонятности. Этот эффект основан, с одной стороны, на том, что существующая орфографическая символика в силу объективных причин никак не приспособлена для задач письменного воспроизведения смысловых нюансов устной речи. Записанные на бумаге, стихи, в которых были интенсивно применены особенности устного синтаксиса, отчасти уподобляются нотам. Для одних, специально подготовленных, людей эти поэтические «ноты» и на бумаге «звучат», для других же они становятся «музыкой», обретают

художественное звучание, лишь когда подключается исполнитель. Он восстанавливает все необходимые интонационные средства и паузы, а также весьма важные для передачи деталей содержания устной речи паралингвистические факторы (мимика, жесты, позы и т.п.). Глубоко не случайно, что Маяковский, как обычно и другие поэты, подражающие «мнимым неправильностям» устной речи, испытывал неизменную потребность в устном публичном исполнении своих стихов — хотя Большая аудитория Политехнического (или, тем более, зал какого-нибудь клуба) обеспечивали ему контакт с небольшим, в сущности, количеством людей (во всяком случае, контакт «через книгу» гарантирует несравненно более широкий круг «ценителей и судей»).

Далее, нельзя признать случайным, что Маяковский (как и целый ряд иных поэтов XX века, склонных к преломлению в своем творчестве особенностей устной речи, — например, С. Есенин, В. Каменский, Н. Асеев, С. Кирсанов, Е. Евтушенко, О. Сулейменов и др.) был очень х о р о ш и м (по-настоящему талантливым!) декламатором. С этим следует соотнести огромный интерес к декламации Державина — по воспоминаниям С.Т. Аксакова, Державин, узнав, что он обладает декламационным даром, без конца заставлял исполнять державинские произведения¹. Ср. также еще один отзыв Я.П. Полонского о Бенедиктове: «Читал стихи (свои. — Ю. М.) Бенедиктов превосходно, и все, что он читал, казалось хорошим и увлекательным»².

Характерно и то, что поэты «пушкинско-карамзинской» линии подобной потребности в публичном чтении обычно не испытывают и не обнаруживают выраженных декламационных способностей. Наконец, и бытующее ныне в критике разделение поэзии на «эстрадную» и «тихую» возникло на основе именно тех объективных семантических различий, о которых мы сейчас говорим. Индивидуальный стиль, использующий «мнимые неправильности», несет в себе потенции «звучащего слова».

¹ Аксаков С.Т. Знакомство с Державиным // Указ. изд. — С. 314—336.

² Полонский Я.П. Владимир Григорьевич Бенедиктов. — С. XXVI.

Интересно отметить и такой момент. На короткое время возвращаясь к началу данной части книги и переключая тему «мнимых неправильностей» в более широкий план, можно подчеркнуть: соотношение между индивидуальным слогом и грамматикой до некоторой степени аналогично, например, соотношению между разворачиванием истории в романе (ср. «Войну и мир») и историческими источниками (мемуарами, записками, работами ученых) на ту же тему. В первом случае стилист исходит из своего ощущения «неполноты» грамматического «чертежа», и ищет опоры для творческого воображения в языковых фактах, оставшихся за его пределами (например, в устной речи). Во втором случае ощущение «неполноты» «чертежа» исторического также подталкивает художника на поиск. Так, Л.Н. Толстой порою стремился добиться исторической правды не путем скрупулезного следования за работами современных историков (которые отлично знал), но, так сказать, «вопреки» их сведениям и трактовкам. Если не учитывать это, просто непонятно, почему «в черновых вариантах, написанных под непосредственным впечатлением работ историков», у автора «Войны и мира» «нередки пометы: „лжет“, „нагло лжет“, „невежественно-легкомысленная книга“»¹. Не доверяя «книжным» историческим сведениям, Толстой едет осенью 1867 года в сопровождении С.А. Берса на обследование Бородинского поля. Любопытны его «исследовательские методы». «Я помню, — пишет Берс, — что на месте и в пути мы разыскивали стариков... бывших свидетелями сражения. <...> Два дня Лев Николаевич ходил и ездил по той местности. Он делал свои заметки и рисовал план сражения»².

А. Витмер, как мы помним, мотивировал свою критику описания Толстым военных перипетий 1812 года тем, что соответствующий том, в отличие от предыдущих, полон исторических рассуждений, напоминая не роман, а «исторический труд». Однако

¹ Зайденшур Э.В. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Создание великой книги. — М., 1966. — С. 347.

² Берс С.А. Воспоминания о графе Л.Н. Толстом // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. — Т. I. — М., 1955. — С. 208.

Витмер не имел доступа к первоначальным вариантам романа, опубликованным ныне, и не знал о следующей интересной особенности того направления, в котором шел Толстой в процессе работы над произведением. Многочисленные варианты I тома, оставленные Толстым вне окончательного текста, свидетельствуют, что первоначально описанию войны 1805 года сопутствовало также большое количество «исторических рассуждений» (содержащих прямую полемику с военными историками, сходную с той, которая представлена в окончательном тексте тома, критиковавшегося Витмером). То, что в итоге из одного тома подобные «отвлечения» радикально изъяты, а в другом сохранены и вплетены между главами, непосредственно развивающими сюжет, — нечастое в русской прозе явление. Даже после того, как эти компоненты были однажды в порядке опыта выведены автором в особое приложение (в издании 1873 года), они впоследствии *вернулись* в текст романа, где и публикуются по сей день. И, напротив, изображения Аустерлица переиздания почти не коснулись — первоначально возникшие у Толстого историко-философские соображения вокруг событий 1805 года так и остались вне публикуемого текста, составив в наши дни XIII том Академического (юбилейного) ПСС Л.Н. Толстого (варианты и черновики).

Толстой, смело рисующий «по-своему», например, «первоначальную» бородинскую позицию, в отношении изображения историками Аустерлица ограничивается выражением общего скепсиса. Здесь он *осторожнее* с «мнимыми неправильностями» в сюжете. Мифические «точные подсчеты» количества войск при Бородино, на которых «ловил» автора «Войны и мира» А. Витмер, которые в других случаях побуждали современников гадать об источнике сведений «графа Толстого», — результат «философского презрения» Толстого к мнимой, по его мнению, объективности современных историков, а также косвенное подкрепление типично толстовской идеи, что на войне решает дело не число, а моральный дух войск: союзники под Аустерлицем имели над Наполеоном солидный перевес — и проиграли баталию. Чтобы сведения историков «не мешали» силе выражения данной идеи, Толстой незаметно затушевывает при изображении Аустерлица

то, что в момент прорыва французами русско-австрийского центра там находилась лишь небольшая часть войск союзников (четвертая колонна) и что она была атакована огромными силами маршала Сульта в крайне невыгодный для себя момент (когда с незаряженными еще ружьями вытягивалась из «дефиле» — узкой улочки деревни Працен, — не имея ни места, ни времени, чтобы перестроиться для боя).

Таковы были реальные обстоятельства, решившие исход Аустерлицкого сражения. Как видим, «условная неправда» присутствует (в «скрытой форме») и в описании Толстым данного эпизода. Но великий писатель не обследовал сам место событий (как он сделал это в случае с Бородином), он не имеет о нем «особого мнения» (ср. с вопросом о бородинской позиции), а потому «демонстративной условности» в изображении Аустерлица нет. Может даже показаться (если сравнить это изображение с описанием у Михайловского-Данилевского, Жомини и др.), что Толстой точно последует здесь историкам. Обрисованную им аустерлицкую позицию в целом можно «проверять» по картам у историков — она в целом совпадает с ними. В целом, но не в деталях — именно тут «мнимые неправильности» дают о себе знать. Например, чтобы компактно обрисовать различные участки битвы, Толстой «изобрел» любопытный сюжетный прием — он вводит памятную всем скачку Николая Ростова «почти по передней линии» (т. I, гл. XVII). Николай скачет с правого фланга, от Багратиона. Он встречает сначала остатки русских улан — уланы действительно были там и потеряли в своей героически-безрассудной атаке, спровоцированной цесаревичем Константином, 400 человек и пленным своего шефа Е.И. Меллера-Закомельского. Затем он попадает на место, засаженное виноградниками, где только что состоялась (мы подразумеваем историческую реальность!) резня между великанами-пехотинцами Преображенского полка и мамелюками, исход которой решили русские конногвардейцы, оттеснившие кавалерию и взявшие вражеское знамя — единственный русский трофей Аустерлица. Толстой, однако, «упрямо» делает по-своему: этот подвиг пропускается, а местность он изображает просто как некое поле — на нем-то Ростов застает в романе начало третьей русской

атаки, предпринятой уже кавалергардским полком. Но и ее Толстой рисует «не так», если сравнить с историческими источниками (работами А.И. Михайловского-Данилевского, С. Панчулидзева и др.).

Ныне местность под Аустерлицем (г. Славков, Словакия) мелиорирована, ее рельеф несколько сглажен, пронизан культурными автомобильными дорогами. Но даже сейчас по ней трудно было бы «проскакать» в данном направлении. Тем более в 1805 году всадник не мог бы лихо проскакать по всем этим балкам, болотцам, холмам и виноградникам — вдобавок через гущу сражения! И все же ясно, что Толстой вводит тут «неправильность» сознательно, типизируя ситуацию, не гонясь за натуралистической буквальностью.

И наблюдая индивидуальный стиль в узком смысле, слог, можно увидеть, что крупные художники идут на создание здесь «мнимых неправильностей», лишь когда располагают объективной (с их точки зрения) мотивировкой такого творческого поведения — когда чувствуют в реальности опору для своих действий, ориентируются на некоторый *прообраз*. Личный опыт (например, опыт наблюдения за устной речью), преломленный личной фантазией, активно участвует в формировании индивидуального стиля. Нельзя не заключить, что «неправильности» поэтической речи художников, подобных Державину, Боброву, Кюхельбекеру и др.; Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Кирсанову и др., имеют действительно мнимый характер. Это явление и художественно органичное и лингвистически мотивированное.

Рассмотренные в рамках данной части особенности индивидуального слога некоторых поэтов (инверсии, «не те» падежи, беспредложие, «опущения», «сгибание» синтаксиса, «связь несвязуемого» и т.д.) суть средства л а к о н и ч е с к о г о развертывания сложного художественного содержания.

На очень многое вынуждает, к очень многому обязывает поэта использование в стихах, записанных, а затем опубликованных на бумаге, переосмысленных им особенностей устной, произносимой речи! Прием заманчивый, прием плодотворный — но требующий мастерства со стороны стилиста и четкого осознания

им цели своих действий. Что касается Державина и Маяковского, то они, как можно уже почувствовать, действуют исключительно целенаправленно.

В рассмотренном в рамках данной части материале разнообразно проявили себя особенности художественного «соединения идей» стилистом, то есть «образного», ассоциативного «синтаксиса». Связи типа рифменных — хорошо изученная разновидность данного явления, которое, однако, не исчерпывается этими связями звукового сходства и звуковых ассоциаций. Ассоциативный «образной» синтаксис — исключительно богатое и разнообразное явление. Благодаря его существованию вместо одностороннего движения содержания от предыдущего к последующему, сопряжения начала и конца и т.п. (что в основном выдерживается в строго логически построенном высказывании) создается взаимосвязь и «взаимосодействие» (термин Л.И. Тимофеева) самых разнохарактерных семантических единиц; так рождается новая семантика. Вследствие этой взаимосвязи и взаимосодействия создается переплетение самых неожиданных (с точки зрения формально-синтаксических отношений) частей фраз и более крупных содержательных единств; оно, естественно, придает содержанию уникальные качества — ассоциативно организованное содержание становится «текучим», оно как бы непрерывно движется внутри строфы или более крупного образования, «дышит», колеблется, меняет очертания, отнюдь не застывая в какой-либо одной форме, являясь каждому читателю (и при каждом новом его соприкосновении с данным произведением) в чем-то важном видоизменившимся. Одним словом, благодаря образно-ассоциативному «соединению идей» содержание художественного произведения способно неуловимо и гибко варьироваться, оставаясь при этом собою, сохраняя «диалектическое единство композиционно-схематического плана и того принципа, которому подчиняется композиционно-схематический план», отмеченное А.Ф. Лосевым при характеристике им сути феномена «художественный стиль»¹.

¹ Лосев А.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-1975. — М., 1977. — С. 211—240.

ВЫВОДЫ. Индивидуальный слог писателя основан не на «преднамеренных» нарушениях грамматики, а на ее широком понимании, преодолении художником ограниченности современных ему руководств в данной области; на образном претворении грамматики, ее индивидуально-творческой интерпретации, преследующей конкретные художественные цели.

Не подтверждается репутация Державина как «нарушителя» грамматики, который «гнул на колено» русский синтаксис. Такая точка зрения возникла вследствие абстрактной постановки критиками Державина в XIX веке вопроса о нормах русской грамматики и вследствие аберрации в восприятии ими поэтической практики Державина. Особенности слога этого поэта принадлежат к тем языковым пластам, которые в конце XVIII—начале XIX века еще не были филологически осознаны, в должной мере научно описаны и, как итог, нормированы. Державин ориентировался, во-первых, на живое речевое «употребление», во-вторых, вероятно, на «образной синтаксис», охарактеризованный на славянской почве М. Смотрицким. Самые экстравагантные особенности поэтического слога Державина имеют объективную мотивировку в реальной речи.

Сходным образом мотивированы и «неправильности» в индивидуальном слоге Маяковского.

«Неправильности» слога крупных поэтов, как убеждает вообще анализ материала из произведений Державина и поэтов «вокруг» Державина, Маяковского и поэтов, стремившихся быть его последователями, — носят м н и м ы й характер, мотивированы самой реальной речью. При этом, как показывает наш материал, наиболее распространено (и представляется наиболее важным) творческое претворение художником слова особенностей устно-разговорной речи.

В работе Державина и Маяковского над своим индивидуальным слогом регулярно прослеживается (при анализе и сопоставлении вариантов) движение от обычного, книжно-письменного синтаксиса к соединению слов, семантическому развертыванию, которое отражает специфику устно-разговорного синтаксиса. Эта специфика преломляется в индивидуально-творческом сознании

поэтов, типизируется и трансформируется благодаря работе творческой фантазии.

Ориентация художников на книжно-письменный и на устно-разговорный способ соединения слов и более крупных смысловых единств влечет глубинные, принципиальные различия в организации художественного содержания. В первом случае достигаются логическая проясненность, линейный, причинно-следственный характер отношений между элементами содержания. Во втором случае резко возрастает ассоциативность, идеи переплетаются, «перетекают» друг в друга, соединяются по контрасту, не договариваются, подразумеваются и т. п. Так достигается то лаконическое развертывание исключительно сложного художественного содержания, которое отличает именно Державина и Маяковского.

Конкретные «мнимые неправильности» проявляются в слоге обследованных художников в форме сложных инверсий, «затемняющих» логическую ясность; употребления «не тех» падежей; «связывания несвязуемого»; «выкидки» определенных элементов содержания; «сгибания» синтаксиса и т. д. На основе подобных действий стилиста создается особое словосоединение. Семантическое переосмысление союзов, «выкидка» ряда предлогов и т. п. приемы усложняют и обогащают феномен «мнимых неправильностей». В ходе стилевой деятельности художника осуществляется метафоризация грамматики.

Не подтверждается ряд соображений Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского и некоторых других литературоведов о «латинских», «немецких», «французских» и иных подобных истоках слога художников XVIII — начала XIX века. Параллели их инверсиям находятся в особенностях устно-разговорной русской речи. Это не «варяго-росский», а собственно русский синтаксис¹.

Различия индивидуального слога художников лишь внешне выглядят как несходство языковой «оболочки» их текстов, — они выражаются в глубинных отличиях содержания, передаваем-

¹ Овсянко-Куликовский Д.Н. Синтаксис русского языка. — С. 223.

мого в рамках данных стилей, его внутренней организации, способов его развития в текстах произведений.

«Мнимые неправильности» — исключительный по своей важности для понимания сущности индивидуального слога комплекс художественно-семантических средств. Эти средства образуют «поэтику» индивидуального слога.

Приведенное в данной части книги в порядке «зондажа» сравнение «мнимых неправильностей» поэтического слога с иными проявлениями «условной неправды» (художественной условности) — на примере сравнения вариантов и окончательного текста «Войны и мира» Л.Н. Толстого — выявило их несомненное функциональное сходство.

Стиль, понимаемый в прямом смысле термина (слог) и в широком, искусствоведческом смысле, обнаруживает зримую общность своей внутренней структуры.

Историческая победа в русской поэзии карамзинско-арзамасской линии оказала на поэзию определенное логизирующее влияние, сузив ее образно-ассоциативные параметры. Этим был как бы предreshен известный кризис поэзии в 1840-е годы, к концу которых журналы просто прекращали печатать стихотворения.





Глава II

МИМЕСИС И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ



1. О ПОНЯТИИ СТИЛЕВОГО МИМЕСИСА

Античность о мимесисе. — Подражание природе. — Подражание человеку. — Подражание жизненным аналогам. — Подражание художественной традиции. — Мимесис в индивидуальном стиле.

Как выяснилось в первой части, способы «соединения художественных идей», рассмотренные в их комплексе, заставляют констатировать: в основе индивидуального стиля в прямом смысле, слога, лежит *творческое подражание* различным принципам семантического развертывания, свойственным нехудожественной речи. Что это означает? Индивидуальный слог основан не на «нарушении грамматики», а на многообразных способах ее целенаправленного претворения стилистами (ср. «мнимые неправильности», с одной стороны, и акцентирование особенностей «письменного» семантического построения — с другой). Именно так проявляется в сфере индивидуального слога «сопряженность литературы и искусства с внехудожественной действительностью»¹, упоминавшаяся уже филологами глубокой древности. Процессы, происходящие в индивидуальном слоге, которые мы наблюдали в рамках первой части, — это одна из конкретных реализаций весьма сложного, имеющего большое теоретическое значение феномена: *мимесиса* искусства по отношению к внехудожественной действительности и мимесиса индивидуальных стилей по отношению друг к другу.

¹ Хализев В. Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия) // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984. — С. 32.

Общеизвестны тезисы Аристотеля («Поэтика») о так называемом мимесисе (подражании) в поэзии, составляющем ее сущность¹. Как и более ранние суждения на этот счет Платона (в диалоге «Государство»²), они оказали огромное влияние на мировое искусствоведение³. Так, в эпоху классицизма в сфере теории наблюдалась даже — в опоре на авторитет Аристотеля — односторонняя абсолютизация миметической стороны в искусстве, и искусство, по существу, было отождествлено с подражанием⁴. Эстетика эпохи реализма заменила такое представление об искусстве как подражании более емким понятием о правдивом изображении действительности в произведениях искусства. Но параллельно резко ослаб (начиная, пожалуй, еще с периода романтизма) интерес исследователей к миметическому. Между тем миметическое начало составляет, безусловно, *реальный* компонент художественной деятельности; вопрос лишь в степени его значимости. Следовательно, пренебрегать им для литературоведа значило бы упускать из виду определенные объективные феномены и заведомо делать картину наблюдаемого неполной.

Ученые-методологи отмечают «терминологическое обогащение литературной науки в последние десятилетия. Кое-что взято из давно забытого: „точка зрения“ Генри Джеймса, теория „карна-

¹ См.: *Аристотель. Поэтика*. Пер. М.Л. Гаспарова // Сочинения в 4 т. — Т. IV. — М., 1984. — С. 645—680; *Он же. Об искусстве поэзии* / Пер. В.Г. Апелльрода. М., 1957.

² См.: *Платон. Государство* // Сочинения: В 3 т. — Т. III, ч. I. — М., 1971. — С. 89—454. По мнению Платона, поэтический мимесис является «третьим» на пути приближения к истине, ибо создает «подобия подобий» — подражая чувственным вещам, которые сами уже суть подражания миру идей. Отсюда ощутимый негативизм Платона в отношении мимесиса (как и вообще поэзии).

³ См.: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий*. — М., 1965. — С. 204—236; *Лосев А.Ф. Ист. эст.*, II—IV.

⁴ Еще ранее — в эпоху барокко — эта абсолютизация была осуществлена «на практике». Ср.: «Для литературы барокко характерно обилие „готовых форм“ и мотивов, прямых заимствований из старых и новых писателей. <...> Основное значение придавалось не изобретению, а варьированию. Индивидуальность поэта сводилась к виртуозному комбинированию „общих мест“ и их „подновлению“ с помощью неожиданных сближений» (*Морозов А.А. Проблемы европейского барокко* // Вопросы литературы. — 1968. — № 12. — С. 117).

вализации“ Вс. Миллера, кое-что сформулировано теперь»¹. Термин «мимесис» тоже принадлежит сегодня к разряду несколько подзабытого. Между тем он предпочтительнее русского слова «подражание», на которое неизбежно наслаиваются различные негативные ассоциации (эпигонство, несамостоятельность и т.п.).

В рамках данной части мы сосредоточиваемся на проблеме миметического начала в индивидуальном стиле, касаясь онтологических аспектов мимесиса лишь по мере необходимости.

Известно, как неоднозначно понимались и интерпретировались позднейшими авторами суждения античных теоретиков о мимесисе. «К сожалению, — отмечает Г.Н. Пospelов, — высказывания автора „Поэтики“ на эту тему настолько коротки, что понимание их требует и добавочных разъяснений и даже догадок»². Сам Г.Н. Пospelов (как и многие предшествующие ему авторы — например, Н.Г. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности») считает, что Аристотель имел в виду подражание жизни. Иная точка зрения тоже общеизвестна. Воспользуемся такой компактной ее формулировкой: «Здесь следует предостеречь от ошибочного истолкования Аристотелевой теории подражания. До сих пор еще пользуется широким распространением взгляд, лишающий эту теорию заключенного в ней глубокого смысла. Апологеты этого взгляда разумеют подражание как копирование окружающей действительности, как подражание природе. Истолкованная таким образом теория подражания не выдерживает критики.

Подражать можно только человеку, и говоря о подражании, Аристотель имеет в виду подражание человеку, человеческой природе»³.

¹ Николаев П.А. Методологический аспект проблемы // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984. — С. 7.

² Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976. — С. 20.

³ Переверзев В.Ф. Основы эйдологической поэтики // Гоголь. Достоевский. Исследования. — М., 1982. — С. 420. Цитируемая работа — один из последних трудов В.Ф. Переверзева, отразивший позитивную эволюцию, которую претерпели его теоретические воззрения.

Подобная разница в истолковании Аристотеля имеет свою вполне понятную объективную причину¹ (разница между *категориальным* и *операционным* осмыслением слов, которая осложняется особенностями обиходно-разговорного употребления языковых средств, когда смысл делается совершенно условным)². И не случайно А. Ф. Лосев, скрупулезно анализируя слово «мимесис» у Аристотеля, подчеркивал: «Прежде всего необходимо отметить, что и в греческом языке вообще и у Аристотеля термин этот, действительно, употребляется, между прочим, и в обыденном и расплывчато-неопределенном смысле. Ясно, однако, что на таком понимании остановиться нельзя. Ведь очень много слов, которые в обыденном разговоре имеют одно значение („душа“, „сознание“, „представление“, „образ“, „опыт“ и т. д. и т. д.), а в философии — совершенно иное»³.

По всей вероятности, следует избегать односторонности в толковании термина «мимесис». Сама реальная практика поэтического искусства давно выявила как факты миметического отношения художников к окружающей реальной жизни, так и весьма разнообразные формы миметического отношения к человеческой духовности (и «жизнь» и «духовность» в данном случае — обобщенные наименования самого широкого круга явлений реального мира).

У нас предметом специального рассмотрения служит лишь мимесис в стиле. А в сфере *стиля*, понятным образом, невозможно то прямое, «наглядное» подражание зримым явлениям жизни (или природе), «жизненным аналогам», которое осуществляется, например, коллизиями *сюжета* в отношении реальных событий и обстоятельств или *поведением литературных персонажей* в отношении реального человеческого поведения. Определенные

¹ Ср. также: Ауэрбах Т. Мимесис. — М., 1976.

² См., напр.: Артюх А. Т. Категориальный синтез теории. Киев, 1967. — С. 20—37.

³ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — Т. I. — М., 1930. — С. 700. Смешение категориального с операционным в науке влечет весьма тяжкие недоразумения. Один из печальных примеров этого — стойкие легенды о так называемом психологизме филологической концепции А. А. Потебни (см. подробно в части третьей).

формы взаимодействия индивидуального стиля с внехудожественной реальностью уже затрагивались в рамках первой части («подражание устной речи» и др.). Теперь мы сосредоточиваемся на проблемах мимесиса художника по отношению к другому художнику (и более широко — по отношению к художественной традиции). Это явление не нуждается в исходных пояснениях — оно регулярно фиксируется, например, литературными критиками. Но в критике оно, как правило, оценивается чисто отрицательно, ибо ставится в неперемennую связь с эпигонством. Между тем это неправомерно узкое понимание существенного для поэтики индивидуального стиля феномена. Впрочем, интерпретация разнообразных миметических явлений с позиции личных вкусовых представлений наблюдается не только в критике. Ср.: «Соотношение между заимствованным, „пришлым“ и традиционным всегда сложно. Построенный Фиораванти Успенский собор в Кремле становится памятником русской национальной культуры, входит в комплекс ее стилей, тогда как здание Исторического музея в Москве или «Храм на крови», сооруженный в Петербурге, вовсе не являются порождением русского национального стиля, а всего лишь подделкой под него... Получается не своеобразие, а безобразие!»¹ Вряд ли стоит преувеличивать эстетическое значение Исторического музея и церкви Спаса на крови, но невозможно согласиться со столь уничтожающей их оценкой. Трактовка осуществлена на уровне личных вкусовых пристрастий цитируемого автора. А мы намерены последовательно избегать подобных субъективно-вкусовых оценок.

Обратимся к конкретному рассмотрению того, как осуществляется мимесис в сфере индивидуального стиля. При этом нами ставится задача анализа миметических явлений в литературных произведениях (на материале русской литературы). «Выход» в другие искусства делается лишь в порядке иллюстрации².

¹ Морозов А. А. Национальное своеобразие и проблема стилей // Русская литература, 1967. — № 3. — С. 109.

² Автор полагает, что комплекс вопросов, связанных с «подражанием природе» и т. п., весьма полно и продуктивно обсужден в философско-эстетической литературе (напр., уже в немецкой классической философии — Гегелем, Шеллингом и др.). Мы касаемся данных вопросов лишь в связи со своей собственной проблематикой.

2. ПОДРАЖАНИЕ И ЭПИГОНСТВО

Встаёт ли подражание художественно ниже своего объекта. — Мимесис: Лермонтов и Пушкин. — «Приоритет» в искусстве. — «Предосудительные подражания механические». — Подражание античности. — Перевод и мимесис. — Эпигонство — нетворческое подражание.

Бросается в глаза тот любопытный факт, что между теоретиками по сей день отсутствует полное единство в качественной оценке ситуаций подражания художника другому художнику. Все ещё приходится сталкиваться с представлениями о фатальности *художественного превосходства* произведения-прообраза над миметическим произведением. Вот некоторые примеры.

По мысли С.И. Кормилова, подражание всегда «ниже» своего объекта; исключение — лишь пародия; «приоритету» в искусстве Кормилов даже придает значение эффективного «критерия художественности»¹. Сходным образом мыслит О.В. Лармин. При столкновении с миметическими явлениями не у эпигонов, а у заведомо крупнейших поэтов этот исследователь просто усматривает однозначную связь между данным фактом и юношеским возрастом подражателя. Например, Лармин пишет: «Совсем молодые авторы часто бывают склонны к копированию индивидуального почерка какого-либо крупного художника. Поэма молодого Лермонтова «Кавказский пленник», написанная им в 1828 году, то есть четырнадцати лет от роду, — очень характерный пример такого прямого подражания. Он заимствует здесь из одноименной поэмы Пушкина не только тему, сюжет, композицию, характеры главных героев, но переносит всецело большинство эпизодов, описаний быта горцев, пейзажных картин, просто перефразируя строфы Пушкина. Он часто сохраняет те же рифмы, а иногда прямо заимствует отдельные строки и понравившиеся ему метафоры»². Далее исследователь относит поэму Лермонтова к разряду «детских творений» и категорически заявляет, что «самостоятельными произведениями они не являются»³.

¹ Кормилов С.И. О критериях художественности // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984. — С. 69.

² Лармин О.В. Указ. соч. — С. 238.

³ Там же.

Однако в миметическом отношении к произведениям Пушкина находится еще целый ряд творений Лермонтова, которые уже нет никакой возможности отнести к разряду «детских».

Так, весьма тесно перекликаются по тексту пушкинский «Цветок» («Цветок засохший, безуханный...») и лермонтовская «Ветка Палестины» (1837 г. по н. ст.); пушкинский «Узник» и лермонтовский «Пленный рыцарь» (1840 г. по н. ст.); пушкинский «Пророк» и лермонтовский «Пророк» (1841); пушкинское стихотворение из «Подражаний Корану» («И путник усталый на Бога роптал...») и лермонтовские «Три пальмы» (1839). Все это «поздние», а не ранние произведения Лермонтова.

Вот начало стихотворения А.С. Пушкина «Узник»:

Сию за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

А вот начало стихотворения М.Ю. Лермонтова «Пленный рыцарь»:

Молча сию под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют все вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно (I, 294)¹.

Воспроизводя ход мысли О.В. Лармина, можно было бы сказать: вот, заимствованы не только тема, сюжет, композиция и характер лирического героя, но перефразированы и пушкинские строфы (ср. оба текста дальше), и строки; использованы понравившиеся метафоры...

А вот еще один пример, где даже ритмика Лермонтовым у Пушкина «заимствована». Стихотворение Лермонтова «Родина» после ритмического «слома» во второй половине — шестистопный ямб преобразается в четырехстопный, — со слов «Люблю дымок спаленной жнивы...» начинает отчетливо перекликаться со

¹ Соотношение этих двух отрывков законно ассоциировать с соотношением выполненных двумя разными авторами переводов какого-то третьего стихотворного текста: образность у Пушкина и Лермонтова частично варьируется, но общность настроения налицо (Ср.: *Потебня А.А. Теор.*, 149).

строфой из «Отрывков из путешествия Евгения Онегина» («Иные нужны мне картины: / Люблю песчаный косогор...» и т.д.). Большое число фактов мимесиса крупных (и даже великих) художников по отношению к другим художникам (в том числе и довольно скромным по таланту) накоплено в литературоведческой компаративистике. Эти факты с о к р у ш а ю т идею «приоритета» как «критерия художественности».

С.И. Кормилов мыслит приоритет в искусстве чем-то аналогичным научному приоритету. Во внехудожественной сфере факт первенства, действительно, служит критерием оригинальности и значимости высказываемых идей¹. Но в искусстве, где «идея» неотделима от своего конкретного стилистического воплощения, дело обстоит во многом иначе. Безоговорочно согласиться с Кормиловым в его трактовке художественного «приоритета» было бы несколько опрометчиво. Ведь еще более полутора веков назад предлагалось «оставить без всякого внимания упреки тех строгих людей, которые называют *подражания* или слабостию собственных дарований, или рабством, уничтожающим собственные дарования. <...> Скажем, что все почти новейшие иностранные писатели, и наши соотечественники, наиболее известные по своим творениям, <...> во многом подражали древним и новым писателям и во многом превосходили самые подлинники. Предосудительны одне только *подражания*, так сказать, механические...»²

¹ Но и научный приоритет — многогранное явление, несводимое к простому «кто первый?» Так, знаменитая теория трех стилей, создание которой «упорно» — из одной поверхностной книжки в другую — приписывается М.В. Ломоносову, на деле существует с античных времен (ср.: *Вомперский В.П.* Стилистическое учение М.В. Ломоносова и теория трех стилей. — М., 1970. — С. 134 и др.). В России эта теория известна с начала XVII в. (риторика, приписывавшаяся митрополиту Макарию), и уже в произведениях Ф. Прокоповича, то есть за несколько десятилетий до Ломоносова, получила развернутое изложение (см.: *Прокопович Ф.* Сочинения. — С. 395). И сам логический принцип, на котором базируется эта теория — принцип трихотомического членения (тезис-антитезис-синтез), — также известен уже античным диалектикам. «Приоритет» Ломоносова бесспорен, но — он состоит преимущественно в особом ракурсе постановки им вопроса об оптимальном соотношении «новизны» и «старины» в литературном языке.

² *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. — Т. II. — СПб., 1821. — С. 393. Ср.: «...Далеко не всякое подражание является творческим, рождающим образ. Чтобы стать творческим, подражание должно быть произвольным, соз-

Как художественная практика эпох барокко и классицизма, так и европейская эстетическая теория XVII—XVIII веков помимо подражания природе выдвигала в качестве одной из основных форм мимесиса именно подражание великим художникам античности, творчество которых полагалось образцовым. Об этом много говорил, в частности, такой популярный в России эстетик, как Ш. Батте. В свое время Я.К. Грот обратил внимание на то интересное обстоятельство, что Державин в известной автохарактеристике прямо указывает, как после своего отказа от попыток «парить» по-ломоносовски с 1779 года избрал „*совершенно особый*“ (курсив наш. — Ю. М.) путь, руководствуясь наставлениями Батте...»¹ Батте был авторитетом для Державина и в период создания «Рассуждения о лирической поэзии», перекликающегося с ним в ряде теоретических формулировок². На этом «особом пути» Державин создал целый ряд ярко художественных, но одновременно миметических произведений. Одно другому не противоречит.

Многие из од и стихотворений Державина целиком или частично представляют собой подражания — христианским псалмам («Властителям и судиям», «Величество Божие», «Праведный судия», «Победителю» и др.), Горацию («О удовольствии», «Похвала сельской жизни», «На смерть графини Румянцевой», «Памятник», «Весна», «Лебедь» и др.), Пиндару («Афинейскому витязю», «Песнь Пиндара Пифическая» и др.), Анакреону, Оссиану, немецким поэтам — и иным литературным «подлинниками»³.

Обоснованием для разработки миметических приемов служили русским поэтам грани XVIII—XIX веков и суждения античных авторитетов. Если у Аристотеля вопросы подражания изложены несколько фрагментарно и неясно, то трактат «О возвышенном»

нательным, преднамеренным. Подражание произвольное... пассивно, не заключает в себе ничего творческого и не рождает образов» (*Переверзев В.Ф.* Указ. соч. — С. 421).

¹ См.: *Грот Я.К.* Жизнь Державина. — Т. I. — СПб., 1880. — С. 275.

² См.: *Машкин А.* Эстетическая теория Батте и лирика Державина. Казань, 1916.

³ См.: *Остолопов Н.Ф.* Указ. соч. — С. 391—392.

(приписывавшийся Лонгину) давал в этом плане весьма конкретные рекомендации¹. Наставления Псевдо-Лонгина о важности «подражания» как формы «соревнования» с поэтами прежних времен имели неоспоримое значение для русских художников; трактат «О возвышенном» не переставал привлекать к себе внимание филологов и критиков и в первой половине XIX века.

Волна переводов, захлестнувшая русскую поэзию в данный период, естественно вписывается в контекст миметических явлений, наблюдавшихся в это время в поэзии. Именно как соревнование («соперничество») с авторами подлинников-прообразов (то есть как подражание) воспринимал свои так называемые вольные переводы, составляющие существенную часть его поэтического наследия, В.А. Жуковский². И действительно, в теоретическом отношении художественный перевод с языка на язык — безусловно, специфическая разновидность мимесиса.

Нет абсолютной границы между подражанием творческим, собственно художественным, и эпигонством (подражанием «механическим», как выражается Остолопов). *Творчески* подражающий *художник*, разумеется, отличается внутренней убежденностью в нормальности и целесообразности своих миметических действий — *эпигон* боится упреков в «подражании» и подражает спонтанно, как бы помимо собственной воли; *творческое* подражание всегда заметно, «курсивно», подчеркнуто — *эпигонское* отличается невнятистью, размытостью; творческое целенаправленно — эпигонское бесцельно, и т.д. и т.п. Но в то же время ясно, что творческая неудача в преднамеренном мимесисе равнозначна простому эпигонству.

Возможно и несколько иное явление — когда разработка позднейшим автором приемов и мотивов *великого* предшественника носит, в принципе, творческий характер, но все же приводит к эстетически небесспорным результатам: созданное творение как бы теряется в «тени», отброшенной на него художественным колоссом, которому оно подражает. В этом смысле характерен

¹ Ср. современный перевод: [Лонгин] О возвышенном / Пер. Н.А. Чистяковой. — М., 1965.

² См.: Жуковский В.А. Эстетика и критика. — М., 1985. — С. 189.

роман Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом», герои которого, по воле автора, оказываются и на Аустерлицком поле (1805), и в горящей Москве (1812), — то есть следуют примерно теми же литературными «маршрутами», что и главные герои «Войны и мира». Например, генерал-майор в отставке Опочинин у Окуджавы оказывается в конце Аустерлицкого боя, после бомбардировки французской артиллерией «Сачанского пруда» (вернее, озера, по льду которого отступала колонна Дохтурова), на льдине посреди водоема, с оторванной ногой. Однако «чудесное спасение» приходит. Увидевший сие Бонапарт кивнул своим адъютантам: двое из них бросаются в ледяную воду (вместо того чтобы взять лодку), подгоняют льдину к берегу, спасают Опочинина (и один из них после умирает от воспаления легких)... Такой эпизод истории неизвестен. Известен, однако, другой эпизод: в начале войны 1812 года Наполеон однажды приказал польским уланам вплавь — без всякой на то необходимости — преодолеть реку Вилию; многие из них перетонули на его глазах. Л.Н. Толстой, прочитавший об этом эпизоде в мемуарах адъютанта Наполеона Ф. де Сегюра, использовал его в III томе «Войны и мира» (II глава I части)¹. При этом он прибегнул к «условной неправде» — переложил инициативу переправы на самих улан, решивших щегольнуть перед своим повелителем.

Толстому данный эпизод потребовался, таким образом, для изображения нелепости фанатизма «бонапартистов». Окуджаву в сцене со льдиной явно оттолкнул от этого же эпизода — причем в «толстовской» его версии. Но в романе Окуджавы полностью исчез тот мощный семантический «заряд», которым обладала у Толстого сцена, сыгравшая для Окуджавы роль объекта подражания, а другого «заряда» не появилось. Выдуманная история со льдиной выглядит просто как вымученная попытка продемонстрировать читателю романтическую «куртуазность» французских офицеров.

Подобные художественно «спорные» результаты подражания в литературе, естественно, нередки.

¹ См.: *Ségure F. de. Histoire de Napoléon et de la grande armée. Paris, 1834. — Vol. I, p. 143—144.*

3. ТЕОРИЯ «ПОВТОРЕНИЯ» ИНДИВИДУАЛЬНЫХ «МАНЕР»

Индивидуальное и внеиндивидуальное. — Копирование. — Как осуществляется преемственность в искусстве. — Повлиял ли Маяковский на поэзию XX века. — Художник-учитель и ученики: стилевое сходство и различие.

Признание «индивидуального» характера у того или иного явления в искусстве необходимо влечет за собой целый ряд методологических следствий. Концепции, упускающие эти следствия из виду, легко обнаруживают свои существенные внутренние противоречия. Так, отдельные современные концепции «индивидуальной манеры» при трактовке этого явления весьма любопытным образом с м е ш и в а ю т индивидуальное с внеиндивидуальным.

Например, О.В. Лармин в упоминавшейся работе, акцентируя в художественной манере ее «индивидуальный характер», посвятил много места в рамках специальной главы «предостережениям» о «недопустимости» повторения «индивидуальной творческой манеры» данного художника другими авторами, о «недопустимости» совпадения «индивидуальных творческих манер»¹. По словам О.В. Лармина, «прямое подражание индивидуальной манере несовместимо с подлинным художественным творчеством»². При этом в качестве синонима к выражению «прямое подражание» Лармин использует в ряде случаев слово «копирование» («копирование индивидуального почерка»)³. Исследователь указывает: «Как известно, художник никогда не должен копировать индивидуальный почерк другого, даже великого мастера. Иначе он будет лишен своего авторского лица»⁴.

¹ Лармин О.В. Указ. соч. — С. 228—229.

² Там же. — С. 218.

³ Там же. — С. 238.

⁴ Там же. — С. 212.

По поводу тезисов этого рода приходится сказать: предостережения против «копирования» излишни, ибо Лармин опасается того, чего не может быть на свете. Как пишет современный философ, «*индивидуальное* <...> представлено теми своеобразными чертами или признаками, которые присущи только данному предмету или процессу и являются *неповторимыми* и *невоспроизводимыми*» (разрядка наша. — Ю. М.)¹. Он же подчеркивает: «Таковы, например, особенности творчества того или иного писателя, поэта, скульптора, музыканта, живописца и т.п.»². В самом деле, совершенно нереально осуществить прямое копирование индивидуально-неповторимого в искусстве.

И все же О.В. Лармин — отнюдь не единственный, кто считает *возможным* (хотя и — по соображениям художественной оригинальности, авторского приоритета и т.п. — «недопустимым») повторение чьей-либо индивидуальной манеры другим лицом. Напротив, именно из подобных же посылок исходят по сей день некоторые исследователи литературы.

«Хотячее представление, что „стих Маяковского“ широко повлиял на советскую поэзию, оказывается неверным; даже такие близкие Маяковскому поэты, как Асеев и Кирсанов, предпочитают акцентному стиху дольники, тактовики и вариации силлабо-тонических размеров, — с заметным удивлением констатирует, например, М.Л. Гаспаров. — Влияние Маяковского было огромным, но сказалось не в метрике, а в других аспектах выразительной системы стиха, еще ожидающих исследования»³. Разберемся в содержании данного высказывания. Его автор известен своими статистическими исследованиями литературных феноменов. Он приступил к сравнению ритмики Асеева и Кирсанова с Маяковским, исходя из «ходячего представления», что Асеев и Кирсанов — «его присяжные продолжатели»⁴. И вот статистика дает

¹ Кедров Б.М. О повторяемости в процессе развития. — М., 1961. — С. 28.

² Там же.

³ Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — М., 1974. — С. 72.

⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984. — С. 270.

по Асееву и Кирсанову цифры, не повторяющие цифр по ритму Маяковского — то есть, в частности, свидетельствующие, что у первых двух нет показательных образцов свойственного «манере» Маяковского акцентного стиха (который основан на чисто тоническом принципе), а есть лишь формы, переходные от силлаботоники к тонике. Это означает, по мнению М.Л. Гаспарова, что Маяковский не повлиял на Асеева и Кирсанова в области ритмики.

Несомненен вполне объективный характер проведенных исследователем подсчетов¹. Но несомненно и нечто совсем иное. Что, собственно, установили подсчеты? Единственно то, что Асеев и Кирсанов не копировали «манеру» Маяковского. Разве можно на этом основании делать смелый вывод, что «манера» Маяковского (берущаяся в данном случае в метрическом своем аспекте) «не повлияла» на их метрику? Вряд ли.

Вышеприведенные слова Гаспарова, конечно же, не гипотетическое заключение, сделанное «на глазок». Напротив, автор с полным основанием подчеркивает (в других местах цитированного труда), что лишь сообщил объективный итог огромного по объему и кропотливого исследования русской поэзии XX века. Тем не менее, мы вынуждены признать абсолютно верной позицию людей, разделяющих критикуемое Гаспаровым «ходячее представление». Ведь влияние одного поэта на двух других отрицается им на том единственном основании, что его подсчеты не выявили прямого воспроизведения двумя последними особенностей индивидуального стиля первого. Итак, ученый исходил в своих построениях из надежд выявить повторение индивидуального. Но возможно ли выявить нечто подобное?

Интересно, что и влияние *рифмовки Маяковского* на последующую поэзию отрицается М.Л. Гаспаровым в другой его работе, как ранее отрицалось им влияние его ритмики. Ученый пишет: «Прямой преемственности между рифмой Маяковского и рифмой современных поэтов, по-видимому, нет: влияние Маяков-

¹ Исследования М.Л. Гаспарова отличает от ряда литературоведческих опытов со статистикой, носящих налет объяснимого дилетантизма, уверенное владение избранной методикой.

ского на современную поэзию обычно преувеличивается, оно ска-
зывалось преимущественно в других областях поэтики»¹.

Видимо, эти суждения о ритме и рифме — не оговорки, а формулировка методологической позиции, занимаемой автором, отражение некоторых его своеобразных теоретико-литературных представлений. Во всяком случае, полемизируя в рамках специальной публикации с одной нашей статьёй (доказывающей на конкретном материале, что ассонансы у ряда поэтов грани XVIII—XIX веков есть результат их творческого подражания неточной рифме Державина, крупнейшего поэта эпохи), Гаспаров категорически оспорил этот наш тезис — по тем же «статистическим» основаниям, что в вопросе о влиянии ритмики Маяковского на последующую поэзию. Иными словами, исследователь, со своей стороны, опять не обнаружил на основе подсчетов прямого воспроизведения чужой «манеры» — на сей раз принципов державинской рифмовки — теми поэтами, на которых мы указывали². Из подсчетов получается, что Державин, подобно Маяковскому, «не повлиял» в сфере рифмы на современную ему поэзию.

Как видим, поиски случаев «прямой преемственности» (то есть воспроизведения чужой индивидуальности) в литературоведении наблюдаются. И все-таки спросим снова: *реальная* ли это задача?

Нет нужды распространяться о той неизменности, с которой исследователи творчества Асеева отмечают факт его стилистической близости к Маяковскому. О контактных связях поэзии Кирсанова с творчеством Маяковского тоже свидетельствует разнообразный материал — приводимый и анализируемый, в частности, в нашей монографии «Поэзия. Поэтика. Поэт»³. Однако представление о влиянии Маяковского на этих авторов впервые сложилось вовсе не в литературоведческой среде как таковой. И

¹ Гаспаров М.Л. К анализу русской неточной рифмы // Russian poetics. L. Ang., 1983. — С. 109.

² См.: Гаспаров М.Л. Первый кризис русской рифмы (к статье Минералова) // В сб.: Studia metrica et poetica. II. — Тарту, 1977. — С. 59—70.

³ Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт. — М., 1984.

для множества читателей поэзии, и для самих Асеева с Кирсановым было несомненным фактом, что их «манера» (в частности, ритмика и рифмовка) связана с «манерой» Маяковского самой тесной преемственной связью. (Любопытно, кстати, как сумел бы их сбих в этом разуверить Михаил Леонович.) Но связь «учеников» с «учителем» в искусстве вообще (и литературе как его разновидности) — отнюдь не прямое воспроизведение индивидуально-неповторимого. Об этом воспроизведении говорит как о чем-то реально мыслимом О.В. Лармин. Следов такого воспроизведения ищет на основе статистики М.Л. Гаспаров; не находя в области ритмики и рифмовки, высказывает надежду, что оно будет кем-то обнаружено «в других аспектах»¹; в более поздней работе исследователь предположительно говорит, что «у Маяковского больше учатся интонации и стилю, чем стиху»². Не станем обсуждать его представления, что «стих Маяковского» — нечто находящееся вне стиля. Но существует ли, действительно, *полное* сходство (единственно доступное статистике с ее дискретными членениями) между чертами «манеры» Маяковского и его подражателей хотя бы в «других аспектах»? Как конкретно выражает себя их сходство?

В данной связи наиболее показательны, по всей очевидности, случаи *иллюзионного* (то есть максимального, способного «обмануть» читателя) подобия, которые имеются у Кирсанова. Материал, проанализированный нами в упоминавшейся монографии «Поэзия. Поэтика. Поэт», вынуждает заключить, что даже в этом случае ни о какой полноте сходства говорить не приходится. Вопрос о том, как же конкретно выглядит иллюзионное подражание в литературе, мы рассмотрим (отчасти на примере Кирсанова) в рамках следующей главы.

¹ Гаспаров М.Л. Современный русский стих. — С. 72.

² Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — С. 270.

4. ИЛЛЮЗИОННЫЕ ПРИЕМЫ

Стилевой иллюзионизм в истории литературы. — «Воссоздание» чужого стиля. — Попытка С. Кирсанова «закончить» поэму Маяковского. — Попытка В. Брюсова «закончить» поэму Пушкина. — Иллюзионизм — «эстетизация» техники литературного письма.

Иллюзионные приемы в искусстве принято однозначно ассоциировать с живописью и скульптурой, где они в определенные эпохи проявляли себя весьма широко («веризм»), приобретая даже значение условия художественности (см., напр.: А.Ф. Лосев, *Ист. Эст.*, V, 405—407). Однако «хрестоматийно» известные, постоянно вспоминаемые иллюзионные подоби́я в изобразительном искусстве (виноград, нарисованный так, что его пытаются клевать птицы; нарисованная занавеска, которую пробует отдернуть человек, и пр.) относятся к разряду подражаний природе. Иллюзионные художественные подоби́я других *художественных* феноменов, случаи целенаправленной имитации чужого *стиля* привлекаются к обсуждению реже. Сказанное касается и литературных явлений такого рода.

Стилевой иллюзионизм в литературе необходимо, само собою разумеется, отличать от копирования, размножения конкретных произведений (путем распечатки рукописи, тиражирования книги и т.д.).

К нашей теме непосредственно относятся разнообразные явления, объединяемые обычно под наименованием «литературные мистификации». Это весьма условное объединение. Сюда входят, например, подделки — тексты, выдаваемые за новооткрытые неизвестные произведения определенных авторов (ср. «находки» уничтоженной главы «Евгения Онегина», сожженного второго тома «Мертвых душ» и т.п.). Создание такого рода произведений обычно преследует внехудожественные цели, их пишут непрофессионалы, собственными эстетическими достоинствами данные произведения не отличаются. Но, по-видимому, именно эта разновидность мистификаций (действительно, не представляющая значительного интереса для исследователей) дискредитирует все остальные, обуславливая невнимание теоретиков к литературному иллюзионизму вообще. Однако ведь к кругу «литературных

мистификаций» относятся и интересные опыты создания художественных произведений от лица вымышленного автора (ср. образы «Оссиана» у Макферсона, «Клары Газуль» у Мериме и др.), а также «от лица» носителей фольклорного сознания («Песни западных славян» у Мериме и др.). Наконец, сюда относятся иллюзионные подоби́я как таковые — попытки написания «своих произведений», но в точности так, «как написал бы» другой автор. Пишущий при этом не только не зашифровывает своего «я» (то есть не ставит мистификационных задач), но, напротив, предполагает *продемонстрировать* свой особый дар полного «растворения» в другом авторе и «постижения» его «духа» — то есть свое умение адекватно воспроизвести чужой индивидуальный стиль.

Мы не предполагаем специально анализировать тексты подделок и произведений, написанных от лица вымышленного автора. Но коснуться третьего — практических попыток «воссоздания» чужой индивидуальности — даже необходимо в общем контексте наблюдений стилевого мимесиса.

Вернемся в связи с этим к тому идейно-литературному течению, представителем которого был Маяковский. Вполне допустимо предполагать наличие единого стиля у этого течения. Далее, трудно усомниться в том факте, что активными участниками течения были помимо Маяковского те же Асеев и Кирсанов¹. А у каждого из названных трех поэтов, естественно, имелось «свое лицо» — особенная «индивидуальная творческая манера». Но даже в лучших произведениях Асеева и Кирсанова присутствует некая уловимая стилистическая общность. Это не просто единство отразившегося в них абстрактного «стиля течения». Речь о другом. В стихах данных двух поэтов порою «проступает» непосредственно М а я к о в с к и й. «Проступает» и узнается.

Стилистические соотношения, подобные тому, в котором находится индивидуальный стиль Маяковского к творчеству его ближайшего и непосредственного (что подтверждается даже чисто

¹ Конечно, рамки интересующего нас течения не ограничивались ни этими тремя поэтами, ни вообще поэтами, группировавшимися вокруг «Лефа»! Ср., однако: Лармин О.В. Указ. соч. — С. 243 и далее.

биографически) «ученика» Кирсанова, весьма удобны при изучении миметических явлений. В частности, наблюдение таких соотношений может существенно помочь в уточнении справедливого общего тезиса авторов «Теории литературных стилей», что «в конечном счете стили являются одновременно и индивидуальными, и в то же время типологическими (то есть внеиндивидуальными, в известном отношении все же повторимыми. — Ю. М.) образованиями»¹. Это наблюдение полезно и в целях аналитической расшифровки метафорического представления о межстилевом «переходе»².

Большая поэма Кирсанова «Пятилетка» — целенаправленная попытка «дописать» неоконченную поэму Маяковского «Во весь голос». Кирсанов не раз подчеркивает свое намерение точно скопировать стиль Маяковского. Ср., напр.:

Здесь,
 в крематории,
 перед пепловой горсткой,
присягу воинскую
 я даю —
в том,
 что поэму
 выстрою **твою**
как начал строить ты,
 товарищ Маяковский.
(«Пятилетка», 6; выделено нами. — Ю.М.)

Намерение Кирсанова выступить, можно сказать, вторым Маяковским, воскресить его стиль и завершить начатое им произведение так, как это сделал бы подлинный Маяковский, разумеется, было изначально неосуществимым и основывалось на весьма субъективных представлениях об индивидуальном творчестве в искусстве, о его специфике. Но именно эта субъективная сторона и представляет в нашем случае первоочередной интерес. Перед исследователем относительно редкий пример,

¹ Гиришман М.М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М., 1982. С. 17.

² См.: Драгомирецкая Н.В. Стилевой переход... // Указ. изд. — С. 320—342.

когда один поэт буквально претендовал сыграть роль *двойника* другого поэта, недавно погибшего, и в современной литературе неким образом *занять его место*, одновременно сохраняя, по-видимому, за собой свое собственное (то есть, применительно к Кирсанову, место «циркача стиха», «лингвиста», «садовника садов языка» и т.п. — все это излюбленные кирсановские самохарактеристики грани 1920—1930-х годов). Кирсанов был, вероятно, озабочен и должным обоснованием своих претензий. С этой целью перед читателем усиленно подчеркивался факт личной близости к Маяковскому. С этой же целью в поэме «Пятилетка» форсируются определенные собственно *творческие* приемы достижения желаемого сходства с Маяковским и его поэмой.

«Пятилетку» открывают два «вступления»: одно — гражданско-публицистическое, второе — лирическое. В них использованы последние произведения Маяковского. Например:

Ты
ухо словом
не привык ласкать... <и т.д.>

Далее буквально воспроизводится выделенный особым шрифтом текст соответствующего места из неоконченной поэмы «Во весь голос» Маяковского (цитата кончается после такой чуть видоизмененной Кирсановым строки: «...проходишь ты по строчечному фронту»).

На том же приеме буквального цитирования основано в поэме Кирсанова «Второе вступление»:

Как говорят,
«инцидент исперчен»,
любовная лодка
разбилась о быт,
ты с жизнью в расчете... <и т.д.>

Подобные цитаты из поэмы «Во весь голос», вращенные в тело «Пятилетки» и ставшие реминисценциями, недвусмысленно намекали именно на то, что Кирсанов приступает к «продолжению» поэмы своего друга и учителя. Ср. в этой связи финал «Первого вступления» к «Пятилетке»: «Вперед, стихи! к полям газетных полос! Поэма начата, она гудит *во весь голос!*»

Далее Кирсанов продолжает попытки достижения полного сходства с Маяковским, используя все те же простые приемы. С одной стороны, идет реминисцентное «полуцитирование» текстов Маяковского. Будучи поставлены в новые связи, реминисценции выражают уже то содержание, которое нужно Кирсанову. С другой стороны, создаются *подобия* фрагментов из Маяковского. Исходя из собственных представлений о том, как развил бы далее Маяковский «замысел» поэмы «Во весь голос», Кирсанов сочиняет сюжетные эпизоды, вводит персонажей. Веруя в свои «артистические» способности, он пытается при этом говорить «голосом» Маяковского. Бесспорно, Кирсанову удалось неоднократно проявить в тексте «Пятилетки» свою способность к артистическому подражанию слогу другого художника. Ср.:

Спец-утопист

оттопырил карман,

привстал на носки,

посмотрел на часики:

— Пора собираться!

Тоска...

Тюрьма...

Нет никакой

фантастики! («Пятилетка», с. 82)

Подобные строки создают иллюзионное впечатление «стиля Маяковского» (причем, пожалуй, после 1925 года), и как всякое квалифицированно выполненное иллюзионное подобие, способны были воодушевить кого-то из читателей («второй Маяковский!»). Но, несмотря на обилие подобных (действительно интересных) стилизаций в духе великого поэта, «Пятилетка» не сложилась как идейно-художественная целостность. Поэтика была — поэмы не было¹. Как нетрудно понять, не было главного: за текстом не

¹ Аналогично можно было бы выразиться по поводу поэмы Кирсанова «Товарищ Маркс» — другой попытки писать «по-маяковски» и создать произведение в духе поэмы «Владимир Ильич Ленин». Здесь также не было масштабной и оригинальной стержневой идеи, способной составить семантическую основу огромного текста, что, напротив, осуществлено Маяковским в его поэме с подлинным блеском. Кирсанов навсегда «ушел» и от этой своей попытки продолжить дело Маяковского, воспроизводя внешность его стиля.

стояла творческая индивидуальность такого масштаба, как личность того, на чей голос ориентировался Кирсанов¹.

Несмотря на использование подобных оригинальных приемов проецирования своего текста на творчество Маяковского, которые должны были соответственно сориентировать читателя (и ориентировали; тем более должно было импонировать читателю тех лет, что автор — «ученик» умершего Маяковского); несмотря на несколько высокохудожественных описаний; несмотря на искренний лиризм строк, посвященных памяти Маяковского, — как целое «Пятилетка» вряд ли была творческой удачей Кирсанова. Она выдержала несколько поспешных переизданий, но затем была навсегда «оставлена» автором. Одна из основных причин этого, несомненно, именно в стилизаторской самоценной «заданности» ее организма.

Все сказанное о «Пятилетке» относится и к вышедшей в одном году с нею книге стихов Кирсанова «Ударный квартал». Книга эта — также попытка освоить тематику и стилистику Маяковского («освоить» в данном случае не в условно-метафорическом, а в приближенном к буквальному смысле). И любопытна она именно тем, что демонстрирует кирсановское умение определенным образом «врасти» в чужой стиль:

Под крики «Назад!»
и жандармский свист,
сползя
вот с этой страницы,
без паспортов,
без спросу,
без виз —
мой стих
перешел границу («День молодежи»).

Вы знаете,
что такое летун?
Портрет летуна
даю на лету («Показ живого летуна»).

¹ См. подробнее: Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт. — С. 93—98.

В плане художественного содержания книгу приходится оценить негативно. Положительные герои в производственных стихах «Ударного квартала» ходульно-плакатны («Угля — Кашире», «Девятый» и др.), отрицательные — мелки и безвредны («Комсомолец-очковтиратель», «Комсомолец-неверец» и др.), закордонные и внутренние враги неправдоподобно глупы и карикатурны («Подсудимые, встать!», «Допрос свидетеля» и др.).

Кирсанов не сделался вторым Маяковским, издав «Пятилетку», «Ударный квартал» и «Товарища Маркса»¹. Он был и остался поэтом иной тематики и иных творческих масштабов, чем великий Маяковский.

Уместно напомнить и подчеркнуть, что иллюзионные приемы Кирсанова, его опыты по стилевому артистическому «перевоплощению», при всей их эксцентричности, не представляют чего-либо исключительного для литературной практики. Одним из показательных примеров того же рода могут послужить «Египетские ночи» В. Брюсова. Хотя в авторском предисловии автор дипломатично оговаривался, что не помышлял о стилизации под Пушкина, он все же явно полагал, что сумел создать иллюзионное подобие «окончания» незавершенной поэмы Пушкина (первоначально Брюсов предполагал даже устроить литературную мистификацию и выдать себя за публикатора подлинного окончания, но позже отказался от этого намерения — см.: *Брюсов В.Я.*, III, 621—624). Позже В.М. Жирмунский посвятил специальное исследование доказательству того, что Брюсову не удалось скопировать пушкинский стиль². То, что филологу пришлось *доказывать* своим современникам факт неадекватности стиля пушкинской поэмы и стиля брюсовского подражания, само по себе весьма показательно и характеризует ту систему эстетических представлений, в атмосфере которой отважился позже на свои попытки «воспроизведения» стиля Маяковского Кирсанов.

¹ Позже Кирсанов постепенно отказался от попыток создавать иллюзионные подобия произведений Маяковского.

² См.: *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // В его кн.: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика.* — Л., 1977. — С. 142—204.

Стремление к иллюзионизму жестко детерминирует художника. Он изначально ставит перед собой неразрешимую задачу: эстетизировать свою чисто «техническую» виртуозность. Возникает произведение, «художественность» которого в значительной мере держится лишь на простом факте поражающе близкого сходства с кем-то или чем-то. Естественно, что объективное эстетическое значение достигнутого таким путем близко к «эстетическому значению» ловкого фокуса. В собственно *содержательном* плане акт иллюзионного подражания ценности практически не имеет. Эта ценность снижается параллельно (и пропорционально) сосредоточению усилий автора на *формальных* аспектах творчества (достижение «полноты» сходства). Как итог, иллюзионное подобие передает лишь внешние стороны объекта мимесиса. Так, Кирсанову и Брюсову удалось «воспроизвести» лишь отдельные внешние особенности стилей Маяковского и Пушкина.

Обнаружение средствами статистики подобных взаимосвязей, естественно, невозможно: цифры при сопоставлении будут всегда складываться в пеструю, чрезвычайно разнородную картину — что и получилось у М.Л. Гаспарова. Как следствие, придется едва ли не во всяком конкретном случае повторять, что художники-де «непохожи». Иными словами, для методики, преобразующей литературный материал в абстрактные числовые показатели и строящей выводы на их прямом сопоставлении (что и делается в опытах с подсчетами), объективно недоступны как раз *реально* существующие формы литературной преемственности и стилового мимесиса. Ее применение способно даже посеять заблуждение, тем более поучительное, что претендует считаться точно установленной «истиной», опирающейся на «непогрешимую» математику¹.

Маяковский «повлиял» на Асеева и Кирсанова и был с их стороны объектом мимесиса как в области ритмики и рифмовки, так и в иных, более широких стиливых параметрах. Это попросту

¹ См. подробнее: Минералов Ю.И. Об условно-абстрактном анализе в литературоведении // Филологические науки. — 1983. — № 5. — С. 18—23.

неоспоримо. Но столь же неоспоримо то, что ритмика и рифмовка у названных двух поэтов представляют собой качественно новое образование¹. С точки зрения цифр, оно «непохоже» на подсчеты по Маяковскому. А вот с точки зрения реальности оно похоже, поскольку образование это представляет собой переплетение и слияние элементов «стиха Маяковского» с теми приемами, которые вырабатывались, образно выражаясь, непосредственно «в глубинах» собственной творческой индивидуальности каждого из обоих его поэтических соратников. Аналогично мог бы быть прокомментирован вопрос о влиянии «манеры» Державина на ряд его современников².

5. ПАРАФРАЗ

Парафраз и перифраза. — «Три оды парафрастические». — Парафраз в музыке и живописи. — Подлинник и перевод. — Литературное ученичество как парафразирование.

Попытки разграничить термины *парафразис* (парафраз) и *перифразис* (перифраз, перифраза) предпринимались много-

¹ Ср. мнение — противоположное нашему! — одного из апологетов применения статистики к анализу индивидуального стиля (который цитируемый ниже автор понимает как совокупность «фигур», то есть как явление чисто дискретное): «Если мы сравниваем стиль какого-нибудь русского футуриста со стилем Гоголя, то найдем у последнего все или почти все фигуры, которые употребляет футурист. Ясно, что стиль футуриста кажется нам „вычурным“ не в силу наличности фигур, а благодаря их к о л и ч е с т в у. Поэтому чисто качественное сравнение <...> большей частью бесплодно, ибо не дает нам понятия об истинном (в данном случае количественном. — Ю. М.) характере эстетического воздействия» (*Ярхо Б.И.* Простейшие основания формального анализа // *Ars poetica*, I. — М., 1927. — С. 18). При такой постановке вопроса говорить о «стиле Гоголя» (и вообще индивидуальном стиле) значит противоречить самому себе: фигуры явно понимаются как безликие «единицы», и специфика стиля, по Ярхо, не в их «внутренней» индивидуализации (определении художником), а в простой разнице количественного распределения «фигур» от автора к автору.

² Слово «манера» М.Л. Гаспаров понимает (что явствует из контекста его работ) как простой синоним термина «индивидуальный стиль» (а не в гегелевском, шеллинговском и т. д. осмыслении). Мы будем в дальнейшем пользоваться — в целях терминологического единства — лишь вторым выражением (индивидуальный стиль). К слову «манера» мы прибегаем лишь при обсуждении цитат из чужих работ, использующих его в таком синонимическом смысле.

кратно. Одна из хронологически последних попыток такого рода содержится, например, в «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского.

В этом труде, большинство статей которого носит резкий отпечаток творческой индивидуальности и теоретических воззрений автора, под «перифразом, перифразой» понимается: «1) стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным оборотом речи... 2) Использование писателем формы известного литературного произведения, в которой, однако, дается резко противоположное содержание... с параллельным соблюдением синтаксического строя и количества строк оригинала, а иногда и с сохранением отдельных лексических построений. В этом случае П.[ерифраз] является подражательной формой»¹ (разрядка наша. — Ю. М.). Под парафразом же понимается «пересказ своими словами литературного произведения» и «сокращенное изложение больших художественных произведений»².

Нетрудно заметить, насколько относительно предлагаемое здесь разграничение этих двух терминов³. Так, художественно полноценный «пересказ своими словами» есть не что иное, как определенное применение одного произведения для создания другого; при этом неизбежно определенные стороны формы «используются» — неизбежно имеет место мимесис.

Далее А.П. Квятковский утверждает, что «В старинной поэтике П. [арафразой] назывались переложения прозаического текста в стихи», приводя в качестве примера «переложение стихами 143-го псалма» В.К. Тредиаковским, А.П. Сумароковым и М.В. Ломоносовым⁴. Вопрос о «старинных» точках зрения на этот счет, видимо, имеет смысл обозреть несколько подробнее. Обратимся к конкретным примерам.

¹ Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 209.

² Там же. — С. 195.

³ По-древнегречески это просто два варианта одного слова; аналогично — в некоторых современных европейских языках. Ср.: Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — М., 1966. — С. 312.

⁴ Квятковский А.П. Указ. соч. — С. 195. Мы не подвергаем здесь обсуждению самобытное мнение А.П. Квятковского, что псалмы — прозаические тексты.

И.М. Борн в «Кратком руководстве к российской словесности» (1808) писал: «Перифразис или околичность... сею фигурою весьма часто украшаются сочинения. Она состоит в распространении и украшении простой идеи <...> Перифразис не должно смешивать с парафразою, объясняющею недовольно ясно выраженное многими словами»¹. Итак, здесь применительно к «парафразе» не идет речи о переложении прозы стихами (само же разграничение обоих терминов опять весьма относительно и зиждется на зыбких критериях). А вот как понимал термин «парафраза» (парафраз, парафразис) один из участников упомянутого А.П. Квятковского известного «соревнования» трех поэтов: «Парафразис есть изображение одного или немногих слов через многие, например: *разоритель Карфагены* вместо *Сципиона*; *Дафнис облака и звезды под ногами видит*, т.е. *Дафнис на небе*. Сей троп служит к распространению идей и оных важному представлению... например вместо сего *Троя разорена* следующие парафразисы:

Троянских стен верхи уже во рвах лежат,
И где Приам судил, тут дики звери спят.
Лишь пепел капищ зрит на месте жертв Минерва;
Трава и лес растет, где были дома сперва»².

Как видим, и у Ломоносова речь идет не о переложении прозы стихами, а об индивидуально-творческом преобразовании (видоизменении и развитии по-своему) некоторой исходной «чужой» мысли («простой идеи» по Борну). Так, в поэтической практике Державина выбор объекта для мимесиса диктовался не формальными соображениями, а характером тех идей, которые здесь высказывались. Как подмечено, например, А.Ф. Мерзляковым: «Для переложений Державин избирал особенно те псалмы,

¹ Борн И.М. Краткое руководство к российской словесности. — СПб., 1808. — С. 93. Как видим, соотношение обоих терминов понимается иначе, чем у Квятковского, и оба они трактуются в узком смысле (как фигуры риторики и поэтики).

² Ломоносов М.В. Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия // Полн. собр. соч. — Т. VII. — С. 54.

которые именуются песнями правды и посвящены ей»¹. Можно понять, чем были особенно внутренне близки именно эти псалмы Державину, который сам шутливо признавал за собой, что «горяч и в правде черт».

На весьма важную черту парафразиса указал впоследствии А.А. Потебня, подчеркнувший, что парафразис, «как эпитет, вместо отвлеченного слова ставит образ»². Именно таким *переосмыслением* в образах христианских идей псалма 143 было каждое из трех произведений, представленных на состязании 1743 года³. Например, Тредиаковский *расширил* единственный (первый) стих псалма 143 («Благословен Господь Бог мой») в целую строфу:

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты один превечный,
Сый **Господь** вчера и днесь:
Непостижный, неизменный,
Совершенств пресовершенный
Неприступна окружен
Сам величества лучами,
И огнепальных слуг зарями
О! Будь ввек **благословен**⁴.

¹ Цит. по сб.: Гавриил Романович Державин. Его жизнь и сочинения. — С. 86.

² Потебня А.А. Теор., 217.

³ См.: Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. — СПб., 1744 (Цит. по переизданию в кн.: Куник А.А. Сборник материалов для истории Императорской академии наук в XVIII веке. — Ч. II. — СПб., 1865. — С. 419—434). Используя этот любопытный «турнир» лишь в порядке примера, мы не вдаемся в его обстоятельства, как и в обстоятельства иных аналогичных соревнований, ставших в эпоху барокко на Западе и в эпоху классицизма в России закономерным явлением. См.: Гуковский Г.А. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы // Поэтика. — М., 1928. — С. 128—148; Шишкин А.Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век, 14.-Л., 1983. — С. 232—247.

⁴ См.: Куник А.А. Указ. изд. — С. 425, 428. Ср. сумароковское переложение первого стиха псалма 143: «Благословен Творец вселенны» — и ломоносовское: «Благословен Господь мой Бог».

Поэты XVIII века углубили значение обсуждаемого нами термина, именуя «парафразисом» уже не отдельный троп, а целиком произведение, основанное на переложении «чужого» по-своему. Тредиаковский назвал «парафразисами» несколько переложений псалмов, включенных им в свои «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою» (СПб., 1752, т. 1—2). Но в теоретической литературе это углубление отразилось лишь частично. Связь парафразиса с более общей категорией художественного мимесиса также отмечалась (и осознавалась) далеко не всегда¹.

Для отношения современного литературоведа к терминам «парафразис» и «перифраз» существенна, по всей видимости, сегодняшняя практика употребления слова «парафраз» другими науками искусствоведческого цикла. Так, музыковедение активно использует слово «парафраз». «Парафразами» здесь именуется, например, целый ряд произведений Ф. Листа. Несколько прямолинейно переводя проблему художественного мимесиса в некий просветительский план, современный музыковед пишет, что у Листа «парафразы становятся средством пропаганды как классического, так, главным образом, и современного искусства. Моцарт, Вебер, Россини, Беллини, Мейербер, Гуно, Вагнер, Верди, Эркель, Мошоньи — вот у кого он заимствовал мелодии для своих фантазий»². Дело, конечно, не в пропаганде как таковой, и цитируемый автор сам себя корректирует, подчеркивая ниже собственное художественное значение, оригинальность листовских «парафразов».

Интенсивные миметические черты проявлялись также в стилях Баха, Генделя, Моцарта, Стравинского и других крупнейших композиторов прошлого и современности. Остановимся на некоторых моментах.

¹ Ср., напр., их автономию в словаре Остолопова: *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. — Т. 2. — С. 331 и 338—394. В «Поэтическом словаре» А.П. Квятковского данное расширение отчасти учтено — ср. трактовку (2) термина «перифраз».

² *Друскин М. С.* История зарубежной музыки. — М., 1983. — С. 200. Парафразы автор определяет как «свободные фантазии на темы сочинений других авторов» (там же).

Р. Роллан, писатель и музыковед, пишет: «Вопрос о так называемых плагиатах Генделя не только заинтересовывает в связи с данным художником, но затрагивает одну из важнейших эстетических проблем — проблему оригинальности в искусстве»¹. Исследовав эти «плагиаты», он заключает следующее: «Подражание чужим мыслям и формам и их усвоение сами по себе — совершенно нормальные явления в искусстве. Можно сказать, что *это черта, присущая великому художнику* (выделено нами. — Ю. М.). Часто повторяют, будто гений — это тот, кто изобретает новые формы и рождает новые мысли. Хотел бы с этим согласиться, но по такому счету следует вычеркнуть из списка гениев величайших творцов-художников. Если И.С. Бах, Гендель, Глюк, Моцарт казались нам оригинальными изобретателями, так это произошло по большей части из-за нашего невежества. <...> Их оригинальность — не в тех элементах, из которых складывается их индивидуальное своеобразие (быть может, нет ни одного оригинального составного элемента в индивидуальном почерке Моцарта). Она — в инстинктивном законе объединения этих элементов, в их сумме и порядке; именно этот порядок образует саму их индивидуальность»².

Не солидаризуясь с некоторыми крайностями этого интересного, но внутренне полемичного суждения, мы не можем не признать, что его автор верно передает суть художественного мимесиса. В парафразе всегда присутствует момент индивидуального *освоения*, преобразования по-своему.

Великий русский композитор XX века Игорь Стравинский был новатором, создавшим «Весну священную», «Рэгтайм», «Агон», поднявшим на значительные высоты додекафонию и при этом долгие годы — десятилетия! — увлекавшимся, между прочим, преобразованием по-своему произведений старинной музыки. Любопытно, что другой великий новатор, вождь русского футуризма В. Маяковский, познакомившийся с ним в Париже в

¹ Роллан Р. Плагиаты Генделя // Гендель. — М., 1984. — С. 186.

² Там же. — С. 187—188.

1923 году, этого его второго метода не понял. Маяковский пишет: «Испанец Пикассо — в живописи, русский Стравинский — в музыке, видите ли, столпы европейского искусства. <...> Не берусь судить. На меня это не производит впечатления. Он числится новатором и возродителем «барокко» одновременно! Мне ближе С. Прокофьев — дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей» (IV, 229).

Сам Стравинский так теоретизирует по поводу своей практики, сравнивая себя и своего друга поэта Т. Элиота: «Не пытались ли Элиот и я сам ремонтировать старые корабли? <...> Настоящим делом художника и является ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано»¹.

В современных сравнительно-исторических и типологических исследованиях литературных явлений не всегда в должной мере учитывается это «по-своему» — то есть момент творческой *п е р е р а б о т к и* заимствованных элементов чужого стиля. Так, М.Л. Гаспаров, отрицая (в ходе полемики с нами) подражание поэтов-современников Державину в сфере рифмовки, считает особенно «примечательным» то, что «ни один из поэтов не воспринял от Державина самого главного в его манере — равномерного внимания к ЖН, МзН, МоН и ЖЙ»².

Данный характерный аргумент исследователя представляется ошибочным. «Равномерность» действительно можно «воспринять» от Державина, но лишь одним способом — проведя *подсчеты*. Иной стиховед слова без подсчетов не вымолвит; однако когда же *п о э т ы* занимались чем-то подобным? Напротив, всякий подражатель воспринимает в искусстве объект подражания *в принципе* совершенно неточно — не аналитически, а синтетически: «на слух», «на глаз» — следовательно, неизбежно парафразирует его (а не «воспроизводит» буквально). Одно им будет замечено у поэта, стиль которого послужил «прообразом», другое

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. — Л., 1971. — С. 302. Ср.: Друксин М.С. Игорь Стравинский. — Л., 1982; Минералов Ю.И. Ремонт старых кораблей // Литературная учеба, 1991, №4.

² Гаспаров М.Л. Первый кризис русской рифмы (к статье Минералова) // Указ. изд. — С. 69. Аббревиатуры обозначают предлагаемое в работах Гаспарова распределение неточностей в рифмовке на различные «типы».

же пройдет мимо его внимания. Но и воспринятое каждый затем поймет и применит по законам собственного стиля. Отсюда — обычная для истории литературы неполная схожесть «учителя» и «учеников», предшественника и преемников, иллюзионного подобия и его объекта, перевода и подлинника и пр. За понятиями «ученичества», «преемственности» и т.д. (имеющими немаловажные взаимные смысловые отличия) скрываются и разнообразные случаи подчеркнутого «отталкивания» от чужого стиля, и ситуации нарочито приглушенного, закамуфлированного заимствования его черт (например, *эпигонское* подражание), и игра реминисценциями, аллюзиями, и образцы органического «скрещивания» (креолизации) последователем собственных стиливых особенностей с приемами предшественника (воспринятыми, понятыми и переданными сугубо индивидуально), и еще многое другое — но за этими понятиями, разумеется, никогда не скрывается буквальное воспроизведение, «тиражирование» творческой личности другого автора.

Структурализм попытался недавно в виде некоего универсального «ключика» к фактам подобия в искусстве ввести в обиход математический термин «изоморфизм», однако игровой характер этой попытки, ее филологическая несерьезность очевидны. Несравненно более перспективным представляется объединять проявления литературного мимесиса в сфере стиля под началом термина *парафраз* (с учетом осмысления, полученного им в современном искусствознании). *Стилевой мимесис есть процесс парафрастический как в музыке и живописи, так и в литературе.*

К явлениям стиливого мимесиса, безусловно, применимо и слово «синтез», бывшее столь популярным в Серебряный век — в особенности в кругу символистов. «Синтеза возжаждали мы прежде всего», — говорил Вяч. Иванов¹. Этот доминантный (наряду с «символом») для теории словесности и эстетики символизма термин фигурировал еще и на фоне выражения «новая стилизация»: принципу стилизации наряду с символом, синтезом

¹ Иванов Вяч. Из области современных настроений // Веса. — 1905. — № 6. — С. 37.

и «литургичностью», «мистериальностью» произведения как целого придавалось значение универсального инструмента, способного возродить «магическую силу» искусства. Об этом подробнее в следующей части.

Миметический синтез — естественное условие, *принцип* реализации феномена парафразирования. Идя диалектически от противного, можно сказать также, что этот синтез неизбежно происходит при любом органичном, удачном, жизнеспособном случае применения парафрастических приемов. Так, столь характерные для Серебряного века «Симфонии» А. Белого (опыт «синтеза» литературы и музыки, приемов словесного искусства и приемов развертывания музыкального произведения) миметичны и по замыслу и по исполнению. Оставаясь в пределах словесного искусства, автор творчески пересоздает средствами, этому искусству свойственными, некоторые приемы музыкального выражения, создает аналоги движения темы (в музыкальном смысле термина), мелодического движения, полифонии и т.д. Стилизация «под симфонию» осуществлена технически весьма разнообразно и изысканно¹. Но литература, разумеется, не превратилась в результате в музыку: осуществлен именно их синтез с доминированием литературного начала.

Внутрилитературное парафразирование — тоже синтетический процесс, идущий не только между индивидуальными стилями, но и между целыми жанровыми массивами. Поэзия и проза никогда не отделены абсолютной границей. Но в определенные периоды они взаимодействуют самым активным образом. Речь даже не о Серебряном веке, давшем интереснейшие примеры такого взаимодействия («поэты в прозе» — как их упорно называла критика — И. Бунин, Б. Зайцев, М. Пришвин, А. Ремизов и др.). Явление это поистине уходит корнями в глубокую древность.

¹ См.: Минералова И.Г. Художественный синтез в русской литературе XX века.

6. «ПРОТЕИЗМ»

Стилизация и вариация. — Смещение и комбинирование стилей. — Пародия и карикатура. — Пушкин. — «Протей». — Стилизовое перевоплощение — артистизм. — Парафразы державинской стилистики. — Работа Пушкина над рифмой.

Индивидуальный стиль великого Пушкина — едва ли не наиболее показательный авторитетный пример миметических явлений. По словам В.В. Виноградова: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту. <...> Пушкин творчески использовал стили русской народной поэзии, стиль летописи, стиль Библии, Корана. Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества»¹. Естественно, что стили других авторов получали у Пушкина разное конкретное применение. И В.В. Виноградов учитывает это, выделяя несколько основных типов такого применения. Так, в творчестве Пушкина представлены: «с т и л и з а - ц и я манеры Ден. Давыдова»; «оригинальные «п о д р а ж а - н и я» Батюшкову, Парни, Шенье, Овидию, Байрону, Корану, Библии»; «в а р и а ц и и... на темы и сюжеты разных писателей мировой литературы»; «работа над с м е ш е н и е м и новым к о м б и н и р о в а н и е м чужих стилей»; «искусство... п а - р о д и и и к а р и к а т у р ы»² (разрядка в цитатах наша. — Ю. М.).

¹ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М., 1941. — С. 484. Автор употребляет понятия «манера» и «индивидуальный стиль» как синонимы.

² Виноградов В.В. Указ. соч. — С. 486, 487, 489, 492. Мы принимаем терминологию В.В. Виноградова и в дальнейшем используем в своей книге понятия «подражания», «стилизации», «вариации», «смещения», «комбинирования» стилей, «пародии» и др. в аналогичном осмыслении.

О способности Пушкина к стиливому «перевоплощению» уже в XIX веке писалось немало; с особой яркостью и философским проникновением в сущность этой способности сказал о ней Ф.М. Достоевский (см. XXVI, 136—149). И уже при жизни Пушкина — вероятно, с легкой руки Н.И. Гнедича — его стали именовать «Протеем». Н.К. Гей весьма точно пишет, однако, сегодня: «Широчайший диапазон поэтики и стиля у Пушкина не препятствует глубочайшему стиливому монизму»¹. Ниже данный исследователь подчеркивает: «Способность поэтического перевоплощения поразительна. Но протеизм Пушкина не только один из наглядных признаков, а и удивительно точное, глубокое определение сущности его творчества»². Иными словами, индивидуальный стиль Пушкина можно было бы, вероятно, определить как протестический.

В русской литературе помимо Пушкина прослеживаются и другие яркие авторы с протестическими индивидуальными стилями. Так, весьма глубоки наблюдения Д.С. Лихачева над «актерским» характером писательского таланта Ивана Грозного, который систематически «подражал», обладая «замечательной способностью» к «художественному перевоплощению, к умению менять стиль изложения, подделываясь под избранную им позицию...»³

Исключительная *художественная убедительность* пушкинского изображения в своих произведениях чужих стилей также отмечалась многократно⁴. Необходимо подчеркнуть, что эта убедительность «протеизма» качественно отлична от иллюзионных подоби́й. Иллюзионные приемы Пушкину чужды.

¹ Гей Н.К. Художественный синтез в стиле Пушкина // Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. — М., 1976. — С. 115.

² Там же. — С. 116—117.

³ Лихачев Д.С. Стиль как поведение (К вопросу о стиле произведений Ивана Грозного) // Современные проблемы литературоведения и языкознания. — М., 1974. — С. 198.

⁴ Об освоении пушкинского литературного «протестического» опыта в практике музыкального протеизма Игорем Стравинским см.: Друскин М.С. Игорь Стравинский.

Известное яркое высказывание В.Г. Белинского о полноте пушкинского поэтического проникновения в другие эпохи, культуры и стили относится вовсе не к иллюзионизму. Ср. реплики А.А. Потебни по поводу данного высказывания Белинского (Теор., 50; Основы, 60—61). Перед нами другое — как представляется, более важное — явление. Коснемся его на примере подражания Пушкина Державину в сфере рифмовки.

Парафразы державинской стилистики в произведениях Пушкина общеизвестны; «особое мнение» Г.П. Макогоненко, согласно которому державинское в стихах Пушкина — не реминисценции, а свидетельствует «чаще всего лишь об отличном знании Пушкиным своих предшественников, в частности Державина, не более того»¹ — отражение распространенных, как мы видели, негативных ассоциаций, вызываемых и у данного исследователя миметическими явлениями (якобы «подражание = эпигонство»).

Глубокая оригинальность творческой личности Державина отразилась в его произведениях весьма разносторонне; так что рифмовка — не более чем частный иллюстративный пример, удобный своей наглядностью. О «загадочности» державинской рифмовки (предварившей самые смелые опыты стихотворцев XX века) говорилось многократно (В.М. Жирмунским, Б.В. Томашевским, Д. Самойловым и др.). В существующих концепциях истории рифмы она неизменно выступает в качестве некоего «исключения»². Такая ярко своеобразная рифмовка величайшего поэта эпохи не могла не заинтересовать державинских современников. И действительно, этот интерес получил конкретное литературное воплощение с того времени, когда Державин с середины 80-х годов XVIII века занял ведущее положение в поэзии, превратившись в крупнейший пиитический авторитет. Вокруг него стала быстро складываться (как это и естественно в отношении поэтического лидера времени) плеяда молодых поэтов, подражателей и учеников.

¹ Макогоненко Г.П. Пушкин и Державин // XVIII век, 8, —Л., 1969. — С. 114.

² См.: Минералов Ю.И. О статусе «исключений» в поэтике // Русское стихосложение. — М., 1985. — С. 155—167.

Факт подражания державинской рифмовке (со стороны молодых Батюшкова, Жуковского, Пушкина) признал еще Жирмунский¹. Сомнения М.Л. Гаспарова спровоцированы той демонстративной методической *монотонией*, которая отрицательно сказывается вообще на работах, использующих статистику в качестве аналитического «стержня» исследования. Подсчеты абстрагируют реальную картину, деформируя литературный материал (переводя его на условный «язык цифр»), и компенсировать эту деформацию можно, лишь полноправно привлекая и н ы е методики. Без систематических экскурсов в исторический и литературный контекст, без изучения черновиков писателя и сопоставления вариантов, без исследования писем, мемуаров, критических статей и других документов, отражающих живую эстетическую реакцию современников, — одним словом, без полноправного участия в исследовании всего «традиционного» литературоведческого арсенала, в наше время используемого далеко не всегда, в разрешении вопросов стиливого мимесиса не обойтись.

В.М. Жирмунский констатировал подражание младших современников державинской рифмовке. Но вопрос о том, как конкретно это подражание происходило и выглядело, им не ставился. И если попытаться ответить на этот открытый по сей день вопрос применительно к А.С. Пушкину (как крупнейшему из младших современников, испытавших державинское влияние), то результативным оказывается именно анализ и сопоставление в а р и а н т о в пушкинских стихов (по беловым редакциям и черновикам).

Наблюдение отразившегося в черновиках процесса работы Пушкина над рифмой в 1810-е годы, с одной стороны, и в 1820—1830-е — с другой, сличение черновиков с беловыми редакциями дают возможность детально осветить тезис о протеистическом «подражании» Пушкина Державину². «На уровне

¹ См.: Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 358.

² Мы использовали Полное собрание сочинений А.С. Пушкина издания АН СССР: Т. I — 1937. — Т. II (1) — 1947. — Т. III (1) — 1948. — Т. III (2) — 1949. Сличены варианты всех текстов. Кстати, тот же материал содержит современное переиздание этого академического ПСС, начатое в 1994 году издательством «Воскресенье».

черновика» ассонансы встречаются у Пушкина в оба периода. Порой компоненты, образующие соответственно точную и неточную рифмы, в черновике взаимозаменяемы (например, последнее слово не попавшей в беловую редакцию «Дорожных жалоб» строки: «Иль как Анреп в вешней луже» рифмовалось то с «вчуже», то с «в лачуге», то с «хуже» — т. III (2), с. 752). Но «на уровне беловика» судьба неточных рифм в 1810-е годы принципиально отличается от их судьбы в позднейший период. В беловых редакциях своих ранних стихов Пушкин способен прийти к неточному варианту, без тени сомнения отказываясь от первоначального — точного. Так, четверостишие «А ты, повеса из повес / На шалости рожденный / Удалый хват, головорез / Приятель задушевный» («Пирующие студенты» — т. I, с. 61) в черновике содержало не ассонанс «рожденный/задушевный», а точную рифму: «Приятель неизменный» — т. I, с. 350; рифма «могущих/дремучих» («Кольна» — т. I, с. 29) в черновике точна: «могучих/дремучих» (т. I, с. 343). (Здесь решающим аргументом в пользу неточности было явно желание автора ввести *славянизм*.) Напротив, в текстах второго периода «мелькнувшие» было в черновом варианте неточные рифмы, как правило, изымаются из окончательного текста либо переводятся в точные (по образцу одного из компонентов).

Иными словами, в 1820-е годы Пушкин начинает систематически подавлять у себя «державинские нотки». Причем в случае с Пушкиным было бы упрощением объяснять творческое пересоздание им в ранних стихах державинской рифмовки обычным подражанием начинающего художника старшему мастеру, а последующие «антидержавинские» усилия — наступлением творческой зрелости. Дело в том, что «антидержавинский» поворот пережил в 1820-е годы отнюдь не один Пушкин. Дошедшие свидетельства современников сохранили любопытный факт резкого перелома, происшедшего в эти годы по отношению к стилю Державина в весьма широких литературных кругах. В подтверждение можно было бы привести, например, ряд отзывов о нем поэтов, близких к «Арзамасу», — начиная с пушкинского «раздраженного, пожалуй, замечания» (говоря словами

Л.И. Тимофеева¹), и кончая, например, записью П.А. Вяземского (в среде карамзинистов сохранившего все же более или менее теплое отношение к Державину): «Поэт, великий поэт Державин опускается нередко до Хвостова, если не ниже»². Этот крутой поворот в сознании «прозревших» поэтов-современников в сфере их рифмовки повсеместно проявился как отказ от дальнейшего индивидуального варьирования введенных Державиным «ассонансных» неточностей.

В творчестве того же Вяземского, по нашим данным, отразился такой отказ³. Пушкину недопущение ассонансов начинается в 1820-е годы казаться настолько важным эстетическим требованием, что он перерабатывает — дабы избавиться от неточной рифмы — целые стихи. Например:

Мыслит: дело я сладил.

Глядь, а Балда зайку другого гладит.

(Черновик, т. III (2), с. 1072)

Ср.:

Мысля: дело с Балдою сладит.

Глядь — а Балда братца гладит.

(Оконч. текст, т. III (1), с. 500)

Вместе с тем на творческом пути Пушкина этот поворот отнюдь не выглядит как слепое следование всеобщему поветрию. У него всегда было свое, личное отношение к Державину. По-видимому, употребление Пушкиным ассонансов — не юношеское ученичество, а одно из проявлений стилистического протезизма Пушкина, его «мышления литературными стилями» (В.В. Виноградов). Пушкин не просто учился у Державина рифмовке — он «портретировал» его стиль.

На *портретировании* как разновидности стилового мимесиса мы считаем целесообразным остановиться более подробно.

¹ Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. — С. 372.

² Вяземский П.А. Старая записная книжка-Л., 1929. — С. 305.

³ См.: Минералов Ю.И. О статусе «исключений» в поэтике.

7. КОНФИГУРАЦИЯ СТИЛЯ

Слог — это интонация. — Портретирование интонации. — Повелительное наклонение и стиль Маяковского. — Образные интонационные «портреты» в поэзии и музыке. — Понятие конфигурации стиля. — Портретирование западного классицизма в русском классицизме.

Особая важность в организации элементов стиля и н т о н а ц и о н н ы х факторов общепризнанна. А. М. Пешковский полагал: «Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия — это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и все... содержание... Если справедливо, что „человек — это стиль“, то не менее справедливо, что „стиль — это мелодия“»¹.

Л.И. Тимофеев, особенно много занимавшийся разработкой интонационной проблематики применительно к стихотворным стилям, четко формулировал: «Интонация — это время и пространство живого слова, только в ней оно и существует и получает свой реальный смысл»²; причем именно в лирической поэзии «содержательность формы выступает с особенной наглядностью, так как самая интонация... есть... часть содержания»³.

Интонационное портретирование характеризуется в данной главе на примере стихов Маяковского⁴.

Анализ речевых особенностей индивидуального стиля — по своему коварная вещь; он чреват опасностью не только «стихийно-лингвистического» перекоса, но и одностороннего формализма. Однако в данном случае у нас есть основания надеяться на возможность успешно преодолеть сложности методологического характера.

¹ Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // *Ars poetica*. — I. 1927. — С. 54.

² Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. — С. 22. (Ср.: Потебня А.А., Эст., 105).

³ Тимофеев Л.И. Стих и проза. — М., 1938. — С. 197.

⁴ О «портретировании» (т.е. потебнианском «образе стилевой системы») говорит в книге о Стравинском М.С. Друскин.

Такую надежду вселяет основательная общетеоретическая разработка вопроса применительно к творчеству Маяковского; думается, и к поэзии Державина могут быть приложены основные методологические выводы исследователей Маяковского.

Маяковский, который в литературе сразу вышел на проблемы социальные, гражданские, этические, принципиально ориентировался на поиск средств для эффективного, результативного художественного воздействия на массовую народную аудиторию. Средства же ему подсказывались не только его творческой индивидуальностью, но и объективными особенностями времени, в которое ему довелось жить и работать. Соответственно, Державин жил в совершенно иное время, и разрабатывавшаяся им гражданская, общественная и моральная проблематика воплощалась в художественные произведения средствами, соответствующими его эпохе.

Как итог, в стиле Маяковского, например, органически присутствует рассчитанность на будущее декламационное произнесение, на устное публичное исполнение. Данная черта его стиля давно уже привлекла внимание исследователей. После книги В.В. Тренина «В мастерской стиха Маяковского» (1937), на долгие годы давшей направление изучению этой черты, ряд ученых различных поколений конкретизовал яркую формулу Тренина: «Стихи Маяковского рассчитаны не на чтение глазами, а на звучание, на произнесение в массовой аудитории»¹. Так, целые работы посвящались паузам в стихе Маяковского, интонации его стиха и иным подобным проблемам. Многие из этих работ, исходящих из безусловно верной концепции стиля Маяковского как «звучащего слова», имеют фундаментальный характер. Но именно на примере работ этого типа приходится вспомнить о том, что соприкосновение с кругом понятий современной прикладной лингвистики может приводить к определенному «перекосу» в литературоведческих выводах.

Отдельные языковые понятия применяются некоторыми исследователями стиля Маяковского не в филологическом

¹ Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. — М., 1978. — С. 56.

«обширном смысле» (Ф.И. Буслаев), а в смысле узколингвистическом, абстрактном, причем порою упрощенно-лингвистическом — со всем, что из этого вытекает.

Так, не раз предпринимались попытки дать истолкование облику в стиле Маяковского форм повелительного наклонения. Но при этом обычно незаметным образом характеризовалось не индивидуально-стилевое претворение поэтом данного языкового феномена, а сам феномен, каков он есть в языке. Иначе выражаясь, собственно языковое грамматическое значение императива автоматически приписывалось личному *стилю* Маяковского! Так, В.В. Тренин пишет, что «в стилевой системе Маяковского... несомненно, преобладает форма императивной (приказательной) интонации, непосредственно воздействующей на аудиторию. На этой волевой интонации целиком построены все марши и многие стихотворения ораторского жанра»¹ (следует десять примеров из стихов Маяковского). Аналогично объясняет употребление в стиле Маяковского повелительного наклонения Г.О. Винокур: «Стихотворение Маяковского почти всегда представляет собой тот или иной вид беседы автора с читателем. <...> Таким образом, речь Маяковского риторична, она построена как призыв, убеждение, как лозунг или плакат. Это речь публичная. Внешними языковыми признаками этого служат: восклицательные и вопросительные предложения, повелительное наклонение...»² Итак, повелительное наклонение у Маяковского однозначно связывается обоими исследователями с «повелением» в различных ипостасях (приказ, лозунг, призыв и т.д.). Что же, именно такова основная функция данного наклонения в языке как коммуникативной системе. Но «слог» поэта — не просто частное проявление

¹ Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. — М., 1978. — С. 54—55.

² Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. — С. 117—118. Ср.: «Маяковский умоляет... приказывает... призывает... увлекает... повелевает... обращается к целым странам» (Арватов Б. И. Синтаксис Маяковского // В его кн.: Социологическая поэтика. — М., 1928. — С. 112—113).

русского языка, а его «образное» индивидуальное перевоплощение!

А зачем

вообще

эта шапка Сене?

Чтобы — целься рифмой

и ритмом ярись? (VII, 125)

Вот, казалось бы, бесспорный пример «повелительной» интонации у Маяковского. Однако взглянем в пример не с точки зрения интонационной формы, а с точки зрения *содержания*. Ведь необычность синтаксиса здесь явно значима. Повелительное наклонение употреблено поэтом столь явно «не на своем месте» («правильная» синтаксическая конструкция включала бы глаголы в неопределенной форме — «целиться» и «яриться»), что констатировать здесь «приказ», «призыв», «лозунг» и т.п. — значило бы в данном случае просто пойти вразрез с содержанием фразы, в общем же плане — дезориентироваться относительно повелительного наклонения в стиле Маяковского. В использованном нами примере язык и индивидуальный стиль (слог) «рас-слоились» с удобной для аналитика наглядностью. Для лингвиста налицо вопросительная конструкция и повелительное наклонение. Для литературоведа ясно другое: к приведенному фрагменту из «Разговора с фининспектором о поэзии» необходим более конкретный подход. И странный синтаксис второй фразы, и выраженный им смысл этой фразы убеждают: употребив повелительное наклонение, поэт не просто «выдвинул лозунг» или «бросил призыв». Он сделал нечто совершенно иное: передал своими словами ч у ж о е восклицание, как бы «портретировал» средствами своего стиля ч у ж у ю интонацию. А именно — определенный тип интонации, характерный для повседневной атмосферы 1920-х годов. Повелительное наклонение синтаксически оформлено здесь как своего рода жанровая цитата.

«Выдвинуть лозунг» и «изобразить лозунг» — совершенно разные вещи. В стиле Маяковского, вопреки В.В. Тренину, Г.О. Винокуру (и ряду других авторов, основывавшихся на созданной их наблюдениями «инерции восприятия»), представ-

лена то действительно «приказательная интонация» как таковая (от лица лирического героя), то ее *изображение*.

Подобно этому в музыке, например, известны, с одной стороны, сами танцы (вальс, мазурка, танго и т.д.), а с другой — не рассчитанные на реальное танцевание композиторские *изображения* танцевальных жанров в произведениях симфонического характера (скажем, «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля, вальсы и танго в «Истории солдата» И. Стравинского, а также, кстати, большинство вальсов, мазурок и полонезов Ф. Шопена). В музыкальной поэтике изображение жанра, «обобщение через жанр» (музыковедческий термин) вообще чрезвычайно широко распространены. Всякий сидящий в зале понимает, что если по ходу оперного или балетного сюжета прозвучала интонация клича (сигнал фанфар, военной трубы и т.п.), то это не призыв, обращенный к зрителям, а жанровое художественное изображение «призыва». Аналогично следует относиться ко многим конкретным «лозунговым» интонациям в произведениях Маяковского. Прямолинейно абсолютизировать, видя обилие форм повелительного наклонения, его известную самохарактеристику («агитатор, горлан, главарь») нет филологических оснований. Даже «агитки» Маяковского — это стихи, а не агитационные лозунги в прямом смысле слова; они подчинены законам его индивидуального стиля и содержат о б р а з ы лозунгов.

В «Разговоре с фининспектором о поэзии» повелительное наклонение значит (с точки зрения литературоведа), разумеется, не то, что оно значит в языке (с точки зрения лингвиста). Перед нами вставленный в речь лирического героя (и притом шаржированный) «портрет лозунга». Портретирование подобных «интонаций эпохи» — весьма интересная особенность произведений Маяковского, и особенность эта создается непосредственно индивидуальным стилем поэта.

Понятия типа «вопросительная», «восклицательная» и «императивная» интонация — абстракции, создававшиеся для собственно лингвистических нужд. С «узкоспециальной» точки зрения литературоведа, данные лингвистические понятия страдают крайне неудобной широтой и размытостью контуров.

Под них могут подводиться качественно разные явления художественного содержания. Так и бывает с Маяковским. Между тем повелительное наклонение выступает в его стиле «артистически» — в самых разных ролях. В том числе и в ролях, «неправильных» со стороны тех или иных внеиндивидуальных речевых правил и норм.

Итак, перед нами снова факт несовпадения «соединения художественных идей» с собственно синтаксическим соединением слов, напоминающий о том круге явлений, который уже был подвергнут рассмотрению в первой части книги. Именно с учетом глубинной объективной мотивированности таких явлений можно присоединиться к словам Г.В. Степанова, «что правильные грамматические связи могут быть нарушены во имя цельности образной системы»¹. Нарушается одно — и этим укрепляется другое.

Лозунг, приказ, призыв и т.п. — тексты, основанные на «императивной» интонации, — неотделимы от общественной атмосферы послереволюционных лет. Несомненно, стиль Маяковского существенно обогатился и усложнился за их счет. Но, разумеется, это «обогащение» проявлялось многообразно, и прямому воспроизведению их «императива» тут принадлежит весьма скромное место. Повелительное наклонение в стиле Маяковского способно к самым неожиданным «перевоплощениям». Например:

Поэзия — это сиди и над розой пой...

(«Пятый Интернационал» — IV, 107)

Если перед нами «окказиональное» определение поэзии, то почему оно оформлено грамматически «неправильно» (в повели-

¹ Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — С. 30.

тельном, а не изъяснительном наклонении)? Если перед нами «приказ», то кому он адресован?

Неясен адресат и у следующего стихотворного «приказа»:

Остановка для вас,
 для вас
 юбилей —
а для нас —
 это сплавы лей.

(«Не юбилейте!» — VII, 237)

В обоих случаях представлен, разумеется, не «призыв» и не «приказ» от лица лирического героя, а опять «портрет» интонаций эпохи. Последние «портретируются» у Маяковского постоянно. Отсюда многие образные находки: например, «очеловечивание» и последующее «классовое расслоение» мироздания в стихотворении «1-е мая!» — «Свети! / Вовсю, небес солнцеглазье! / Долой — / толпу облаков белоручек! / Радуйтесь, звезды, на митинг вылазя! Рассейтесь буржуями, тучные тучи!» (V, 40); «персонификация» заката в «Разговоре на одесском рейде десантных судов...» — «Перья-облака, / закат расканарейте! / Опускайся, / южной ночи гнет!» (VII, 190) и т.д.

Читатель 1920-х годов, несомненно, более непосредственно и легко, чем наши современники, воспринимал в стиле Маяковского разницу между интонацией, принадлежащей самому лирическому герою его стихов, и «портретированием» тех или иных распространенных в обиходе 1920-х годов интонацией. Подобно этому, например, русский музыкальный слушатель минувшего столетия, в отличие от большинства людей конца XX века, легко узнавал в сцене бала оперы «Пиковая дама» начало полонеза О.А. Козловского «Гром победы, раздавайся!» на стихи Державина из «Описания Потемкинского праздника» (1791): полонез этот несколько десятилетий (а именно до 1833 года, когда был создан и официально принят Государственный гимн России «Боже, царя храни» — с музыкой А.Ф. Львова на стихи В.А. Жуковского) фактически играл роль *русского гимна*; тем самым его интонации были общеизвестны. Аналогичным образом, допустим, дореволюционный слушатель, в отличие от наших современников, ясно

улавливал интонации «Со святыми упокой» в соответствующих местах Шестой симфонии П.И. Чайковского или кантаты С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин» — они, эти интонации православной молитвы, входили в «актив» интонаций той эпохи. Поскольку «портретирование» композиторами интонаций общеизвестных музыкальных произведений преследует вполне конкретную художественную цель, постольку ясно, что незнание определенных интонационных контуров несколько видоизменяет для людей нашего времени музыкальную семантику упомянутых произведений.

Лингвист может интерпретировать речевую интонацию, абстрагируясь от того, как конкретно «опредмечены» ее «повышения и понижения». Литературовед — в ином положении, сходном с положением музыковеда: он обязан «расслышать» в этих «повышениях и понижениях» не просто абстрактный «вопрос» или абстрактный «императив», а весьма конкретные нюансы личного стиля и даже художественного содержания данного произведения. Иными словами, исследователь индивидуального стиля вынужден переосмыслить лингвистическую категорию «интонация», руководствуясь своими особыми задачами.

Масса иных примеров также напоминает, что портретирование затрагивает не только сферу художественного мышления в его речевом виде (слог), но и надречевые проявления стиля — сюжетные, композиционные и т.д. Можно признать, отталкиваясь от суждения Л.И. Тимофеева, что интонация — «время и пространство» слога; можно сказать, переформулируя афоризм А.М. Пешковского, что индивидуальный слог, первоочередно, — «это мелодия». Однако применительно к стилю в широком смысле термина говорить об интонации приходится разве лишь чисто метафорически. Последнее заставляет поставить вопрос, нельзя ли подыскать более емкое понятие.

Известно, что не всякий рисунок, изображающий человека, — портрет. Портрет есть изображение человека в его индивидуальности. Нет нужды распространяться, как разнотипны такого рода изображения. Но среди них даже самое лаконичное по использованным средствам (ср. портрет, выполненный всего несколькими карандашными штрихами!) обязательно

должно отвечать одному условию: быть *похожим* — воплощать «образ личности». Вполне понятно, благодаря чему это последнее достижимо в живописи. Ведь лицо человека, буквально каждая его черта обладает совершенно особой, индивидуальной *к о н - ф и г у р а ц и е й*. В этом неповторимом внешнем облике человека объективируется и его внутренний мир, его личность.

Повторяем и подчеркиваем: живописец способен передать индивидуальную конфигурацию внешности человека в единстве с его внутренним миром (личностью) даже буквально несколькими штрихами. Это — в сущности, удивительное! — свойство портрета имеет большую теоретическую значимость. Известно, что аналоги живописного портрета существуют и в других искусствах. Эти аналоги обладают тем же свойством: портретируемое «схвачено» талантливым художником слова или композитором тоже с применением минимума присущих данному искусству средств. Естественным критерием такой «схваченности» всегда остается узнаваемость портрета теми, кому известен объект портретирования. Без личного сходства о портрете в строгом смысле говорить невозможно, что мы и видели в разобранных выше примерах с интонационным портретированием.

Все это приходится вспомнить, ставя вопрос о портретировании стиля — в более широком осмыслении термина, чем «слог».

Нередко создание портрета чужого индивидуального стиля трактуется как передача «духа» оригинала, объекта портретирования. Но «дух» — понятие условно-абстрактное, и то, что к нему прибегают, свидетельствует лишь о неудовлетворительном характере других попыток — метафорически применять с той же целью слово «интонация», явственно ассоциирующееся с речью, то есть слишком узкое. Любопытно, впрочем, что на его основе родилось неожиданное выражение «интонационный рисунок». А это выражение уже заслуживает разбора в нашем случае. Тут явственно отразилось ощущение, что портретируемое (даже в сфере слога) обладает *конфигурацией*.

Нам думается, что предпочтительнее всего говорить о портретировании именно *конфигурации индивидуального стиля*.

Всякий индивидуальный стиль имеет свой особый внешний облик. И именно этот облик, конфигурация стиля, опознается

читателем, когда читатель сталкивается с портретированием стиля одного художника в произведениях другого. В самом деле, передача присущего индивидуальному стилю «лица необщего выраженья», портретирование вовсе не требует непременно цитат или полумитат из реальных текстов художника, то есть реминисценций. Обрисовывается именно конфигурация стиля, стиль как принцип — словесное воплощение может быть продуктом творческой фантазии автора портрета (ср., напр., любопытные портреты стилей Блока, Маяковского, Некрасова, Пастернака во вступлении к поэме «Братская ГЭС» у Е. Евтушенко).

Известно, что тот или иной язык при наличии у человека определенной культурной подготовки узнается лицом, которое данным языком не владеет (даже по нескольким уловленным на слух бессвязным обрывкам речи). При этом остаются неопознанными конкретные слова, неопределенными — границы слов, незнакомой — грамматика, совершенно непонятным — смысл отрывков. И однако язык угадывается слушателем! Эту «угадываемую» сторону языка В. Гумбольдт когда-то назвал его «формой», отличая «форму языка» — его лицо, конфигурацию — от грамматики (ныне под языковой формой нередко понимают, напротив, именно *грамматические* явления, чем для современного читателя отчасти затушевывается смысл соответствующих фрагментов в трактате Гумбольдта «О различии организмов человеческого языка...»):

Именно благодаря тому, что индивидуальный стиль обладает своей особой конфигурацией, и можно портретировать чужие индивидуальные стили. Конфигурация стиля — важная для поэтики стиля категория. Разобранное выше интонационное портретирование — одна из разновидностей портретирования именно конфигурации определенных стилей.

Видимо, категория портретирования применима к анализу стилевых явлений самого широкого масштаба. Например, к известному вопросу о «русском классицизме». Сам термин появился уже в XIX веке — возможно, в статье Ореста Сомова «О романтической поэзии» (1823). Именуемое так явление русской литературы и искусства имеет свои «странности». Во-

первых, оно «на фазу» (примерно на столетие) отстает от классицизма на Западе. Во-вторых, «классицистские» черты в произведениях Сумарокова, В. Майкова, Хераскова и др. специфически *выделены*, подчеркнуты сравнительно с тем, что наличествует у западных классицистов. И то и другое не раз «смущало» теоретиков литературы и искусства, вызывая у них ощущение несамостоятельности, «вторичности» русского классицизма. Отсюда — стремление «переопределить» его представителей в иные художественные течения (например, в барокко) и даже отказаться от самого термина. «Не имеет ли нам смысла отказаться от понятия и термина „русский классицизм XVIII века“?» — писал П.Н. Берков¹. Между тем русский, так называемый «сумароковский» классицизм — самобытное явление. «Странности» же его могут быть поняты следующим образом: это возникшее на русской почве художественное течение систематически *портретирует* западноевропейский классицизм, «классицизм как таковой». Если так, то перед нами широкомасштабный, охвативший определенную сферу русской культуры, парафрастический процесс. (Это можно сравнить с портретированием в Древнем Риме *древнегреческой* культуры). Данный пример — свидетельство важности категории «портретирования» и для теории стиля.

ВЫВОДЫ. Помимо известных фактов художественного подражания явлениям жизни реален ряд миметических явлений, относящихся уже не к сюжету и проблематике конкретных произведений, а к сфере стиля. В первой части на большом эмпирическом материале обнаружился факт «подражания» художников в области индивидуального слога тем или иным речевым особенностям — то есть не буквальное их воспроизведение, а свободное варьирование и пересоздание на основе личной творческой фантазии. В этом случае «жизненным аналогом», объектом мимесиса оказывается язык — произведение духовного творчества народа. Язык — современный язык — сам по себе опять-таки внехудожественный феномен. Но в литературе и искусстве

¹ Берков П.Н. Проблемы изучения русского классицизма // XVIII век. — 6. — М.; Л., 1964. — С. 29.

зарегистрировано огромное количество фактов межстилевого мимесиса — подражания художников друг другу.

Творческое подражание следует принципиально отличать от эпигонства, хотя данные явления очень часто смешиваются.

В миметических отношениях друг к другу находятся стили крупнейших художников. Конкретные проявления такого взаимодействия стилей исключительно многообразны. Существенно, что регулярны и, видимо, закономерны факты миметической разработки более крупными (и великими) художниками стиливых особенностей гораздо более слабых авторов. Акцентируя данный момент, мы обратимся к его объяснению в следующей части.

Исключительно миметичен стиль Державина. Не имеет «соперников» в этой части Пушкин. Лермонтов неоднократно прибегал к миметическим приемам, и объектом мимесиса бывали как стили, так и конкретные произведения других авторов.

Младшие современники Державина подражали ему в самых разных аспектах. На примере подражания рифмовке можно видеть, как миметические процессы влияли на внутреннюю структуру индивидуальных стилей некоторых поэтов, в 1820-е годы резко изменивших свое отношение к Державину. Утратив интерес к нему и заняв «антидержавинскую» позицию в мировоззренческом аспекте, они многое перестроили и в своем стиле.

На примере Асеева и Кирсанова описано подражание стилю Маяковского современных ему художников. На этом же примере показана несостоятельность существующих у некоторых литературоведов представлений о подражании как «копировании». Творческое подражание — всегда неточное подобие, всегда пересоздание по-своему.

Подражание в сфере стиля следует считать важным составным звеном в ряду фактов, образующих поэтику индивидуального стиля.

Намечается несколько специфических разновидностей стиливого мимесиса. Иллюзионные подоби́я: это одна из наиболее формальных миметических разновидностей в искусстве. Иллюзионные подоби́я, как правило, передают лишь внешние и разрозненные черты чужого творчества («Пятилетка» Кирсанова,

«Египетские ночи» Брюсова). Протеизм: его ярким примером служит стиль Пушкина, в котором «переплавлено» множество самых различных стилей других авторов, — что не мешает внутренней целостности пушкинского стиля. Портретирование: оно проявляется, например, в сфере индивидуального слога. Это изображение слова словом, изображение чужих интонаций и иных черт.

Различные виды творческого подражания объединены нами под началом термина «парафразирование».



ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ



1. ТВОРЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЕМАНТИКА

Понятие «художественного содержания». — Некая «тетка». — Риторика и семантика. — Расположение мыслей. — Тропы и фигуры. — «Изобильный слог» и «отрывистый слог». — Средства «сокращения слога». — Смысловая «конденсация». — «Сгущение» смысла тропами и фигурами.

Понятие художественного содержания («художественной семантики») отличается глубокой философской сложностью. Но именно оно призвано находиться в центре всякого литературоведческого исследования. В силу объективной трудности анализа этого сверхсложного феномена в литературной науке не раз наблюдались попытки отдельных авторов и группировок либо «обойти» это понятие («формальная школа», формализм на Западе), либо подменить его анализ обсуждением проблем индивидуальной психологии (так называемая психология искусства), либо дать ему упрощенную схематическую интерпретацию (структурализм в его различных вариантах).

Структуралистские опыты в данном направлении хронологически недалеко отстоят от сегодняшнего дня и еще всем памятны. Бросается в глаза одна общая черта этих попыток «опереться на достижения» различных наук, методы которых создавались без какого-либо расчета на анализ искусствоведческих объектов (статистика, нефилологическая лингвистика, теория информации и кибернетика, математическая теория систем, семиотика и даже физиология мозга). Эта общая черта — намерение решить все проблемы путем своеобразной «агрессии» нефилологических

методик в область литературоведения. Нам уже приходилось в специальной публикации говорить об этом явлении¹. Не будем неделикатны, возвращаясь к основным аспектам этой полемики (структуралисты не любят вспоминать, что обещали внедрить в искусствознание кибернетику, теорию информации и т. п.). Отметим лишь тесную скоррелированность литературоведческого структурализма с прикладной лингвистикой, с ее нефилологическим по сути инструментарием (ср. высказывания о различности методов лингвистики и филологии, принадлежащие В. Гумбольдту, Ф.И. Буслаеву и др., — первая часть книги).

Когда художественное содержание то произвольно расслаивается по абстрактным «уровням» и «оппозициям», то обрисовывается аморфно — в виде «семантических полей» и т.п., тогда налицо несоблюдение простого требования, чтобы теория была релевантна объекту изучения. И хотя никто не спорит, что художественное произведение обладает определенной семантической структурой, однако уже ясно, что структурализм не создал концепции, отражающей ее специфику. Не создал, несмотря на напряженное муссирование им термина «смысл». Мы убеждены, что одной из важных причин такой неудачи было равнодушное (а порой и обструкционистское) отношение структуралистов к «устарелым» и «приблизительным», «не научным», по их мнению, семантическим представлениям традиционной академической филологии. Еще А.А. Потебня откровенно смеялся над сторонниками такого понимания «научности», говоря, что они «как будто думают, что наука сидит в них самих или что она им тетка или сестра» (Теор., 59, 189).

Между тем, именно филологическая традиция способна подсказать «опорные моменты» во всяком исследовании художественного содержания.

Напомним, что филология еще с античных времен располагала развернутой собственно *семантической* теорией, историческая ограниченность которой ныне представляется несомненной, но

¹ См. подробно: Минералов Ю.И. Стилистические взгляды Г.О. Винокура и филологическая традиция // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 573. Из истории славяноведения в России. — I. — Тарту, 1981. — С. 110—135.

которая отвечала важнейшему условию всякой теории: в целом удовлетворительно «работала» (в самые разные эпохи) практически. Она, эта теория, и сформировалась на основе многовекового самонаблюдения людей, профессионально занимающихся деятельностью художников слова, ораторов и риториков, отразив в себе объективный коммуникативный опыт человека. Она излагалась со времен глубокой древности в рамках специальных трактатов — так называемых риторик, о которых мы уже упоминали в первой части.

Еще В.В. Виноградов отметил, что в русских риториках, в отличие от современных им грамматик¹, последовательно выдерживался *семантический* ракурс. Именно в риториках (в учении о периоде и т. п.) описывались филологически исключительно важные смысловые отношения не внутри «словосочетания», а в рамках текста произведения как целого. То обстоятельство, что текст осмысливался риториками односторонне, а практические рецепты давались в общем негибкие (ср. учение о «хрие»), не лишает определенной ценности эти *исторически ранние* наблюдения над развертыванием семантики в тексте (впрочем, и связь слов в рамках предложения описывалась в русской филологии XVIII — начала XIX века подробнее не в грамматиках, а именно в риториках — хотя и, естественно, в ином, особом ракурсе)².

Для литературоведа конца XX века старинная риторика представляет интерес, во-первых, своей практической нацеленностью и, во-вторых, многовековой «жизнеспособностью». Это второе доказывает важное общее обстоятельство: схоластические наслоения не исчерпывают содержания риторик и преодолимы. Понятна та негативная реакция, которую в конце концов вызвали в XIX веке эти наслоения. Вспомним иронию над «риториками» Кюхельбекера. А Белинский в 1845 году адресовал риторике следующие филиппики: «Мальчик *сочиняет!* Мальчик — сочинитель! Да знаете ли вы, господа-риторы, что мальчик, который сочиняет, почти то же, что мальчик, который курит,

¹ «Всеобщие грамматики» — не исключение, ибо базируют свои построения на формально-логических отношениях, а не на реальной языковой семантике.

² См., напр.: Виноградов В.В. Из истории изучения русского синтаксиса.

волочится за женщинами, пьет водку?.. Во всех этих четырех случаях равно губительно упреждается природа искусственным развитием...» (VII, 520). Но основываться на этой реакции и долгое время смотреть на риторику как на многовековое «заблуждение» для филологии было более чем неосторожно. «Осудив» некогда это «заблуждение», насмеявшись над «хриями», «периодами» и т.п., филология сосредоточилась на иных проблемах, нежели те, что составляли предмет риторики. Как итог этого переключения — другой (общепризнанной, целостной) теории смыслового развертывания, по существу, нет и сегодня. Как другой итог — изучение, например, синтаксиса в лингвистике на длительное время приобрело асемантический характер, о чем уже подробно говорилось. Семиотика в этом плане не оправдала надежд. Еще раньше стало ясно, что проблемы художественной семантики не могут быть разрешены средствами психологической науки. Уже видно, что с семантикой не может «в одиночку» совладать и сложившаяся недавно научная отрасль — психолингвистика (отрасль, которая вызывает самый живой интерес, но перспективы которой пока неясны). Что до так называемой «грамматики текста» со свойственным ей регулярным упоминанием слова «семантика» и его производных, то здесь подобные слова применяются весьма абстрагированно.

Сегодня особенно очевидно, что проблемы художественной семантики, индивидуального творческого сознания и индивидуального стиля составляют единый комплекс и что в их решении никакими специфическими преимуществами перед литературоведением иные науки не обладают. Очевидно и другое: то, что литературоведение располагает своим особым *ракурсом* в постановке и исследовании данных проблем. Этот, собственно филологический, ракурс имеет давнюю традицию, у истоков которой и стоит риторика.

Современная теория стиля не может строиться без учета достижений семантической теории стиля прежних эпох — каковой, по существу, риторика и является¹. Поступать иначе —

¹ Ср.: Лосев А.Ф. Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости // Античные риторики. — С. 5—12.

значит строить на песке, а то и изобретать велосипед. Представления риторики отражали и обобщали в буквальном смысле тысячелетний публицистический и художественный опыт. Внимание к ней русских авторов конца XVIII — начала XIX века в ряде случаев никак нельзя признать слабой стороной их филологических воззрений. Таким образом, литературоведение, являющееся сегодня прямым наследником академической филологии, располагает семантической теорией, которая основательно забыта, но в основном не утратила своей важности.

В наши дни о создании «неориторики» заговорили и авторы-структуралисты (Р. Якобсон, глава тартуской семиотической школы Ю.М. Лотман и др.). Однако проблема была ими сведена к метаязыковой «переформулировке» на структурный лад учения о «тропах и фигурах»¹. Между тем в эпоху «настоящей» риторики самыми разными авторами подчеркивалась исключительная смысловая важность не тропов и фигур, а так называемой «связи мыслей»². По словам Н.Ф. Кошанского, «есть люди, кои... мало заботятся о мыслях и их расположении и хотят действовать на разум, волю и страсти *тропами и фигурами*. Они ошибаются»³.

Способы «расположения мыслей» (или, иначе говоря, смыслового развертывания, смысловой организации) в произведении составляют самостоятельную проблему и с точки зрения авторов других риторик, начиная с античности (ср. трактат

¹ Jakobson R. Questions de poétique. P., 1973; Лотман Ю.М. Риторика // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 515 (Труды по знаковым системам, XII). Тарту, 1981. — С. 8—28. Ярko критикует неориторику подобного ряда М. Я. Поляков (см.: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. — М., 1978. — С. 131 и далее). К сожалению, исследователь также склоняется к одностороннему пониманию «тропов и фигур» как, «так сказать, основных элементов риторического сознания» (Указ. соч. — С. 136). То, что неориторика — это не настоящая риторика (а то и антириторика!), лишний раз свидетельствует построенная в основном не на семантических, а на формально-конструктивных началах «Общая риторика» «льежской группы» Ж. Дюбуа и соавторов (М., 1986).

² См., напр.: Тимковский И. Ф. Опытный способ к познанию российского языка. Харьков, 1811; Шишков А.С. Прибавление к разговорам о словесности. — СПб., 1812.

³ Кошанский Н.Ф. Частная реторика. — СПб., 1836. — С. 11. Ср.: «Словорасположение есть одна из великих тайн слога: не ведающий этой тайны совершенно умеет писать» (Давыдов И.И. Опыт общесравнительной грамматики русского языка. — С. 452).

Дионисия Галикарнасского «О соединении слов»¹). Даже учение о «хрии» было попыткой, пусть и наивной, вооружить неопытного автора своего рода «типовой методикой» оптимального расположения мыслей; если взглянуть без насмешливого предубеждения на «хрию» (которой учит в своей «Риторике» даже такой филолог, как М.В. Ломоносов), то резонность общих семантических принципов построения хрии нельзя не признать. Тем более справедливым и типологически продуктивным было различие в риториках по способам «расположения мыслей», «связи мыслей» двух противоположных разновидностей слога: слога «изобильного» и слога «сокращенного» («отрывистого», «прерывистого»²).

«Отрывистый слог, — по определению Н.Ф. Кошанского, — <...> способ писать кратко, сжато, сильно, оставляя полноту периодов, посредствующие мысли и соединительные частицы»³.

Средства «сокращения» слога понимались под влиянием семантических представлений риторик весьма широко. М.В. Ломоносов относил «к способам, как бы слово (т.е., в данном случае, словесное *высказывание*, текст. — Ю. М.) свое „сократить“, употребление местоимений, наречий и «междуметий», которые «суть части слова (т.е. части речи. — Ю. М.) знаменательные, кратко заключающие в себе несколько идей разных»⁴. Подобные соображения высказываются и позднейшими филологами. Академик П. С. Билярский не случайно решил перевести один из тезисов Гумбольдта следующей энергичной формулой: «...В форму одного слова сжимается то, что могло бы составить особенное предложение» (Организм, 171; ср. Избр., 152). Примерно в те же годы разносторонне и обоснованно интерпретировал сокращения Ф.И. Буслаев (Ист. грамм., 282—288). Предложение или его часть, по представлениям Буслаева, в известных условиях

¹ См.: Античные риторик. — С. 167—221. У русских авторов конца XVIII века встречается в том же смысле термин «сложение слов» (см.: Курганов Н.Г. Письмовник. — С. 87).

² См.: напр.: Кошанский Н.Ф. Общая риторика. — СПб., 1830. — С. 89; Рижский И.С. Опыт риторик. — М., 1809. — С. 285.

³ Кошанский Н.Ф. Указ. соч. — С. 89.

⁴ Ломоносов М.В. Указ. изд., VII. — С. 406.

«сжимается» до одного слова; в сложных же словах их члены «слагаются один с другим по тем же законам, которым следует сочинение частей предложения» (Ист. грамм., 283). Такого рода представления филологов XIX века никогда не были кем-либо убедительно опровергнуты, а современные данные скорее лишь подтверждают их¹.

Наиболее развернутую теорию такого «сжимания» большого словесного высказывания в малое путем особого «расположения мыслей» (а именно — смыслового «сгущения») дал в рамках своей концепции А.А. Потебня. Сделанный краткий обзор напоминает, что за плечами Потебни стояла при этом собственно *филологическая* традиция. Именно в наиболее зрелых своих литературоведческих трудах («Из записок по теории словесности»; «Объяснения малорусских и сродных народных песен», т. I—II; «Из лекций по теории словесности») Потебня завершил изложение своей концепции «сгущения» или «конденсации» смысла. При этом он, несомненно, опирался на риторические представления, которые развил и переосмыслил с исключительной глубиной и оригинальностью — ср., напр., детальный и самобытный разбор Потебней теории тропов и фигур². Придавая характеризованному аспекту концепции А.А. Потебни исключительное значение, мы рассмотрим некоторые малоизвестные идеи исследователя в рамках специальной главы.

¹ См., напр.: Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. — М., 1982. — С. 44—77.

² См.: Потебня А.А. Из записок по теории словесности. — Отдел 2. — Тропы и фигуры. К сожалению, данный раздел не переиздан до сих пор — в антологию «Эстетика и поэтика» вошло лишь менее первой половины труда «Из записок по теории словесности», а в антологию «Слово и миф» (М., 1989) и «Теоретическая поэтика» (М., 1990) — также только фрагменты этого труда. Нельзя не добавить, что издание 1905 года было далеко не идеальным в плане редактуры.

2. ПОЭТИКА СТИЛЯ И КОНЦЕПЦИЯ А.А. ПОТЕБНИ

О теории словесности Потебни. — Потебня и «психологическое направление» в литературоведении. — Понятие «психологии» и понятие творческого сознания. — Потебня и Серебряный век. — Потебнианство А.Белого и Вяч. Иванова. — Всякое понимание есть непонимание. — Внутренняя форма. — Однородность «слова» и произведения. — Терминологическое своеобразие работ Потебни.

Александр Афанасьевич Потебня — великий славянский филолог, но еще до сравнительно недавнего времени Потебня принадлежал к разряду авторов, упоминания о работе которых у потомков повелось маркировать известными эпитетами (вроде «сомнительно», «спорно», или, в лучшем случае, «интересно, но дискуссионно»).

Как справедливо пишет современный исследователь творчества А.А. Потебни О.П. Пресняков, нередко «по традиции отношения к Потебне как ученому, не сумевшему завершить свои исследования», все сделанное им трактовалось всего лишь как догадки, «брошенные на полпути»¹. Естествен вопрос, к а к же могла возникнуть данная «традиция», и сегодня пора напомнить, что в переоценках наследия Потебни, в попытках взглянуть на него «свысока» тон был задан первыми «экстремальными течениями» в филологии XX века — например, формальной школой, в составе которой были весьма талантливые молодые люди, подобные Тынянову, но которая явно пыталась свершить «революцию» в филологии в подражание социальной революции, реально происшедшей в стране (стремление для того по-своему романтического времени вполне естественное — аналогичное наблюдалось тогда в самых разных науках начиная с истории, психологии или политэкономии и кончая агробиологией²). Поза, которую принимали формалисты и иже с ними, «судя» о Потебне, «царском профессоре», диктовалась прежде всего х у д о ж е с т в е н н ы м

¹ Потебнианские чтения. Киев., 1981. — С. 94.

² См. подробнее: Минералов Ю.И. Стилистические взгляды Г.О. Винокура и филологическая традиция.

характером их методологии¹. К этому, впрочем, прибавлялись очевидные претензии на историко-культурное «соперничество». Не случайно аналогично отношению экстремальных течений к А.Н. Веселовскому, крупнейшему филологическому современнику А.А. Потебни; так еще относительно недавно в ярком, новаторском, но субъективном «манифесте» очередного экстремального течения было сочтено уместным упрекнуть Веселовского в наивности². К сожалению, оценки, данные в произведениях представителей указанных творческих групп, в силу ряда понятных причин на некоторое время закрепились в литературоведении.

Автор данной книги не разделяет надежд на «наивность» филологов масштаба А.Н. Веселовского и А.А. Потебни. Напротив, радостно констатировать, что «традиция» в данном случае преодолевается — статус филологической концепции, которая создавалась Потебней на протяжении его исследовательской биографии, начинает интенсивно меняться в самые последние годы³. Учреждены наконец Потебнианские чтения и опубликованы прочитанные в их рамках доклады. Концепция А.А. Потебни анализируется в работах таких ученых-энтузиастов, как О.П. Пресняков, В.Ю. Франчук, А.В. Чичерин, А.П. Чудаков и др.⁴. Кроме того, происходит вообще объективная актуализация в филологии тех аналитических аспектов, которые позволили Потебне описать на конкретном материале различные типы образности (например, внутреннюю форму), обнаружить способность словесного произведения «сжиматься» и способность художественного содержания «сгущаться» или, как итог, сделать знаменитый вывод об однородности «слова» (кавычки здесь поставлены нами преднамеренно! — Ю. М.) и целого произведения. Тут

¹ См. также: Минералов Ю.И. Суета и культура, или «Неуловимый налет игры» // Московский вестник. — 1992. — № 4.

² См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 282, 379.

³ См.: Минералов Ю.И. Практическая семасиология // О. О. Потебня і проблеми сучасної філології. — Київ, 1992.

⁴ См. также: Физер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. — Київ, 1993.

Потебня не просто «не утратил» значения — мы явно не располагаем пока разработками данных аспектов, прошедшими сколько-нибудь заметно далее сделанного Потебней.

Упомянутая актуализация заставляет сегодня вдуматься в семантику положений великого филолога.

Очевидно, был элемент досадной исторической случайности в том, что лишь далекие «филологические потомки» А.А. Потебни ясно осознали целостность, системную завершенность высказанного им круга идей, то есть концептуальный характер его соображений.

Очевидно, сыграл свою роль в их судьбе искажающий пересказ мыслей Потебни его посмертными оппонентами — пересказ, за который, по выражению В.В. Виноградова, «сам Потебня не отвечает»¹. Естественным образом не может отвечать А.А. Потебня и за «психологические» упражнения своих посмертных почитателей, субъективно полагавших себя его научными последователями (например, ряда авторов харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества»); не подлежит Потебня «ответственности» и за экстравагантности в концепции Д.Н. Овсянико-Куликовского, литературоведа и лингвиста, который «разбавляет потебнианское учение... психологизмом»². Тем не менее Потебне не раз приписывались взгляды различных людей, которым посчастливилось в годы юности присутствовать на его лекциях.

Для всех оппонентов Потебни, подмечает О.П. Пресняков, «типично смешивать его метод с методом... так называемого „психологического направления“ в литературоведении»³. Конкретные упреки, делавшиеся А.А. Потебне в данной связи, носили полярный характер. Формалисты приписали ему (и прочно внедрили приписанное в филологический обиход) «налет психологизма». Одновременно с позиций психологии, переживавшей в 1920-е годы свой «ренессанс» и в силу этого склонной в тот

¹ Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М., 1971. — С. 10.

² Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). — М., 1972. — С. 491.

³ Пресняков О.П. Литературоведение и филология в научном исследовании А.А. Потебни // Контекст-1977. — М., 1978. — С. 125.

период вторгаться в сферы других наук с претензией на учительство и опеку, Потебню резко критиковали за то, что он якобы непоследовательно, неглубоко и недостаточно психологичен¹.

Легенда о «психологизме» А.А. Потебни основана, по существу, на недоразумении. Слово «психология» не приобрело в работах Потебни категориального значения (ср. с Д.Н. Овсяннико-Куликовским!); это было популярное в его время обиходное слово, и употреблялось оно Потебней именно в условно-ориентационном смысле. В различных местах его работ оно соответствует то современному понятию об индивидуальном стиле и художественной семантике, то современному понятию художественно-творческого *сознания* — которое не имеет никакого непосредственного отношения к психологии, находясь в особой плоскости.

А.А. Потебню «открыл» уже после его смерти и прославил как гения русской науки Серебряный век. Его объявили своим духовным учителем деятели символизма. Он оказал несомненное влияние на некоторых русских сторонников религиозно-философского имяславия (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев), да и многих других заметных авторов, либо развернувшихся, либо начинавших в эпоху Серебряного века. Наиболее детально и зримо огромное значение трудов Потебни для этого периода развития нашей духовности проявилось в творческой деятельности А. Белого. В 1910 г. Белый публикует в сборнике «Логос» обширную работу, совершенно по-потебниански озаглавленную «Мысль и язык» и посвященную, как указано в подзаголовке к ней, «философии языка А.А. Потебни»². Однако, преклоняясь перед авторитетом великого славянского мыслителя, Белый, как становится ясно из знакомства с его работой, перетолковывает концепцию Потебни в символистском духе, во многом модернизирует ее. Он пишет, в частности: «От лингвистики, грамматики и психологии словесных

¹ См.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. — М., 1968. — С. 45—72. Ср. название другой работы данного ученого: «Мышление и речь», — явно полемически противопоставленное названию книги А.А. Потебни «Мысль и язык». На несправедливость основных моментов критики Выготским А.А. Потебни уже указывалось в науке. См.: *Дмитриева Н.А.* Диалектическая структура образа // Вопросы литературы. — 1966. — № 6. — С. 86.

² *Белый А.* Мысль и язык // Логос, 1910. — С. 251.

символов приходит Потебня к утверждению мистики самого слова...» (не вдаваясь пока в то, в какой мере интерес к «мистике слова» действительно характерен для А.А. Потебни, отметим, что уж для самого А. Белого времен молодости такой интерес характерен в высшей степени; то же следует сказать про друга его юности П.А. Флоренского¹). Людей Серебряного века труды Потебни, во всяком случае, побуждали напряженно мыслить — хотя сама их мысль могла развиваться в направлении, для Потебни не характерном.

А.А. Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» утверждает: «Приемы обрядов-заклинаний, а отсюда и всех народных обрядов, можно сблизить с магией...»² Заявив далее, что «в таком же духе пытается объяснить атмосферу заклинаний и наука», Блок ссылается именно на работу Потебни «Малорусская народная песня по списку XVI века» (1877) и на его концепцию в целом³. Напротив, Вяч. Иванов, не упоминая Потебни, просто пытается подражать принципам его реконструкций *этимологического образа в слове* — внутренней формы, когда рассуждает:

«Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой. Они... понимали одни, что „смесительная чаша“ (кратер) означает душу, и „лира“ — мир, и „пещера“ — рождение... что „умереть“ значит „родиться“, а „родиться“ — „умереть“, и что „быть“ — значит „быть воистину“, т.е. „быть как боги“, и „ты еси“ — „в тебе божество“, а неабсолютное „быть“ всенародного словоупотребления и

¹ См.: Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Сочинения. — Т. 2 (разделы «Строение слова» и «Магичность слова»). М., 1990. См. также: Минералов Ю.И. Сила слова // Православная Москва. — 1996. — № 15.

² Блок А.А. Сочинения: В 8 т. — Т. 5, М.; Л., 1962. — С. 47—48.

³ Там же.

миросозерцания... относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному»¹.

Узнаваемое здесь «потепнианство» Иванова основано на субъективном восприятии общих контуров концепции внутренней формы у А.А. Потепни. Сам Иванов, конечно, отклоняется и в своих конкретных этимологических догадках, и в фантазиях о «языке волхвов» (пусть и интересных) от собственно научных представлений о подобных материях (как и от точки зрения на деятельность различного рода «волхвов», высказываемой деятелями православной церкви). Здесь, как, например, у А. Белого, налицо вольное варьирование соображений Потепни. В то же время все цитированные символистские авторы понимают главное: величие Потепни-семасиолога.

Напротив, русские футуристы с их подчеркнутым «антисимволизмом» начинают замалчивать имя А.А. Потепни, явно ассоциировавшееся у них с враждебным символизмом. Статьи Хлебникова с их сложными соображениями о «корнесловии» отталкиваются все от того же Потепни — субъективное полученичество поэта-футуриста у харьковского профессора очевидно, но символистского пиетета перед Потепней здесь уже нет (в прямом его выражении). При всем «антисимволизме» футуристическая «заумь» — это как бы «магия наизнанку», а делая «все наоборот», футуристы тут и там оказываются зеркальными двойниками символистов (пусть и «кривозеркальными»). Семасиологические искания в словесном искусстве продолжаются, а насквозь семасиологическая по своей сущности концепция Потепни остается объективно необходимой в качестве «опоры» для экспериментов в сфере средств словесно-художественного выражения.

Резкая перемена в отношении к концепции Потепни произойдет уже в советское время, породившее немало идеологических предрассудков по отношению к наследию замечательного ученого.

Причины возникновения разных предрассудочных наслоений вокруг взглядов Потепни понять не так уж трудно. Позитивистски

¹ Иванов Вяч. Борозды и межи. — С. 127.

настроенные мыслители всегда понимали Потебню в меру своей специфической интеллектуальной складки. Стоит ли удивляться, что ими была сочинена фигура экстравагантного фантазера, чудака, разбрасывающегося мыслителя, — фигура, с которой было так легко и удобно спорить, поскольку реальный Потебня в силу объективных причин давно уже не мог ничего возразить на критику...¹

Словом, весьма различные причины обусловили долговременный недостаток внимания «филологических потомков» к литературоведческому наследию А.А. Потебни. Очевидно, нельзя не учитывать и невнимание Потебни к атрибутам так называемого прижизненного успеха — например, его харьковское уединение, пренебрежение к шумихе и саморекламе, уклонение от контактов с потенциальными «поклонниками» и т. п. Так, подвергаясь весьма реальным, а не воображаемым преследованиям со стороны официоза², Потебня явно брезговал создавать вокруг этого обстоятельства тот сочувственный общественный ажиотаж, который в обстановке России конца XIX века, несомненно, стяжал бы ему репутацию научного подвижника и, возможно, сделал бы Харьковский университет местом благородного паломничества заеденных средою людей. Наконец, в том, что Потебня столь долго оставался, по словам Н.И. Толстого, «непонятым другими», играл роль и следующий фактор: «Сам того, быть может, не сознавая, А.А. Потебня больше обращался к будущим читателям, чем к современникам»³. Сюда же следует отнести отсутствие у Потебни внутренней потребности а р т и с т и ч е с к и «подавать» идеи и материал. Но, думается, судьба концепции Потебни оказалась обусловлена и «внутренними» особенностями последней.

Хорошо известно, что Потебня не перестал до конца жизни разделять многие идеи В. Гумбольдта и всегда сочувственно цитировал некоторые его наиболее парадоксальные формулы,

¹ Ср. в данном аспекте «критическое введение» А. Финкеля к харьковскому изданию 1930 года книги А.А. Потебни «Из лекций по теории словесности».

² См.: Франчук В.Ю. Олександр Опанасович Потебня. Київ, 1985.

³ Потебнианские чтения. — С. 71.

например: «Никто не понимает слова именно так, как другой... Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях вместе разногласие» (Эст., 61) и т.п. Со своей стороны, славянский филолог утверждал, что говорение и понимание близки «по процессу, то есть по ходу, а не по результату» (Эст., 539); что «Говорить значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли» (разрядка наша. — Ю. М.) (Эст., 541).

Безоговорочно солидаризоваться с Потебней в том, что передача мысли другому лицу «невозможна» (Эст., 541), вряд ли стоит. Но как бы мы ни оценивали подобные идеи, мы не должны забывать того, что потебнианские представления о «мысли и языке» в первую очередь влияли на особенности мышления с а м о г о Потебни. Если А.А. Потебня действительно верил в свою собственную правоту (а подвергать это сомнению нет оснований), то он, следовательно, не очень надеялся на «понимание» в обычном смысле этого слова; вероятно, отсюда шли часто задававшиеся Потебней на лекциях (и удивлявшие студентов) вопросы, понята ли его мысль. Далее, если А.А. Потебня верил в свои теории (то есть полагал объективно невозможным «передать» кому-либо идеи в должной полноте), то он и на практике организовывал семантику своих высказываний весьма необычным образом (целенаправленно стремясь «возбуждать» в людях своими тезисами их «собственные» идеи). Иначе говоря, сам исследователь до известной степени «повинен» в том, что у читателя нередко возникает ощущение мнимой «незавершенности» работ Потебни, впечатление «раздерганности» его положений, носящих якобы характер «догадок», случайных «озарений».

Труды А.А. Потебни намеренно построены именно так, рассчитаны на читательское сотворчество, без которого концепция Потебни почти неминуемо будет воспринята прямолинейно и упрощенно. Особенности языкового мышления автора ставят перед нами реальный барьер. Но как бы мы ни оценивали философию языка, побудившую Потебню воздвигнуть этот барьер, не преодолев его, мы не имеем особого права «судить» о взглядах Потебни, а тем более подвергать их критике.

Мы не ставим задачу рассмотрения каких-либо собственно лингвистических аспектов многогранной филологической концепции Потебни, но проецируем на свой конкретный литературный материал и развиваем в соответствии с этим материалом некоторые потебнианские тезисы, по праву принадлежащие литературоведческой теории стиля. В частности, именно в учении о «внутренней форме» и в потебнианских аналогиях между «словом» и «произведением» многое прямо относится к поэтике стиля, к индивидуальному применению выразительных средств.

Внутренняя форма. Об этом едва ли не центральном понятии концепции А.А. Потебни поныне действительно распространено узкое и деформированное представление.

Судьба данного теоретически важного термина потебнианской концепции сложилась довольно странно. Авторы, медитирующие с работами славянского филолога, по каким-то причинам прониклись убеждением, что оно касается лишь слова, лексемы («внутренняя форма слова»)¹. Между тем тут именно заблуждение². Говоря о внутренней форме, А.А. Потебня несколько раз иллюстрировал это понятие этимологическим образом в слове (око — окно, стол — стлать и т.п.). Но это всего лишь иллюстративные примеры: Потебня не раз ясно заявлял, что внутренняя форма присуща не только слову, но и всякому семантически целому словесному образованию (например, словосочетанию, фразе и даже произведению)³. Этимология слов и внутрен-

¹ Ср., напр.: Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. — Т. 1. — М., 1962. — С. 74; Кожин В. В. Об изучении художественной речи // Контекст-1974. — М., 1975. — С. 267. Можно предполагать, что один из источников этого заблуждения — название известной в свое время книги Г.Г. Шпета (*Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта.* — М., 1927). Но данная книга имеет весьма косвенное отношение к А.А. Потебне (его концепции здесь адресована лишь невнятная ироническая реплика на с. 8).

² См. подробн.: Минералов Ю. И. Теория образности А.А. Потебни и индивидуальный стиль // Филологические науки. — 1987. — № 2; он же. Теория словесности А.А. Потебни // Вопросы литературы. — 1990. — № 11/12.

³ Ср.: Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. — М., 1980. — С. 70.

няя форма — не одно и то же. А.А. Потебня указывал: в словах типа «гаснуть», «веселье» этимологический образ стерт, но выражение «безумных лет угасшее веселье» обладает своей целостной внутренней формой (Теор., 104).

Итак, в отношении внутренней формы А.А. Потебня по сей день явно недопонимается. Столь же далекие от истины представления распространены по поводу другого элемента потебнианской концепции — тезиса о наличии подобия между «словом» и произведением.

Парадокс об однородности «слова» (мы намеренно ставим кавычки! — Ю. М.) и произведения, несомненно, принадлежит к числу тех идей Потебни, которые до сих пор провоцируют эмоционально напряженную полемику. На протяжении столетия немалое число различных оппонентов успело продемонстрировать свой полемический дар, подвергая автора парадокса критике, как точно формулирует О.П. Пресняков, — «за то, что его аналогия между словом и поэтическим произведением упрощала некоторые сложные явления и, главное, мешала учесть социальные факторы...»¹ С критикой такого рода трудно не согласиться. Хотя Пресняков указывает и на положительные стороны аналогии между словом и произведением, наличие таких сторон не отменяет недостатков; прямолинейную постановку знака равенства или знака эквивалентности между словом и словесным произведением невозможно взять под защиту. Иной вопрос, в какой мере данная аналогия вытекает из сути потебнианской концепции, в какой же мере она сконструирована *самими нами*, позднейшими читателями Потебни. На этот счет в результате анализа работ ученого возникают некоторые небезынтересные сомнения.

Собственно, уже априори удивляет не затихающее на протяжении примерно ста двадцати лет дискутирование вокруг «спорного» тезиса, сформулированного так давно и сразу ставшего известным науке. Почему никак не удается «закрыть» потебнианскую аналогию? Почему, далее, новые и новые поколения авторов испытывают психологическую потребность пересмотреть аргумен-

¹ См.: Потебнианские чтения. — С. 91.

ты «за» и «против» нее? Только ли в силу эффектности выдвинутого А.А. Потебней утверждения? Но легко предположить и нечто более серьезное. Что, если филологи каждого очередного поколения неизменно интуитивно улавливают наличие «зерна истины» в предложенном когда-то А.А. Потебней и многократно им варьированном на протяжении жизни теоретическом тезисе?

Обсуждение парадокса об однородности «слова» и произведения имеет ту же показательную черту, что и трактовка внутренней формы. Потебню снова понимают лишь в буквальном смысле (опять слово, то есть лексема языка). А истолковав так его концептуальную идею, читатель оказывается перед откровенно поверхностным уподоблением двух явно разномасштабных и разнофункциональных явлений. Критикам остается лишь «указать» на эту условность и поверхностность, а затем пофантазировать о причинах потебнианской «наивности»¹. Между тем вряд ли замечательный славянский филолог столь уж «прост».

Не подлежит сомнению, что А.А. Потебню отличало весьма своеобразное отношение к проблеме терминологии.

Сегодняшний читатель часто столкнется в его работах с внешне «понятными», знакомыми словами, употребленными, однако, в неожиданном, «потебнианском» осмыслении. Не так давно О.П. Пресняков проницательно заметил, что Потебня использует «далеко не однозначно с современными представлениями» «понятия содержания и формы»², а также термины «поэзия» и «проза» — первый имеет в виду и прозу и поэзию, вторым же А.А. Потебня обозначал, «как правило, науку, сферу научно-практического мышления»³. Это не просто «любопытные факты» — для нашей темы особенно важно такое оперирование Потебни в неожиданном смысле словами, обозначающими обычно эти и другие конкретные филологические понятия. Прибавим, что А.А. Потебня совершенно по-своему употребляет и многие иные термины. Например, способно обескуражить применение

¹ См., напр.: *Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку.* — М., 1959. — С. 391.

² *Пресняков О.П. Поэтика познания и творчества.* — С. 36.

³ Там же. — С. 45.

Потебней слова «звук». Лишь иногда он берет это слово в общефилологическом осмыслении (звук, то есть фонетическая единица). В других случаях он понимает под «звуком» звучание слова, его «внешнюю форму» (Эст., 175) — трактовка, к которой сознание большинства читателей, конечно, не подготовлено. Но мало того — бывают и более сложные случаи. Потебня может выразиться: «звук», подразумевая не один только образующий слово звуковой комплекс, но лексему вообще — в единстве ее звучания и семантики! Только учитывая такое поразительное своеобразие, можно правильно понять Потебню, когда он время от времени вдруг утверждает, что звук «проникнут мыслью» (Эст., 179). Речь тут, как можно убедиться из контекста, идет не о звуке, фонетической единице, а о *слове*. Аналогично обстоит дело в примере, замеченном Н.И. Толстым: «Новые понятия, входя в мысль и язык, обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл». Автор справедливо указывает, что Потебня подразумевал лексему¹. А.А. Потебня н и к о г д а не разделял абсурдных теорий о наличии у отдельно взятых звуков собственной семантики, но утверждениями, подобными цитированным выше, удобно спекулировать сторонникам таких теорий; бывало, данные утверждения вызывали и протестующие заявления со стороны понявших «звук» в обычном лингвистическом смысле читателей. На деле примеры со «звуком» напоминают: помимо непривычного употребления слов Потебне свойственна еще и «авторская полисемия».

Приведенные случаи отражают, разумеется, не простой субъективизм словоупотребления и, тем более, не терминологическое «неряшество» А.А. Потебни. За ними стоит вполне определенная научная позиция. Чем определялось максимально р а с с в о б о ж д е н н о е употребление Потебней некоторых принятых в филологии слов? В важнейшем лингвистическом труде А.А. Потебни об этом сказано четко: «Говорящий и равный ему по образованию слушатель удовлетворяется одним намеком... выраженным в слове или ряду слов...» (Зап., IV, 48). Потебня

¹ См.: *Потебнианские чтения*. — С. 73.

тут же разъясняет семантические особенности такого «намек» и его роль: намек не претендует и с ч е р п а т ь определенный «ряд мыслей», сообщаемых говорящим, но он у к а з ы в а е т слушателю (или читателю) на этот ряд; степень последующего понимания будет зависеть уже от самого слушателя (или читателя) — от его образованности, вообще личной глубины и культуры.

За терминологической раскрепощенностью стоит, кроме того, «гумбольдтовское» мнение Потебни об относительности всякого стороннего понимания. Он всю жизнь держал в памяти и при случае цитировал тютчевское стихотворение «Silentium», поэтически обрисовывающее эту проблему, увлекался и аналогичными идеями князя В.Ф. Одоевского¹.

Уже во времена А.А. Потебни среди филологов позитивистской ориентации были распространены надежды повысить точность гуманитарного знания путем унифицирования терминологии (в подражание наукам негуманитарного цикла). В наше время неудача в литературоведении аналогичных попыток лишний раз напомнила об операциональном, ориентационном характере ряда употребляемых гуманитариями слов — именно авторы, призывавшие к терминологической точности, в собственной практике остались типичными гуманитариями, иногда употребляя, например, буквально в соседних строчках слова «звук» и «фонема» как синонимы². Но «по складу ума, по направлению научного поиска Потебня расходился с позитивизмом с самого начала»³. Его опора на «намек» означала принципиально иной путь повышения филологической точности.

Если сегодняшний исследователь учтет «склад ума» А.А. Потебни как филолога и философа и обусловленный своеобразием

¹ См.: Одоевский В.Ф. Русские ночи. — Л., 1975. См. также: Минералов Ю.И. Так говорила держава: XX век и русская песня. — М., 1995. — С.42—43.

² См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — С. 176. (Констатация данного факта, как и иные наши полемические суждения, разумеется, не отменяют того, что названный автор был одним из ярчайших филологов 60—80-х годов XX века. Он был Личностью с большой буквы.)

³ Пресняков О.П. Поэтика познания и творчества. — С. 37.

этого склада особый потебнианский подход к терминологии, такой исследователь оказывается вынужден качественно по-новому взглянуть на многие кажущиеся «привычными» высказывания Потебни. И внутренняя форма, и вопрос о соотношении между «словом» и произведением должны получить четко дифференцированное рассмотрение.

В самом деле, это просто необходимо! С одной стороны, Потебня ясно указывал, что внутренняя форма имеет отношение не только к слову. С другой стороны, своеобразие потебнианского подхода к форме выражения своих идей заставляет с большой осторожностью отнестись к его «слову». Всегда ли тут имеется в виду лексема языка? Отношение Потебни к другим терминам (типа «звук») убеждает, что вопрос это не праздный. В древнерусском языке «словом» могло называться и словесное *высказывание* («Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» и т.п.). Такой смысл допускается также в первых русских грамматиках и риториках (например, М.В. Ломоносов последовательно именует *части речи* «частями слова»). Тем самым А.А. Потебня мог опереться в необычном (с современной нам точки зрения) применении данного термина на богатую чисто филологическую традицию. А если «слово» у него — не обозначение непременно лексемы, если перед нами «намеки», допускающий (подобно «звуку») расширенное осмысление? Тогда обсуждаемая идея Потебни об однородности «слова» и произведения заведомо перестает выглядеть парадоксом.

Далее мы предлагаем свою интерпретацию понятия внутренней формы и аналогии между «словом» и произведением; но такой «поворот» и такое развитие концептуальных тезисов замечательного славянского филолога А.А. Потебни в данном случае не субъективны — они обоснованы и обусловлены особенностями конкретного материала, анализируемого в книге.

3. ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА КАК «ОБРАЗ ОБРАЗА»

Связь слова с предметом мысли. — О символизме языка. — Внешняя форма и внутренняя форма. — Внутренняя форма — смысловое явление.

В чем же состоит исключительная значимость внутренней формы для словесности?

Вопреки обвинениям некоторых своих критиков, А.А. Потебня ясно понимал, что в современном языке внутренняя форма лексем, как правило, не участвует в происходящих при общении людей смысловых процессах. В полном соответствии с представлениями позднейшей филологии (в том числе и современной нам) Потебня в свое время недвусмысленно заявлял, что ныне слово в языке служит «только указанием на предмет» (Эст., 172) (то есть условным, конвенциональным знаком. — Ю. М.). В таком «указывании» этимология слова, естественно, не участвует.

Однако к этому Потебня прибавлял важную оговорку: «Не то предполагаем во времена далекие от нашего и даже во многих случаях в современном простом народе»; «Не вдаваясь в серьезное исследование, мы здесь только намекаем на отчасти известные факты, характеризующие взгляд темных веков»; «...В то время гораздо живее чувствовалась законность слова и его связь с самим предметом»; «Между родным словом и мыслью о предмете была такая тесная связь, что, наоборот, изменение слова казалось непременно изменением предмета» (Эст., 172—173). Вряд ли невозможно постигнуть, на что «намекает» нам великий филолог, прибегавший к семантическому «намеку» как удобной эллиптической форме общения с «равным по образованию» (Зап., IV, 48). «Намеки» в данном случае предельно ясны и обязывают сделать такой вывод: о пресловутом «символизме языка», его «поэтичности» А.А. Потебня говорил лишь применительно к особым конкретным ситуациям.

К каким именно? И тут неясностей не наблюдается. Во-первых, Потебня предполагал, как напоминают приведенные цитаты, «символизм языка» в далеком историко-культурном прошлом (распространяя свою идею в современности исключительно на индивидов с атавизмами фольклорно-мифологического сознания).

Во-вторых, он говорил о «символизме» и «поэтичности», подразумевая уже не язык как таковой, а нечто иное. А.А. Потебня постоянно употребляет слово «язык» в том «обширном смысле» (Ф.И. Буслаев), который вкладывала в него филология XIX столетия. И, говоря о современности, Потебня усматривает «символизм» и «поэтичность», конечно, не в языке как таковом, а в художественно-литературном стиле, реализующем себя в индивидуальных стилях художников слова.

Именно наблюдение индивидуальных стилей позволяет вполне ощутить, почему Потебня-концептуалист придавал такое глобальное значение явлению, которое он называет в своих трудах то «объективным содержанием», то «первым содержанием», то «внутренней формой» (Эст., 114—115).

Понятие о внутренней форме восходит к античной эстетике и античной риторике. Система представлений, воплотившаяся у Платона и Аристотеля в категории «эйкона» и «эйдоса», в понятие «эйдоса эйдосов» (образа образов, идеи идей), глубоко проанализирована в наше время А.Ф. Лосевым. Им прослежено и то, как эти представления были развиты далее Платином, «тончайшим диалектиком»¹. А.Ф. Лосев же указал в данной связи на «замечательное учение» Потебни². Действительно, Потебня не только углубил и «повернул» совершенно неожиданной гранью соображения Гумбольдта о «внутренней форме языка» (о чем достаточно широко известно), но также первым возродил и качественно преобразовал зарождавшееся в античности собственно эстетическое понимание внутренней формы как идеи идей, образа образов, образа идей (о чем гораздо менее известно — в силу третирования трудов Потебни).

В обсуждаемом термине на ложные ассоциации способен навести второй его компонент («форма»). На деле А.А. Потебня, как и филологи античности, имел в виду собственно с е м а н т и ч е с к о е явление. Говоря о том, что ныне принято именовать «содержательной формой», Потебня выражается иначе: «внешняя форма», — подчеркивая при этом, что «внешняя форма проник-

¹ Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. — С. 11.

² Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. — С. 157.

нута мыслью» (то есть содержательна) (Эст., 179). Термин «внутренняя форма» имеет иной смысл. В качестве его синонимов помимо «образа образов» у Потебни фигурируют весьма характерные выражения: «объективное содержание» и «первое содержание» (Эст., 144, 179). Кроме этого «первого содержания» (внутренней формы), по Потебне, реально еще второе — «субъективное» содержание (синонимы — «отвлечение» и «идея» — Эст., 309, 179).

Тем самым понятие «внутренней формы» не следует ассоциировать с современным термином «содержательная форма». Ближе всего оно к понятию «непосредственного содержания» в литературоведческой концепции такого ученого, как Л.И. Тимофеев, — то есть к понятию, ориентированному в концепции Тимофеева на специфику «опредмеченной», собственно художественной, стилистически претворенной семантики¹.

Понятие это внутренне иерархично: от «образа идеи», то есть этимологического образа в слове (лексеме, через много промежуточных стадий, на каждой из которых внутренняя форма представлена как смысловая *целостность* — что и заставляет хранить в памяти зримую картинную аналогию с «иерархией» вложенных друг в друга матрешек!) эта иерархичность простирается до феноменов, подобных внутренней форме произведения и гумбольдтовской «внутренней форме языка». Народы проявляют неистощимую фантазию в «подаче» мысли через образ. Например, *окно* в разных языках — это и «то, через что смотрит око» (как у нас), и «то, через что ветер дует», и «то, через что солнце светит», и «то, через что видно небо», — и т.д. и т.п. Но излюбленный прием народного словесно-художественного творчества — подстановка «своего», нового образа в уже существующее слово. Так называемая народная этимология — это именно изображение, *образ этимологического образа* в слове. Русские моряки, шутливо истолковывавшие слово «Стокгольм» как «Стекольный» (город множества окон), слово «Норвегия» как «Наверхия» (земля наверху карты) или Италия как «Удалиия» (удаленная страна), каламбуя, создавали такой «образ образа».

¹ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. — М., 1976. — С. 132.

В художественной словесности, в текстах профессиональных писателей в подавляющем большинстве случаев функционально активен не истинный этимологический образ как таковой, а именно сочиненная самим поэтом своего рода «фантазия на тему» этимологического образа в слове. Это напоминает как раз принцип, на котором зиждется народная этимология, — с той важной особенностью, что *поэтическая* этимология нацелена на выполнение художественных функций (во всей смысловой сложности и многообразии понятия «художественность») и несводима ни к шутке, ни к «неверному» осмыслению поэтом факта языка (в порядке какой-то «ошибки» или личного его заблуждения). Напротив, в поэзии это весьма плодотворный прием писательской «техники» — именно подобная заведомо *мнимая* этимологизация составляет важный резерв художественной образности.

В предыдущих разделах книги вопрос о внутренней форме ставился применительно к различным уровням иерархии этого понятия — в основном в пределах от внутренней формы произведения до внутренней формы слова. Здесь же пора наконец напомнить, что и слово — отнюдь не наименьшая *значимая* единица в человеческом языке, и уж тем более не *наименьшая* его единица. Всякому понятно, что в реальной речи оно состоит из звуков (которые представляют собой орфоэпические реализации *фонем*). Но представление о том, что слово распадается на такие элементарные единицы, как звуки и фонемы, до известной степени упрощает действительное положение дел. Когда-то не кто иной, как основатель фонологии князь Н.С. Трубецкой, отмечая, что «каждое слово языка в плане обозначающего можно разложить на фонемы, представить как определенный ряд фонем», указывал, что было бы упрощением впрямую представлять фонемы «теми „кирпичиками“», из которых складываются отдельные слова. Дело обстоит как раз наоборот: любое слово представляет собой целостную *структуру*, оно и воспринимается слушателями как структура...»¹

Слово представляет собой не просто цепочку фонем, но синтагматическую цепочку полных смысла морфем (префикс,

¹ Трубецкой Н.С. Основы фонологии. — М., 1960. — С. 43.

корень, суффикс, окончание). А каждая морфема, в свою очередь, еще и распадается на фонемы, образующие фонемную цепочку. Этимологический образ (равно как и обсуждаемый художественный образ *этимологического образа*) не «влит» в слово, как некая аморфная субстанция в посудину, но четко структурирован на его *морфосемантическом* уровне.

Как известно, в языке наименьшей значимой единицей является именно морфема¹. Обычно слово состоит из нескольких морфем, но есть много слов без приставок и суффиксов и с «нулевым» окончанием, материальные границы которых совпадают с границами корневой морфемы (таковы существительные типа «кофе», «пальто», а также слова «дом», «стол», «сад» и т.п., употребленные в прямом падеже). Корень — инвариантное смысловое «ядро» слова, носитель его вещественного значения.

Единое значение слова возникает на основе отдельных значений («вещественных» и «реляционных» — структурно-грамматических) составляющих его морфем. Это единство смысла слова не уничтожает абсолютно значений морфем: в составе слова морфемы обладают определенной автономией не только в плане выражения, но и в плане содержания, то есть входя в целостную структуру, сами сохраняют свою цельность. Так обстоит дело в *нехудожественном* языке, в языке как таковом, «естественном языке», как часто выражаются лингвисты.

Вполне понятно, что воспитанное на языковых закономерностях читательское сознание и в поэзии осмысляет слово как определенную семантическую структуру, некоторый подраздел

¹ Одни лингвистические школы отличает повышенное внимание к морфосемантическому уровню, обусловленное генеральным местом понятия морфемы в их концептуальной системе (пример — американская «дескриптивная лингвистика»), другие занимаются его наблюдением в несравненно меньшей степени и оценивают его роль в языковой системе иначе. Но при любом подходе ясно, что роль его значительна. Как совершенно справедливо напоминает современный исследователь, «существуют языки, где отсутствуют слова в европейском понимании (или, во всяком случае, их наличие является спорным). В таких языках морфосемантический уровень играет особую роль, являясь основным уровнем, на котором строится план содержания любого высказывания. <...> Во всяком случае, надо считать доказанной реальность морфосемантического уровня в любом языке» (Городецкий Б.Ю. К проблеме семантической типологии. — М., 1969. — С. 213—214).

которой им предположительно в функциональном отношении опознается как приставка, другой как суффикс, в третьем угадывается корень и т. д. Здесь точно именно выражение *угадывается* — в носителе языка до автоматизма доведено общее ощущение морфемной организации слова (даже если он не знает слов типа «приставка» или «суффикс!»), но без специальной подготовки человек зачастую не способен к верному проведению истинных границ между теми или иными морфемами в *конкретном* слове. Владея языком, человек и не имеет необходимости при живом общении рационалистически анализировать слова. Всякий из нас спонтанно осуществляет словоизменение, буквально мастерски жонглируя префиксально-суффиксальными показателями и разными фонетическими вариантами корня, поскольку во всяком с рождения постепенно сформировано интуитивное ощущение того, что в слове родного языка наличествует несколько составляющих его целостных фонемных комплексов. Такой заложенный в каждом интуитивный «образ слова», его внутреннего строения и создает объективную предпосылку для читательского восприятия одного из характернейших приемов художественной словесности (преимущественно поэзии).

Как державинские построения с повторением фонемных комплексов («Весна венцом венчалась лета», «Бурно бурей буреванье и бореет в сем бору», «Летучи тучи-казаки», «Я пою под миртой мирной» и т. п.), так, например, и хлебниковские («Сыновей ночей синева», «В высь весь вас звала / И милый мигов миру ил» и т. п.) отнюдь не представляют собой фраз, в которые поэтами подобраны слова с общим этимологическим образом. Нет этимологического родства между *весной* и *венцом*, *сыновьями* и *синевою*, *бореем* и *бором*, а те праисторические параллели, которые можно пытаться проводить между *бурей* и *бореем*, все-таки не есть настоящее этимологическое родство⁴⁸. Нередко чисто случайно в словах, в той их структурной области, где человеком, носителем языка, интуитивно предполагается расположение корневой морфемы, оказываются похожие или

¹ См., напр.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — Т. I. — М., 1986. — С. 193, 250 (статьи «Бор» и «Буря»).

одинаковые фонемные и звуковые комплексы. Но эта *мнимость* родства, которая была бы принципиально важна для выводов лингвиста-этимолога, занятого анализом, попросту нерелевантна в процессе синтетического *художественного* восприятия поэтического произведения. Читатель поэзии принимает «условную неправду» разбираемых нами построений поэтов как естественное условие игры — в данном случае авторской *игры слов*. Ощущение смысловой общности соединяемых автором по принципу звукового подобия слов у него возникает. Но важно отметить то, что из этого следует.

Наглядное повторение (то есть *воспроизводство*) в разных словах некоего общего фонемного комплекса превращает этот комплекс в целостную единицу, которая обладает собственной семантикой, содержит понятный «картинный» образ (например, в случае с державинским *бур-/бор-* это будет означать нечто, имеющее отношение сразу к буре, к хвойному лесу и к северному ветру, «борею» русской поэтической метафорике, а также и к древнегреческому богу ветров Борею, от мифологического имени которого пошло в русской поэзии такое образное наименование северного ветра). Конкретно говоря, повтор заставляет осмысливать такой фонемный комплекс, как *морфему*! Даже частичные вариации ее облика (как, например, перемена гласной в том же *бур-/бор-*) вполне соответствуют «интуитивным воспоминаниям» читателя о вариациях, присущих реальным корневым морфемам в языке, и о наличии в них этимологического образа.

Для литературоведа, с другой стороны, и «истинные» и «мнимые» (поэтические, художественные) этимологии *функционально идентичны*. Во внутреннем пространстве художественного стиля и сам этимологический образ и образная имитация этимологического образа (образ образа) могут равноправно выступать как широко понимаемая внутренняя форма слова. Поэтический язык в принципе не различает «истинные» и «мнимые» этимологии, и это явная его закономерность. В нем все они *истинны*.

В последнем можно, в принципе, убедиться на обширнейшем и весьма разнородном словесно-художественном материале, который легко было бы извлечь уже, например, из древнерусской литературы периода так называемого «извития словес», из текстов

скоморохов, из раешных произведений, из произведений некоторых жанров фольклора (пословица, скороговорка и т.п.). Вот несколько примеров из произведений тех художников, чье творчество наиболее внимательно изучается в нашей книге.

Г. Державин весьма тонко использует «технику» поэтической этимологизации, создавая на основе внутренней формы слова сложные образные композиции. Вот знаменитое «Лето» (1804):

Знойное Лето весна *увенчала*
 Розовым, алым по кудрям *венцом*;
 Липова роща, как жар, *возблистала*
 Вкруг меда *листом*.

С одной стороны, в этом четверостишии два созвучия слов на конце стихотворных строк (рифмы). С другой стороны, строфа делится на два двустишия, в которых конечные слова стихотворных строк образуют две осмысленные и притом созвучные «насквозь» конструкции: *увенчала... венцом / возблистала... листом*. Первая из них (увенчала-венцом) содержит этимологически «истинный» звуковой повтор в корне — в обоих словах одинаковая корневая морфема, данная в двух знакомых даже школьнику парадигматических вариантах (-*венч-* / -*венц-*). Явно по ассоциации с этим повтором, основанным на общности этимологического образа, в художественном сознании поэта возникло структурно аналогичное уподобление (возблистала-листом), где такой общности уже заведомо нет — здесь повторенный фонемный комплекс -*лист-* лишь *имитирует* морфемный повтор в корне: в слове «возблистала» наименьшая значимая единица вычленяется несколько иначе (-*блист-*). Однако художественно-функциональных различий между первым и вторым повтором выявить не удастся. В цитированном произведении, как и вообще в системе личного стиля Державина, их роль явно одинакова. (Реален также повтор внутристрихового комплекса (*липова... возблистала*), дополнительно нюансирующий общую картину образных смысловых переливов в цитированном фрагменте.)

Державинский «Вельможа» (1794) содержит иной впечатляющий пример:

Я князь — коль мой сияет дух;
Владелец — коль страстями владею;
Болярин — коль за всех болею...

В этом примере перед нами три стиха, организацию которых отличает удивительно четкий синтаксический параллелизм. Каждая строка построена следующим образом: называется некая социальная роль (князь, владелец, боярин) и дается ее образное «истолкование» (например, «владелец» — «тот, кто страстями владеет»). Слово «истолкование» пришлось взять в кавычки потому, что лишь одно, а именно вышеприведенное, истолкование может быть признано истинным для естественного языка, в первом же и третьем стихе представлено образное *переосмысление* общеязыкового значения слов, оказывающихся у Державина как бы «однокоренными» — ибо в их приставочно-корневой части содержится повторяющийся фонемный комплекс. Так, слово *боярин* даже нарочито дается поэтом в искаженной народно-просторечной форме (болярин), что и позволяет *ad hoc*, окказионально приписать этому слову, в соответствии с приемом поэтической этимологизации, совершенно неожиданную внутреннюю форму (болярин — тот, кто за всех болеет); при этом повтор фонемного комплекса -бол- имитирует общую корневую морфему. В контексте державинского творчества смысл созданного им здесь образа органично вписывается в круг излюбленных идей поэта о том, каким должен быть истинный дворянин.

Аналогично переосмыслиется слово *князь* в первом стихе: тот, чей дух *сияет*. Созвучность слов здесь минимальна, но ощути-ма в силу специфики русских произносительных норм, по которым слово «князь» звучит как [кн'яс']. Притом в творческом сознании Державина это слово, конечно, однозначно увязывалось с общеизвестным титулованием лиц княжеского достоинства («ваше сиятельство»). В дополнение к отмеченной можно предположить ассоциацию типа (князь-сияющий)-ясный, так как благодаря определенной семантической близости прилагательных «сияющий» и «ясный» повышается ощутимость их созвучности. Ср. известный пример из «Необычайного приключения...» В. Маяковского, где выступает поэтический неологизм *ясь* (от

«ясный», являющийся в контексте синонимом именно слова *сияние*:

Но странная из солнца *ясь*
струилась... (II, 37)

Так постепенно становится все более очевидным, что та особая функциональная система, которую представляет собой поэтический слог, сложным образом трансформирует морфему. Эти трансформации касаются лишь смысловых отношений в том особом мире словесной изобразительности, который находится под властью художественной условности. Естественного языка как такового указанные трансформации не видоизменяют и на это вообще не рассчитаны. Но в художественной речи, в «поэтическом языке» наименьшая значимая единица (морфема), несомненно, приобретает особые качества сравнительно с морфемой во внехудожественной сфере. Отметим важнейшие из них:

1. Поэтическая окказиональная морфема — элемент, возникающий лишь в результате повтора, лишь там, где произошло повторение фонемного комплекса, то есть наглядное *воспроизводство* его как некоей целостности. Повторение трансформирует группу единиц (фонем) в единицу иерархически более высокого уровня, которая естественно опознается сознанием читателя как нечто однородное «истинным» языковым морфемам. Происходит взаимное смысловое ассоциирование созвучных слов.

2. Все это происходит не только при повторе слитного фонемного комплекса (как в случаях типа *возблистала/листом, болярин/болею*). Те же смысловые следствия проистекают из повтора в словах разорванного комплекса фонем. «Разрывность» присутствует уже в случаях типа *буря/борей*. Но еще более характерен такой пример из неподдельно искренней поэмы А. Вознесенского «Лонжюмо»:

И глаза почему-то *режа*,
сквозь сиреневую майолику
проступало Замоскворечье,
все в *скворечниках* и *маевках*.

Разорванный комплекс *ре- скво- ре-* (1 и 2-й стих) органично вовлечен в ту же игру слов, в которой участвуют единицы

«Замоскворечье» и «скворечниках». Обнаружить какое-то функциональное отличие этого разорванного *скво-ре-* от слитного *сквореч-* не удастся. Напрашивается вывод, что в системе литературного художественного стиля подобные разорванные комплексы также могут быть рассматриваемы в качестве окказиональных морфем.

Функционирующие в лингвистике определения морфемы сосредоточивают внимание чаще всего на факте ее включения в единицу более высокого уровня (слово) и на наличии у нее собственной единой семантики. Структура и возможные конкретные разновидности структуры морфем описываются гораздо реже. Между тем, если иметь в виду естественные языки, слитная морфема, столь привычная для лингвистов-русистов, — именно лишь *разновидность* этого элемента. Так называемая **разрывная** морфема — явление, тоже характерное для некоторых языков, то есть и в литературно-художественном стиле по-своему мотивированное. Американские дескриптивисты с их особым вниманием к морфематике в свое время придали интересующему нас термину весьма гибкое осмысление: «Любая комбинация фонем, регулярно встречающихся вместе и как целое ассоциируемых с какой-либо точкой в структуре содержания, и есть морфема. Нет необходимости специально оговаривать какую-либо особенность в расположении фонем по отношению друг к другу или к другим фонемам. Иногда, хотя и очень редко, морфемы состоят из отдельных частей, между которыми вклиниваются другие элементы, но лингвиста не должно смущать такое явление...»¹

Цитируемый автор иллюстрирует охарактеризованное им явление примерами из языков семито-хамитской группы.

Разумеется, в отличие от них для нашего русского языка как такового разрывная морфема нехарактерна. Но ведь мы имеем в виду не язык вообще, а именно литературный художественный стиль, где своя особая система и свои универсальные закономерности (трудно вообразить себе поэтическую «технику» какой-либо национальной литературы без звуковых повторов). Внутренняя форма принадлежит как раз к числу таких *универсалий*.

¹ Глисон Г. Введение в дескриптивную лингвистику. — М., 1959. — С.116.

3. Вероятно, *статус и функции окказиональной морфемы в слоге художественной словесности приобретает повтор более чем одной фонемы*. Этот вывод основан не только на аналогии (двуфонемные морфемы известны русскому языку), но и прежде всего на наблюдении опять-таки фактов художественной словесности.

Однофонемные повторы активно используются в словесности (преимущественно в поэзии) и носят здесь название *аллитерация*. Однако в отличие от аллитерации *рифма* — повтор, включающий в себя *более чем одну фонему*: в отличие от *нога/врага* (двуфонемное повторение), *нога/плита* не ощущается как рифма¹. Таким образом, однофонемный и более чем однофонемный повторы функционально неравноправны (первый не может образовать настоящую рифму). Почему? В чем его функциональная дефектность? Видимо, повтор единственной фонемы и повтор фонемного комплекса качественно воспринимаются читательским сознанием по-разному (упрощенно говоря, они «по-разному слышатся»), потому что более чем однофонемный повтор осуществляется уже на уровне более высоком, чем повторение единственной фонемы. Рифма — непременно повтор фонемного комплекса, то есть окказиональной поэтической морфемы, и таковым становится уже двуфонемное повторение.

Именно о качественной разнице ощутимости ассоциативно-смысловых связей на уровне поэтических окказиональных морфем и на уровне отдельных фонем сигнализирует известная реплика В. Маяковского, что «хлебниковские строчки „А как само собой расплзается“

Леса лысы.

Леса обезлосили. Леса обезлисили —

не разорвешь — железная цепь.

А как само собой расплзается

Чуждый чарам черный челн.

(Бальмонт)» (11, 24)

¹ Мы не обсуждаем здесь другие «опознавательные признаки» рифмы — например, ее позиции в определенном месте стиха (в русской классике — на концах стихотворных строк).

Маяковский хочет здесь, как это понятно, противопоставить хлебниковские повторы фонемных комплексов (*лес-лыс-лос-лис*) бальмонтовским аллитерациям. В то же время вождь русского футуризма, несмотря на свой высокоразвитый поэтически-языковой слух, впадает в данном конкретном случае в характерную ошибку, основанную на стилистической репутации К. Бальмонта. В приведенной строке из бальмонтовского «Челна томления» представлен отнюдь не однофонемный повтор (аллитерация на «ч»). Аллитерации, действительно, вообще-то характерны для стиля Бальмонта (ср. хотя бы его «Чуть слышно, бесшумно, *шуршат камыши*» — «Камыши»), и бальмонтовские аллитерации часто обсуждались в критике Серебряного века. С другой стороны, Маяковскому в «корнесловии» Хлебникова хочется видеть «техническое» открытие футуристов. Не он один не замечал, что нечто аналогичное есть и у символистов, да и у поэтов прежних времен¹. Однако именно здесь у Бальмонта, подобно Хлебникову, повторен фонемный комплекс (*чар-чёр-чёр*)! Маяковский этого либо не замечает, либо полемически игнорирует, ибо ему важно противопоставить футуриста Хлебникова авторитетному символисту, указав на беспомощность стилевой «техники» второго в противоположность «железной цепи» спаянных морфемным повтором слов у первого, — тем самым в подтексте намекнув на беспомощность символизма вообще.

Как бы то ни было, против самого такого различного отношения Маяковского-поэта к повтору фонемного комплекса и единственной фонемы (которые им ощущаются как *явления разноразличные*) возразить невозможно. Ведь в первом случае повторяется, воспроизводится осмысленная единица, осознаваемая авторским и читательским сознанием как смысловое ядро слова (корень), а во втором — элемент низшего структурного

¹ Так, примерно в те же годы Валерий Брюсов, разбирая пушкинский стих «Урну с водой *уронив*, об утес ее дева разбила», находил в нем аллитерации, «инструментовку», выражающуюся в повторении звуков *у, р, н*, — расчленяя, таким образом, во имя такой весьма искусственной и надуманной интерпретации реально повторенную у Пушкина единицу *-урн/-урон-* на отдельные фонемы (см. Брюсов В. Звукопись Пушкина // Брюсов В.Я. Соч.: В 2 т. — Т. 2. — М., 1955).

уровня слова (фонемаизвук), *собственной семантикой не обладающий*.

Оговоримся, что в свое время Ю.М. Лотманом была изложена теория, согласно которой «в стихе... фонемы, составляющие слово, приобретают семантику этого слова»¹. Свое мнение об этой точке зрения мы высказали в свое время в работе «К теории поэтического языка (о понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке)», где подробно изложена и концепция окказиональной морфемы (впервые сформулированная нами в 1973 году в другом тартуском сборнике, с которым впоследствии немало медитировал В.П. Григорьев)².

Нам по-прежнему представляется сегодня, что идея о «семантизации» фонем в художественной словесности должна быть как минимум сопровождается рядом четких оговорок. В частности, фонема и в стихах не становится полноценной наименьшей значимой единицей (то есть не «приравняется» к морфеме естественного языка), даже благодаря аллитерационному повтору: ее семантическая отнесенность не отличается четкостью, целиком связана с конкретным словом, и вне слова ощущение такой «семантизации» заведомо исчезает. Напротив, единицы типа *-лес- / -лыс-* и им подобные значимы и сами по себе как настоящие морфемы. Нет нужды распространяться, что не способна фонема и к главному в плане художественной функциональности: к передаче внятного по смыслу образа, к образованию внутренней формы.

Если суммировать сделанные наблюдения над внутренней формой слова, приходится отметить: все, что говорилось в книге выше о писательском мимесисе в отношении языка в целом, справедливо и для обсуждаемой проблемы обращения художников с языковой морфематикой. Поэтику стиля вообще отличает впечатляющее единство внутренних закономерностей, их своего рода периодическая система, находящая отражение и в

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — С.176.

² См.: Минералов Ю.И. К теории поэтического языка (о понятии морфосемантического уровня в русском поэтическом языке) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 398. Тарту, 1975. — С. 65—83.

построении больших произведений, и в слове, и в его морфематике. Всюду мы сталкиваемся со всякий раз целостной внутренней формой. В слове это иногда его этимологический образ, но несравненно чаще — образ (этимологического) образа.

В силу названных обстоятельств можно с полным основанием признать: внутренняя форма, «образ образа» — одно из важнейших для теоретика и историка литературы явлений художественного ряда.

4. СТИЛЬ И ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ

«Сгущение» и «разложение», «свертывание» и «развертывание», «убыстрение» и «замедление». — Национальные стили. — О концепции В. Гумбольдта. — Церковный орган и балалайка. — Стиль преобразует мысль. — О философских антиномиях. — «Образ антиномии» в оде Державина. — П.А. Флоренский: антиномичность истины. — «Легкий слог» карамзинистов. — «Трудный» слог.

Согласно концепции А.А. Потебни, «поэтический образ дает нам возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами. <...> Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли...» (Эст., 520). Такая способность образа и превращает поэтическую деятельность в «один из главных рычагов в усложнении человеческой мысли и в увеличении быстроты ее движения» (Эст., 520)¹. Но «сгущение» — лишь одна сторона потебнианской семантической теории. Необходимо учитывать, что Потебней описано также противоположное явление — смысловое «расширение», «разложение». В ходе этого процесса «мысль останавливается на одной точке» и «происходит расширение точки в сцену»². Оба направления этих наблюдений А.А. Потебни весьма интересны.

¹ Ср.: «Поэтический образ многозначен и полон содержания, этот поэтический образ является представителем тысячи отдельных мыслей» (Потебня А.А. Лекц., 92).

² Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Т. II. Колядки и щедровки. — Варшава, 1887. — С. 312, 314.

А.А. Потебня еще в работе «Мысль и язык» указал, что важнейшую роль в «сгущении» и «расширении» играет в н у т р е н н я я ф о р м а, рассматриваемая в том широком смысле (образ образов, идея идей), о котором мы говорили выше. «Внутренняя форма, — пишет Потебня в этом труде, — кроме фактического единства образа дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление» (Эст., 147). «Представление» (в таком понимании данного термина), или «внутренняя форма», — это важнейшая в структуре «слова» ипостась: «Слово может быть орудием, с одной стороны, разложения, с другой — сгущения мысли единственно потому, что оно есть представление, то есть не образ, а образ образа» (Эст., 168).

Если так, то внутренней форме принадлежит огромная роль в стилевой и н д и в и д у а л и з а ц и и содержания художественных произведений. Важная сторона взаимных отличий индивидуальных стилей состоит именно в семантическом «расширении» или «сгущении». «Сгущение» и «расширение» содержания — видимо, один из основных факторов превращения каждого индивидуального художественного стиля в семантический у н и к у м (в «неповторимое», исключающее точный перевод средствами другого индивидуального стиля образование).

Однако, заостря именно этот момент (чего требует тема нашей книги), мы не можем обойти молчанием ряд явлений более широкого масштаба, чем соотношение и н д и в и д у а л ь н ы х стилей. Это было бы просто грубым методологическим просчетом! А наблюдение более широкомасштабных фактов показывает: семантические отличия индивидуальных стилей входят в сложную типологическую иерархию.

На русской почве имеет давнюю научную традицию небезосновательное мнение, что даже в глобальных рамках разных национальных культур (и соответствующих им национальных языковых и стилевых ареалов — ср. «русский стиль», «французский стиль» и т.п.) невозможно выражать и передавать «одинаковое» содержание. Ср. такие два суждения: «То, что любим в стиле латинском, французском или немецком, смеху достойно

иногда бывает в русском»; «Одна и та же мысль в различных языках различным образом изображается».

Первое из этих двух высказываний принадлежит анонимному автору статьи «О качествах стихотворца рассуждение» («Ежемесячные сочинения», 1755, май). Статью не раз приписывали М.В. Ломоносову (П.Н. Берков и др.), но данное высказывание отражает скорее позицию его оппонента Сумарокова. Ср. у Сумарокова:

Что очень хорошо на языке французском,
То может в точности быть скаречно на русском.
(«Эпистола I. О русском языке»)

Известный пример такой неожиданной «скаречности» — художественная неудача перевода С.П. Шевыревым 7-й песни «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, хотя переводчик ручался перед читателем за «близость копии» (см.: «Московский наблюдатель», 1835, № 3, с. 7).

Второе из цитированных высказывание обронено, что особенно любопытно, одним из авторов «всеобщих» грамматик, Н.И. Язвицким¹. Национальные языки отражают в специфичных для языков формах взаимные отличия национальных культур народов. Даже близкородственные народы демонстрируют неожиданные примеры принципиальных различий в способах «расположения мыслей». Ф.И. Буслаев писал, сравнивая произведения украинского фольклора с русскими: «Замечу еще особенность малорусской песни: это ее своеобразная краткость, к которой надо несколько привыкнуть. Иногда вдруг ни за что не поймешь, кто говорит, и все кажется путаницей»². По наблюдению А.А. Потебни, «великорусский стиль... склонен к амплификациям» (словесным распространениям. — Ю.М.), составляя противоположность «стилю мр. (малорусской) песни, дающей только необходимые толчки

¹ Язвицкий Н.И. Всеобщая философическая грамматика. — С. 130.

² Буслаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык. — М., 1848. — С. XVI.

воображению, но не ведущей его на помочах, а предполагающей его самодеятельность»¹.

Хотя, с другой стороны, — это необходимо оговорить! — как особенность *национального* порядка может субъективно восприниматься специфическая черта определенного *художественного* стиля. М.В. Ломоносов в «Риторике» (1748) рекомендует не действовать, «последуя нынешним италианским авторам, которые, стараясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко завираются»². В других русских риториках данного времени также неизменно упоминаются эти «острые мысли», даются указания по их составлению; отголоски таких увлечений словесной игрой и критических реплик на них прослеживаются и десятилетия спустя — ср. хотя бы сожаление Пушкина, что «мы... еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте»³. Но подмеченное Ломоносовым, как сегодня уже достаточно ясно, — вовсе не национальная особенность итальянских авторов. Это — черта стиля барокко, характерная не только для итальянских художников эпохи барокко, но также, например, для испанских и т.д. Один из деятелей барокко писал о таком «замысловатом стиле»: «Именно этим стилем... владеют умы пронизательные, богатые возвышенными мыслями. <...> Этот стиль — удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногою к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных. Драгоценной мозаикой из тысячи *остроумных мыслей* (курсив наш. — Ю. М.) он составляет свои образы...»⁴

И все же определенные явления художественного слога проистекают из семантических различий национальных языков. Гумбольдтом факты этого рода глубоко обоснованы теоретически.

¹ *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Т. II. — С.442. См. также: *Минералов Ю.И.* Так говорила держава: XX век и русская песня.

² *Ломоносов М.В.* Указ. изд. — Т. VII. — С. 205—206.

³ *Пушкин А.С.* (О поэтическом слог) // XI, 73.

⁴ *Бартоли Д.* Литератор // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. II, —М., 1964. — С. 681.

Поскольку и язык и слог реализуются только в речи конкретных индивидуумов, «в живом употреблении, в речи говорящего (или пишущего. — Ю. М.) лица» (Гумбольдт В. Организм, 62), то различность содержания проявляется на уровне индивидов особенно ярко. «В живой речи, — согласно Гумбольдту, — никто не понимает слов совершенно в одном и том же смысле, и мелкие оттенки значений переливаются по всему пространству языка, как круги на воде от падения камня» (Организм, 62; Избр., 84). Отсюда знаменитый гумбольдтианский тезис: «Всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах — вместе и расхождение» (Избр., 84). Каждое личностное употребление языка в семантическом отношении уникально и «неповторимо». Отсюда определенная смысловая уникальность всякого индивидуального слога.

Соображения Гумбольдта весьма важны для понимания диалектики индивидуального и внеиндивидуального в сфере художественного стиля. По нашему мнению, собственно филологическое и общегуманитарное значение трудов Гумбольдта в наше время особенно велико. В изучении явлений языка «можно выделить два основополагающих направления: одно, восходящее к Гумбольдту, и другое — к Соссюру, — пишет Г.В. Рамишвили. — Однако теория Соссюра по своему существу является аналитической, в то время как Гумбольдт аналитический метод считает лишь процедурным приемом», стремясь осмыслить язык «в экстенсии по всему пространству духовной жизни человека»¹. К этому можно было бы прибавить, что основные антиномии соссюровского труда «Курс общей лингвистики» уже сформулированы Гумбольдтом (впрочем, известно, что Соссюр не предполагал публиковать этот свой курс в том виде, в котором он был издан впоследствии его учениками по их конспектам). В частности, Гумбольдтом сформулирована и знаменитая антитеза «языка» и «речи», которая выступает у него именно в качестве рабочего процедурного деления, а не одной из основных категорий

¹ Рамишвили Г.В. Вопросы энергетической теории языка. — Тбилиси, 1978. — С. 203, 205; ср.: Постовалова В.И. Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В.Гумбольдта. — М., 1982.

(как позже у Соссюра). И в этом, видимо, глубокое преимущество Гумбольдта: не случайно современный филолог заявляет о своем отрицании «того, что соссюровская антитеза „языка“ и „речи“ может быть сколько-нибудь серьезно обоснована, несмотря на разнообразнейшие (по характеру интерпретации этой антитезы) попытки такого обоснования за последние 40—45 лет»¹.

Странно звучало бы: «Это произведение создал „Арзамас“, «Это произведение создала „натуральная школа“», «Это произведение создал футуризм» и т.п., — произведения, конкретная реальность литературы, создаются не «школами» и «течениями» как таковыми, а индивидуумами. Если выражения «стиль течения» или «стиль школы», при всей их глубокой теоретической важности, суть процедурные метафоры, более или менее широкие отвлечения, то термины типа «стиль произведения» (и «стиль художника» — творчество художника есть ведь динамическое единство!) указывают на сугубо конкретный объект. Вопрос о том, что представляет соотношение между собой индивидуальных стилей как с е м а н т и ч е с к и х феноменов, имеет особую важность. Как же они выглядят в данном плане по своему отношению друг к другу?

Воспользовавшись образом А.А. Потебни, вполне уместно было бы взглянуть на разные индивидуальные стили как на «различные музыкальные инструменты, быть может, иногда относящиеся друг к другу, как церковный орган и балалайка, но тем не менее незаменимые друг другом» (Теор., 174). Нельзя согласиться со структурализмом в том, что разные стили якобы выражают «в п р и н ц и п е одинаковое содержание» и отличаются друг от друга лишь «по способу выражения тождественного содержания»². Это совершенно не так: различные

¹ Горнунг Б.В. Несколько соображений о понятиях стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. — М., 1965. — С. 88.

² Успенский Б.А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 236. Труды по знаковым системам, IV. — Тарту. — 1969. — С. 490, 489. Не касаемся вопроса, справедливы ли эти утверждения для языковедческой стилистики с ее специфическим пониманием термина «стиль». Но в отношении художественных стилей, к разговору о которых склоняется цитируемый автор, эти утверждения являются неосновательными. «Возникновение подобного рода идей, —

стили в искусстве выражают *в принципе* разное. Они *заведомо* не способны к передаче «тождественного» содержания. Средствами стиля Пушкина невозможно «выразить» содержание поэзии Державина, средствами стиля Толстого — содержание прозы Достоевского, средствами стиля Рахманинова — содержание музыки Стравинского и т. д. (ср. выше наблюдения над «портретированием» чужих стилей).

В отношении же индивидуального стиля в прямом смысле, слога, правомерно сказать (опять используя формулировку А.А. Потебни), что слог «не просто средство *выражать* мысль, а индивидуальный способ *преобразовывать* ее» (разрядка наша. — Ю. М.) (Основы, 24). Реальные факты снова и снова напоминают: разные индивидуальные стили не равны по своей способности к «преобразованию» мысли. Так, в одном остроумном исследовательском эксперименте академика Г.В. Степанова сопоставлялись (в иной связи) несколько текстовых фрагментов, написанных разными людьми (Ч. Дарвином, Б. Паскалем, Дж. Пико делла Мирандолой и Г. Державиным) и выражающих — если судить отвлеченно — «одну и ту же» идею¹. На фоне стройных силлогистических построений трех ученых высказывание поэта, где полностью отсутствуют причинно-следственные связи, «держится особняком». Кроме того, державинская цитата удивительно компактна: она состоит всего из восьми слов (причем одно из этих восьми слов — местоимение «я» — повторяется четырежды). Вот эта цитата:

Я царь — я раб, я червь — я бог.

Несмотря на свою предельную краткость, данный фрагмент, несомненно, выдерживает «груз» сложной философской идеи. Выдерживает — благодаря особенностям своей внутренней

справедливо пишет Г.В. Степанов, — можно объяснить как развитием самой лингвистики в направлении исследования означаемых, так и потребностями автоматической обработки текста. В литературоведческом анализе подобные концепции вряд ли могут быть использованы, ибо у литературоведения нет сходных научных и прикладных задач» (Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Указ. изд. — С. 24).

¹ Степанов Г.В. Указ. изд. — С. 23—24.

формы. Иными словами — благодаря индивидуально-стилевому преобразованию, личной художественной интерпретации Державиным философской идеи.

Державиним-стилистом здесь практически воплощен, «определен» семантический феномен, который он сам именовал «перескоком»: «*Перескоком* называется то, что показывает выпуск или промежуток между понятиями, когда не видно между ими надлежащего сопряжения» («Рассуждение о лирической поэзии или об оде», VII, 554). В данном случае поэт путем «перескока» столкнул вместе очень разные понятия. Этот пример заставляет вспомнить, как почти веком ранее деятели барокко рекомендовали художникам сводить «воедино» «отдаленнейшие предметы и явления»¹. (Э. Тезауро приводил любопытное сопоставление ученой фразы: «Звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися», — и поэтического ее «переложения»: «Звезды — это зеркала эфира»²). Именно образность и ассоциативность мышления эффективно заменяют формальную логику, позволяя достичь максимума краткости.

Но обратим внимание: ведь державинский образ внешне напоминает не что иное, как логическую а н т и н о м и ю! Мы не впадаем в противоречие. Это действительно внешнее впечатление (достигаемое простыми синтаксическими средствами): на самом деле царь и раб, червь и бог суть *разноплановые* понятия; по смыслу своему эти пары слов логической антиномии не образуют (ср.: царь — подданный, господин — раб, бог — творение и т. д.). Державин-стилист создал художественный образ антиномии — внутреннюю форму, где в качестве внешней формы остроумно применен «облик» логически выраженной идеи! Создание этого «образа идеи» («идеи идеи») диктовалось поэту, конечно, не соображениями технической «виртуозности». Видимо, «образ антиномии» имеет здесь конкретную и сложную философ-

¹ Цит. по: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М., 1975. — С. 240.

² Цит. по сб.: XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969. — С. 145.

скую мотивировку. Воспользуемся в целях ее уяснения суждением мыслителя, которому были внутренне близки и хорошо известны конфессиональные идеи и символы, сродные тем, что отразились в державинской оде «Бог». Рассмотрев противоположные категории «Бога» и его «твари», «Истины» и «истины», этот мыслитель (П.А.Флоренский) заключает: «Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна п р е б ы в а т ь. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями: истина же должна быть нетленной. <...> Для рассудка и с т и н а е с т ь п р о т и в о р е ч и е, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку (ср. «словесную формулировку» державинского образа. — Ю. М.)... Тезис и антитезис в м е с т е образуют выражение истины. Другими словами, истина есть а н т и н о м и я, и не может не быть таковою»¹.

Если Державину было свойственно сходное ощущение антиномичности истины (а это очень вероятно!), то, следовательно, он в «Бог» органично совместил смысл «исходной» (религиозно-философской) идеи и способ ее индивидуально-стилевого преобразования, «изобразив» словесную антиномию.

Дать вместо силлогизма как такового *образ* силлогизма — это глубоко органично для искусства. Опять переводя на некоторый момент разговор с уровня слога и речевой образности на уровень индивидуальных стилей в широком осмыслении термина, можно еще раз вспомнить ту же «Войну и мир», где Толстой, по сути, в своих философско-исторических рассуждениях вместо научного доказательства создает именно образ такого доказательства, вместо научной концепции — образ таковой. В наше время к аналогичному образу доказательства прибегает в своих философско-исторических построениях А.И.Солженицын — данный прием пронизывает все его «Красное колесо», начиная с «Августа Четырнадцатого». Если ученый оперирует лишь подлинными фактами, писатель то и дело создает «образы фактов», ставя их в один ряд с истинными фактами, и в итоге к его идеям и выводам в целом приходится относиться, конечно же, как

¹ Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. — М., 1914. — С. 145, 147.

к художественным построениям, а не как к объективной информации о той или иной коллизии из истории Отечества. Еще более выпукло эта последняя особенность проявляется в «Архипелаге ГУЛАГ».

В первой части нашей книги мы уже касались знаменитых споров о «языке» и «слоге», спровоцированных в русском обществе начала XIX века реформаторской деятельностью карамзинистов. Укажем еще на один их нюанс — на характерное для карамзинистов (при обсуждении ими «темноты» и «ясности» в индивидуальном слого художников) смешение языковой семантики с логикой. Между тем «чисто логическая предикация неузнаваемым образом интерпретируется в языке»¹. По-русски дождь «идет», по-польски он «падает». Французы в этом же смысле выражаются совсем уж «мифологически», многозначительно говоря о льющемся дожде: «Il pleut» (он плачет). У всякого языка, подчеркивает А.Ф.Лосев, «своя собственная и своя особенная, а именно языковая, логика»².

«Ясность», за которую ратовали карамзинисты, заметно сбивалась именно на л о г и ч е с к у ю проясненность: «темнота слога» — результат дурного, неумелого выражения человеком своих мыслей; отсюда недалеко до мнения, что «темные» стихи можно бы улучшить, переписав «ясно»; естественно, что возможна и обратная процедура... Позже Пушкин охарактеризует творчество Державина в весьма резких тонах, судя о нем именно в таком плане.

Интересующая нас характеристика относится ко времени, когда стиль Державина уже утратил в глазах Пушкина обаяние оригинальности и ореол «поэтического авторитета» и Пушкин перестал его «портретировать» в своих стихах. В этот период он и пишет Дельвигу, что «мысли» у Державина «истинно поэтические», но произведения (в их целостности) читаются как

¹ Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — С.104.

² Там же. — С.105. Ср. далее: «От чистого мышления языковое мышление отличается тем, что оно является каждый раз... тем или иным пониманием этого мыслительного процесса, тем или иным его преломлением и конкретизацией..., той или иной его интерпретацией».

«дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника»⁷¹. Рассуждение Пушкина понятно: у Державина *идейное* совершенство находится, по его мнению, в противоречии с несовершенством *выражения* Державиным идей¹. Сожалея о «чудесном подлиннике» — утраченной у Державина причинно-следственной стройности, логичности, — Пушкин полемически игнорирует то обстоятельство, что перед ним чужой индивидуальный *стиль*, который невозможно «улучшить», проясняя, привнося несвойственные ему логические связи. Критикуя ранее, например, Семена Боброва, сторонники «ясности» слога тем более не понимали (или, вернее, полемически делали вид, что не понимали), от куда «темнота» его стиля и за чем она его стихам. Тем не менее ответы на такие «откуда» и «зачем» исподволь давала сама литературная реальность.

Стили карамзинистов современники обобщенно именовали «легким слогом». При этом весьма интересно, что и современниками и самими представителями «легкого слога» отмечался факт *невыразимости* средствами их стилистики определенных тем и идей. Так, в этой невыразимости был убежден П.А. Вяземский, писавший в автобиографических заметках: «Еще один мой недостаток: не обращено внимания на то, что не все может и должно выражаться поэтическим языком. Стих капризен и щекотлив: *он не все выдерживает...* (курсив наш. — Ю. М.). Мысль, может быть, и правильная и даже блестящая, но рифмою оседланная, она теряет цену свою, а поэзии цены не придает. Где-то сказал я:

Язык богов, язык святого вдохновенья,
В стихах моих язык сухого поученья»².

Ср. известную реплику поэта С. Марина в адрес самого Карамзина, который «список послужной поэмой называет». Эта стихотворная реплика явно намекает на ограниченность стилис-

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — Т. IX. — М., 1962. — С. 161.

² Ср.: Порфирьев И.Я. История русской словесности. — Ч. II. — С. 164.

³ Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. — Т. 2. — М., 1982. — С. 264.

тических возможностей (сухость, «канцелярность») карамзинского слога с его логизированностью.

Любопытные соображения высказал А. Ф. Мерзляков, писавший, что «самая гладкость и легкость суть качества относительные, а не существенные. Стихотворец так же может быть иногда и тяжелым, и шероховатым, как быстрым и легким, по собственному его намерению, и это есть дело его искусства, а не погрешность»¹. С другой стороны, С. П. Шевырев писал, что стих представителей «легкого слога» «слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправою полновесному алмазу мысли»².

Ср.: ...И мысль на нем как груз какой лежит!

Лишь песенки ему да брани милы;

Лишь только б ум был тихо усыплен

Под рифменный отборный перезвон.

Что, если б встал Державин из могилы,

Какую б он наслал ему грозу!

На то ли он его взлелеял силы,

Чтоб превратить в ленивого мурзус?

(С. П. Шевырев. «Послание к А. С. Пушкину»)

В этой связи Шевырев не раз противопоставлял карамзинистам Державина с его «трудным» слогом, единственно пригодным, по мнению Шевырева, для философской «поэзии мысли».

Все подобные обстоятельства заставляют при изучении индивидуальных стилей с особым вниманием отнестись к соображениям А. А. Потебни о «сгущении» и «расширении» содержания. Бесспорно, что исключительно сложное содержание сконцентрировано, «сгущено» в компактном державинском «я царь — я раб, я червь — я бог» благодаря специфике индивидуального стиля Державина. В то же время мы выяснили, что богатство содержания связано здесь с особенностями

¹ Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам // Литературная критика 1800—1820-х годов. — М., 1980. — С. 195.

² Шевырев С. П. Перечень наблюдателя // Московский наблюдатель, 1837. — Ч. XII. — № 5—8. — С. 319—320.

внутренней формы (образ антиномии). Стиль автора и внутренняя форма его произведений, по-видимому, взаимообуславливают друг друга в искусстве.

5. СТИЛЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО

Стиль как «целокупное пространство». — Стиль и диалектика точки, линии и плоскости. — Временное начало в стиле. — «На взятие Измаила» Державина и «К Никите Муравьеву» Батюшкова: портрет стиля. — Сжатие произведения в слово. — О поэтичности слова по Потебне.

«Условием бытия» индивидуального стиля (и одним из основных опознавательных признаков наличия стиля) является создание и существование того особого «целокупного пространства» (Гегель), в котором слова, фразы, словесные высказывания и данные произведения в их внутренней завершенности начинают вести себя в миметическом отношении особым образом. Всякий стиль — иное «целокупное пространство», чем любой другой. Перечисленные смысловые единства тут ведут себя всякий раз иначе, чем в обычной речи, — и иначе, чем в каком-либо другом индивидуальном стиле. (Ниже мы не раз встретимся, например, с тем, как *слово в одном стиле оказывается функционально соответственно крупнообъемному высказыванию в другом стиле.*)

Нетрудно понять и представить, что пространственное развертывание присуще конкретному *произведению* (здесь в нем участвует и движение «от страницы к странице», и движение «от строки к строке», и многое другое, — особенно это заметно в стихах). Труднее осознать, что особое пространство образует и сам *стиль* автора, — да, труднее, хотя это косвенно вытекает уже из факта пространственности развертывания литературного произведения. Но хотя точка зрения на индивидуальный стиль как на определенное «целокупное пространство» может первоначально встретить вполне объяснимое недоумение и непонимание, высказать ее необходимо.

К стилю полностью приложимы известные соображения Гегеля о диалектике точки, линии и плоскости. По Гегелю, точка есть принцип линии, линия — принцип плоскости, а в плоскости дан

принцип пространства. Точка «*движется в себе* и заставляет возникнуть линию»; соответственно «через движение линии возникает плоскость» и т.д.¹. Тем самым линия в диалектическом смысле есть развернутая точка, плоскость — развернутая линия, пространство — их диалектическая развертка. Если учесть все подобные моменты, то уже не выглядит парадоксом, что слово может быть функциональным эквивалентом фразы (и более объемного высказывания). Как линия в определенных условиях сворачивается в точку, меняя только внешний облик, но не меняя своего существа, так предложение сворачивается в форму слова. Слово есть принцип предложения, фразы; слово можно развернуть во фразу. И напротив, словесное высказывание — фраза, например, — может быть свернуто в слово (как линия сжата в точку). Примеров этого немало приводил все тот же Потебня.

«Целокупному пространству», которое представляет собой стиль, присуще *временное* начало. Все, что предшествует во времени окончательным текстам произведений, по которым обычно и судят о стиле — варианты, черновики и т.п., — все это входит в стиль, причем составляет ту самую подводную часть айсберга, которая заведомо является основной, наиболее весомой (окончательный текст наиболее представителен в плане эстетического функционирования произведения, однако стиль он демонстрирует лишь с одной из сторон). Но отмечая в поэтике индивидуального стиля временной фактор (стиль как процесс), неизбежно приходится рассмотреть и фактор пространственный: одно без другого просто немыслимо и непредставимо. Можно привести еще немало иных аргументов, подтверждающих точку зрения на индивидуальный стиль как на «целокупное пространство». Ср. в этой связи хотя бы использованное недавно Н.И. Жинкиным оригинальное понятие «грамматического пространства», которое он полагает реальным речевым феноменом: «В процессе приема речи усвоение грамматического пространства может... сжать зигзаги грамматических ходов и обнаружить мысль»². Это — лишнее свидетельство реальности пространств *стилевых*,

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики. — Т. I. — С. 191.

² Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. — М., 1982. — С. 45.

«усвоение» кривизны которых позволяет «обнаружить мысль» даже моментально — ведь образ действует подобно вспышке, озаряющей все вокруг.

Взятое имманентно, описание атаки в послании «К Никите Батюшкова, написанном «легким слогом» карамзиниста, производит впечатление расслабленного (в образном плане), если и не «послужного списка» (Марин), то просто «рассказа в рифму»:

Колонны сдвинулись, как лес.
И вот... о зрелище прекрасно!
Идут — безмолвие ужасно!
Идут — ружье наперевес;
Идут... Ура! — и все сломили,
Рассеяли и разгромили:
Ура! Ура! — и где же враг?
Бежит, а мы в его домах...

Но для усвоения «стилевого пространства» данного произведения Батюшкова существенно то, что цитированный фрагмент представляет собой своеобразную «конспективную» реминисценцию из оды Державина «На взятие Измаила». Причем восьми приведенным строкам Батюшкова в этой оде соответствует картина из не менее сорока строк (или не менее четырех строф): со слов «Как воды с гор весной в долину...» до слов «Бегут, стеснясь, на огонь и дым». Впрочем, реминисценция затрагивает и последующие строфы: ср. «О зрелище прекрасно!» у Батюшкова и «О! что за зрелище предстало!» у Державина (пятая по счету строфа). Нет сомнения, что современниками Батюшкова цитированное описание атаки четко проецировалось на развернутое, картинное описание штурма Измаила у Державина. Рядом с этим обширным и сложным державинским пассажем батюшковское описание, разумеется, могло восприниматься как предел краткости и проясненности. Однако обратим внимание на его внутреннюю форму. Перед нами, оказывается, не просто логизированный «рассказ в рифму», но о б р а з державинских образов. Возникает вопрос: с какой целью он создан поэтом? Очевидно, ответ кроется именно в разных семантических возможностях различных индивидуальных стилей. «Портретировав» некоторые особенности

стиля Державина (бесспорного мастера поэтических «батальных полотен»), Батюшков обогатил свой «легкий» слог и облегчил ему решение конкретной художественной задачи (описание атаки).

Правомерность потебнианской идеи «сжимания» или «сгущения» смысла (или его «расширения», «разложения») вообще может эффективно обсуждаться лишь в отношении конкретных стилей. Между тем это условие неизменно нарушается критиками Потебни. Например, Л.С. Выготский в свое время объявил (в «Психологии искусства») «чудовищной натяжкой» идею А.А. Потебни, что при известных условиях «большое поэтическое произведение сжимается до одного периода, иногда до одного выражения, во всяком случае, до одной синтаксической единицы» (Лекц., 94). Идею эту Выготский однозначно связал со сжиманием басни в пословицу, а пословицы — в поговорку, поскольку именно этот случай «сжимания» использован Потебней в качестве конкретного примера (Лекц., 90—97). Между тем перед нами просто иллюстрация к сложному явлению, не исчерпывающая его сути. Идея «сжимания» большого произведения в малое неотделима от другой идеи Потебни — о соотносительности произведения и слова.

И здесь приходится наблюдать, как Потебню порою понимают с излишним буквализмом и неправомерной узостью. А.А. Потебня действительно писал, что «отдельно взятое слово во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение» (Эст., 529) и что «все свойства поэтического произведения находят соответствие в свойствах слова» (Эст., 537). В других местах он конкретизировал подобные утверждения — «находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), <...> то есть видя в нем те же признаки, что и в слове» (Эст., 190). А.А. Потебня оговаривал и наличие определенной разницы между «словом» и произведением. Например: «Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью» (Эст., 179). Здесь под «словом», судя по всем признакам, понимается *лексема*. Однако в подобных

контекстуально проясненных случаях Потебня гораздо чаще подчеркивает не элемент разницы, а именно однородность лексемы и произведения словесности. Ученый акцентирует, что произведение является «таким же объективированием мысли, как слово» (Эст., 542). Он снова и снова повторяет, что «в слове мы находим те же самые элементы, которые встречаются в более сложных произведениях словесности» (Эст., 529).

Последняя цитата привлекает специальный интерес: именно из подобных ей высказываний становится ясной одна важная особенность воззрений Потебни: он считает, что лексема *т о ж е* способна играть роль произведения словесности! «Слово» (в анализируемой цитате, вероятно, лексема как таковая) является произведением наряду с «более сложными» произведениями; лексема и «более сложные» произведения обнаруживают общность «не только по своим стихиям, но и по способу их соединения» (Эст., 179). Произведение словесности — это не только роман, поэма, рассказ, стихотворение и т.п.; это и афоризм, каламбур, а в фольклоре пословица, поговорка, загадка и т.п. Все они, вплоть до известных примеров однострочного стихотворения, в функциональном отношении представляют собой самостоятельные произведения. Легко, однако, возразить, что даже наикратчайшие из них содержат не менее двух-трех лексем. Но это не совсем так! Потебня пишет о «сжимании»: «Таким образом, сокращение или сгущение пословиц приводит нас к отдельным выражениям: „на руку“, „по нутру“, „в тупик“, или к одному слову: „сдуру“, „везет“» (то есть к словам-поговоркам. — Ю. М.) (Лекц., 98). Такое заключающее в себе поговорку «отдельное слово, вроде „везет“, есть поэтическое произведение, — пишет далее А.А. Потебня. — <...> Каково отношение этих слов к словам, которые не могут быть названы поэтическими произведениями, это вопрос другой» (Лекц., 99)¹.

Как видим, А.А. Потебня четко и недвусмысленно указывает, что лишь определенная разновидность слов (а не всякое вообще

¹ Ср.: «...Поговорка есть элемент басни или пословицы, частью происшедший от пословицы и басни, как остаток, сгущение их... частью недоразвившийся...» (Потебня А.А. Лекц., 97).

слово) подразумевается им в знаменитой аналогии между «словом» и произведением. Именно к словам типа «везет» (рассматриваемым как результат лаконизации и смыслового «сгущения» более сложных образований) относится знаменитая формула: «Отдельно взятое слово во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение» (Лекц., 100).

Но легко возразить, что поговорки объемом в одно слово — явление ф о л ь к л о р н о е. В литературе же произведения объемом в одну лексему можно обнаружить разве лишь среди авангардистских исканий поэзии XX века (либо, со всеми должными оговорками, в искусстве барокко); материал первого типа по объективным причинам не мог быть ведом А.А. Потебне, второй же тип материала явно не был ему особенно близок — он всегда предпочитает обращаться к славянскому фольклору, а не к текстам Г. Сковороды, З. Морштына, С. Полоцкого, П. Величковского, Ф. Прокоповича и других авторов славянского барокко, чьи экстравагантные приемы могли бы, в принципе, «спровоцировать» на многие раздумья о границах понятия «произведение».

Тогда, может быть, Потебня делает чисто теоретическое допущение, полагая, что лексема в литературе тоже способна быть произведением, хотя и очень простым? Или прав Г.О. Винокур, который, оригинально медитируя над трудами Потебни в 40-е годы, между прочим приписал своему предшественнику отождествление «общего» («практического») языка с «искусством»¹? Г.О. Винокур, по всей видимости, неправ — концепция А.А. Потебни, который якобы «в с я к о е вообще слово считал поэтическим»⁸⁰, трактуется им с упрощением. На деле Потебня, как уже напоминалось, предполагал сродное поэтическому переживание образности слова только при особых условиях: «во времена, далекие от нашего», либо у людей с атавизмами мифологического сознания — «в современном простом народе» (Эст., 172—173). Короче, создается впечатление, что именно Винокур недопонимал, в отличие от Потебни, социально-психологическую разницу между людьми XX века и обладателями,

¹ Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. — С. 245 и далее.

² Там же. — С. 390.

по выражению Потебни, «взгляда темных веков» (Эст., 172). Далее, А.А. Потебня не считал, конечно, что обычные слова современного русского языка, даже если в них и жива внутренняя форма, способны быть чем-то большим, нежели *элементом* произведения искусства. Тем не менее вопрос о лексеме как произведении заслуживает анализа и применительно к литературе.

6. ИСКРИВЛЕНИЕ СТИЛЕВОГО ПРОСТРАНСТВА: СЛОВО И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Авторские неологизмы как свернутые метафоры. — Игорь Северянин и Маяковский. — Неологизм и каламбур. — «Воронка». — Межстилевой переход. — Конфигурация — «лицо» стиля.

«Употребление», «освоение» индивидом внеиндивидуальных средств художественной изобразительности, как выяснено, не просто разрозненные акты художественной деятельности — все они объединены тем, что осуществляются в особом стилевом пространстве, где всякое слово ведет себя по-особому.

Развитие предложенных некогда А.А. Потебней в опоре на риторическую традицию понятий «сгущения» и «расширения» («сжимания» и «разрежения») содержания также требует использования категории стилевого пространства. В нем, благодаря его индивидуальным свойствам, только и могут происходить эти процессы.

В дальнейшем мы не раз убедимся, что пространство разных индивидуальных стилей, во-первых, обладает различными, отнюдь не совпадающими свойствами и, во-вторых, обладает (как подчеркивалось в предыдущей части) особой внешней *конфигурацией*. Кроме того, различные участки пространства индивидуального стиля также могут быть неоднородны, и мы в дальнейшем вводим в этой связи категорию к р и в и з н ы (и, соответственно, и с к р и в л е н и я) стилевого пространства, а также категории «свертывания» и «развертывания» конкретных элементов индивидуального стиля при переменах кривизны пространства последнего (что согласуется с динамическим пониманием стиля). Ср. проявление данных категорий в диалектике слова и произведения,

которую критики А.А. Потебни обсуждают неизменно вне учета стилевых факторов.

Существует — существует! — необычный тип лексем, то есть *слов*, являющихся *произведением* — результатом индивидуального творчества. Это авторские неологизмы. Небезынтересно отметить, что создающим неологизм художником «творятся» тоже, как правило, лишь синтаксические связи, определенным образом соединяется комплекс «идей» (в данном случае соединяемые семантические феномены — морфемы). Новые морфемы создаются лишь в неологизмах, подобных «глокой куздре» Л.В. Щербы, — то есть в несомненно раритетных ситуациях.

Авторские неологизмы обычно «консервируются» контекстом, не входя в бытовую речь, а потому не подвергаются постепенному стиранию *этимологического образа* — внутренней формы в том смысле данного термина, который наиболее известен (и с которым зачастую пытаются вообще отождествлять семантику широко-охватного и разноаспектного термина А.А. Потебни)¹. Для наблюдений над внутренней формой неологизмы удобны, безусловно, вовсе не по тому одному, что в них «жив» этимологический образ. Неологизм — это воистину и слово и синтагма (цепочка морфем), и образ и произведение². Неологизм представляет собой в процессе своего создания воплощение индивидуального творческого акта; в художественном контексте он впоследствии выступает как своеобразная «свернутая» метафора; с точки же зрения лексико-синтаксической он является заместителем некоторой описательной, аналитической языковой конструкции. Неологизм в этом последнем плане может пониматься как слово, которое замещает часть фразы, фразу или даже группу фраз. Что представляют,

¹ Мы в своей книге не рассматриваем подробно проблематику, связанную с пониманием внутренней формы как этимологического образа, так как именно это популярное толкование термина представляется литературоведчески наименее существенным. Оно рассматривалось нами в специальной публикации: Минералов Ю.И. Внутренняя форма как проявление стиля // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 710. — Тарту, 1985. — С. 45—62.

² См. также: Минералов Ю.И. Мир поэтического неологизма // Вопросы литературы. — 1997. — № 1.

например, излюбленные Игорем Северяниным глагольные образования от «знаменательных» существительных? Всюду здесь одно слово заменило группу слов. Ср.:

- Корабли *оякорили* бухты (стали на якоря в бухтах).
- Царь... *разлепесточил* апельсин (разделил на дольки, напоминающие лепестки).
- Каблучком *молоточа* паркет (стуча по паркету каблучком, точно молоточком).

Аналогичное замещение осуществляют глагольные неологизмы Маяковского:

- Грудь *испешеходили* (истоптали ногами пешеходы).
- Воздух цветы *рассиропили* (воздух от цветов пахнет, как сироп).

Все приведенные здесь в порядке примера авторские неологизмы как будто легко разворачиваются в словосочетания, подразумеваемые занимаемой ими в контексте синтаксической позицией. Слово в некоторых индивидуальных стилях оказывается способным вместить содержание, в обычных условиях требующее для своей передачи как минимум нескольких слов. «Издинамитить старое» у Маяковского вообще поражает своей семантической сконцентрированностью. Его внутренняя форма (в этимологическом понимании) дает аналогичную вышеприведенным языковую развертку («взорвать старое с помощью динамита»). Но этим дело не ограничивается — семантическое богатство стиля Маяковского несопоставимо с декоративным северянинским стилем. В контексте поэмы «150.000.000» неологизм «издинамитить» означает, безусловно, «осуществить социальную революцию» и «стереть с лица земли культуру прошлого» (со всеми футуристическими нюансами предполагаемого уничтожения старой культуры), а также имеет и иные, более дробные, углубленные в проблематику данного произведения, но — совершенно реальные смысловые оттенки. Как итог, наблюдение авторских неологизмов со всей непреложностью свидетельствует, что слово (лексема) с п о с о б н о при определенных условиях разворачиваться («расширяться») в описательное высказывание относительно большого объема и что, противоположным образом,

словесное высказывание с п о с о б н о при должных условиях к сжатию до пределов лексемы.

Представим теперь, что высказывание является небольшим словесным произведением (пословицей, загадкой, каламбуром и т.п.), и отсутствие резкой границы между произведением и словом станет особенно ясным. В каламбуре отмеченные процессы «развертывания-свертывания» («расширения-сгущения») могут протекать даже без потерь в деталях. Вспомним известное «человек — чело века», где взаимообратимость слова и словосочетания доведена до абсолюта: две лексемы, «чело» и «век», легко свертываются до морфем и объединяются связью, характерной для русских двукоренных сложных слов; обратная процедура состоит в разъединении этой связи и развертке корней до полноценных существительных с одновременным соединением этих существительных требуемой синтаксической связью. Но может ли большое произведение «свертываться» подобно загадке или каламбуру?

В риториках о способах «сокращения слова» (то есть высказывания) говорилось немало. Но филологически более корректно об этом говорил позже опять-таки А.А. Потебня, подметивший «способность поэтического произведения сжиматься в пословицу или выделять из себя пословицу (что не все равно)...» (Эст., 519). Великий филолог считал, как известно, что «весь процесс сжимания более длинного рассказа в пословицу принадлежит к числу явлений, имеющих огромную важность для человеческой мысли» (Эст., 519). После того, что выяснилось выше относительно отношения А.А. Потебни к терминологии, понимать «рассказ» и «пословицу» буквально (в узкожанровом смысле) было бы наивно. Бесспорно одно: что крупнообъемное произведение словесного творчества может быть сжато до самых малых параметров; взаимоотношения, например, стихотворения и каламбура, вероятно, аналогичны отношениям рассказа и пословицы. Тезис Потебни о «сжимании» пробовали оспаривать, но при этом смешивали художественную семантику с художественной формой (конструкцией): стабильность последней побуждала думать, что идея «конденсации» содержания абсурдна. Вряд

ли корректно, однако, вот так спорить против идей человека с диалектическим складом ума и соответствующим строем концепций, не то не понимая, не то *игнорируя* его диалектику.

Как видим, данный тезис блестяще подтвердился в нашем материале, не имеющем уже прямого отношения к фольклорным примерам А.А. Потебни. Следовательно, сводить феномен «сгущения» и «расширения» художественного содержания к фольклору нет оснований. Соответствующий круг идей может быть развит применительно к индивидуальным стилям в художественной (книжной) словесности. В определенных индивидуальных стилях (например, у Державина, Семена Боброва, Бенедиктова и др. в XVIII—XIX веках; Маяковского, Асеева, Хлебникова, Каменского, Кирсанова и др. в XX веке) словесное высказывание способно сжиматься до пределов одной лексемы (неологизма). Тогда каламбур и иные небольшие произведения начинают выглядеть своего рода *посредующим звеном* между крупным произведением и опять-таки лексемой, словом! А если так, то самым глубоким смыслом наполнен общеизвестный факт «каламбурности» мышления перечисленных стилистов. Каламбуры в произведениях, например, Маяковского надо интерпретировать как участки с резко повышенной степенью «сгущения» содержания, как своего рода *структурные центры* содержания, в которых «стилевое пространство» резко искривляется. Как показательный случай такого рода можно вспомнить следующий фрагмент из стихотворения Маяковского «Тип»:

Пустые места

называются — дыры;

фиги

растут

на Лиге наций;

дважды два

по книгам четыре;

четырежды четыре —

кругом шестнадцать.

Устав,

отходят ко сну культпросветчики

и видят

два этапа своего «сжатия» и «свертывания». В предпоследнем стихе: «Иди и гляди — не жизнь, а лилия», — она уже претерпела определенную редукцию, перевоплотившись в афоризм; идея «идиллии» здесь пересоздана в образе, по структуре своей подобном «пословице» («не жизнь, а лилия»). В предпоследнем стихе сжатое автономное «не жизнь, а лилия» уже непосредственно готовит заключительный стих, «свернутый» еще более, чем предыдущий, с точки зрения семантики: последний стих состоит из одного-единственного слова. Сбой ритма в нем резко активизирует, как бы выделяет «курсивом» внешнюю (звуковую) форму слова «идиллия»; тем самым ритмический фактор максимально проясняет ассоциативные связи с предыдущим стихом, вместе с которым они и образуют каламбурную целостность. Итак, заключительное двустушище представляет собой каламбур, во второй части которого «свертывание» доведено до предела (единственная лексема). Эта вторая часть («идиллия») как бы «распылена» по первой («иди», «гляди», «лилия»).

«Воронкообразное» смысловое развитие приводит к тому, что в конце концов содержание фрагмента как бы концентрируется в одной точке. Этот семантический феномен заставляет вспомнить смысл диалектики *точки* и *шара* у философов античности, подвергнутый эстетическому анализу А.Ф. Лосевым. Исследователь указал на *символический* характер подобных, словно бы геометрических, терминов: «Это — мнимые точки, линии, шары и т.д.»¹. Художественный «универсум» (ср. — в нашем случае — индивидуальный стиль) может быть рассмотрен (символически) и как «точка» (единое, единичное) и как «шар»: «Шар — развернутая точка, в которой выполнены все таящиеся в ней направления (конечно, не геометрические)»². Смысловое сжатие (в частности такое, какое мы наблюдали в стихотворении Маяковского «Тип») и смысловое расширение — это явления, которые зримо соотносятся с таким кругом идей.

Суть различия между индивидуально-стилевыми «универсумами» в их целом заключается, если учитывать приведенную

¹ Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. — М., 1927. — С. 168.

² Там же. — С. 168, 176.

аналогию, именно в различной кривизне их «стилевого пространства». И внутри данного конкретного индивидуального стиля кривизна продолжает изменяться в соответствии с задачами художника, так что высказывание может быть сжато в точку (лексему — ср. неологизмы или «идиллию» в «Типе»), а точка может расшириться в сцену (то есть в словесное высказывание).

Суть «перехода» от одного индивидуального стиля к другому — явления, бывшего предметом специального рассмотрения во второй части книги и описанного нами в категориях типа «протеизм», «иллюзионизм», «портретирование», «подражание», «перевод», а также «парафразирование», — эта суть может быть также проиллюстрирована с привлечением диалектики «точки» и «шара». Вот как представляется в данной диалектической интерпретации «переход» из одного универсума в другой: «Выйти за пространственные пределы мира значило бы изменить форму мира. Пусть мир шарообразен. Выйти за пределы шарообразного мира значило бы разомкнуть поверхность шара и превратить этот шар уже в какую-то другую фигуру и тело»¹. Существо процессов и последствий художественного перевода, сочинения иллюзионных подоби́й и иных парафрастических актов (то есть всяких актов межстилевого «перехода») охарактеризовано тут зримо и конкретно. «Точность» подоби́я, в частности, недостижима именно потому, что другой индивидуальный стиль, другой семантический «универсум» — это уже совсем иная «фигура», чем тот, который является объектом художественного парафразирования. В рамках второй части мы имели возможность проверить справедливость такого факта неоднократно — на примере подражания С. Кирсанова Маяковскому, Б. Окуджавы — «Войне и миру» Л.Н. Толстого и т.п.

¹ Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. — С. 211.

7. «МНИМЫЕ НЕПРАВИЛЬНОСТИ»: ПОДРАЖАНИЕ СЛОВУ

Стиль в «сокращенном издании». — Системность художественного произведения. — Диалектика «свертывания» и «развертывания» в стиле. — Техника «свертывания» произведения в слово. — Слово — принцип фразы. — Эллипсис и амплификация. — Рифма. — Логический синтаксис и ассоциативный синтаксис.

А.Н. Веселовскому принадлежит известная афористическая формула: «История эпитета есть история стиля в сокращенном издании»¹. Нет оснований думать, что эпитет обладает какими-то хитроумными свойствами, выделяющими его среди иных элементов индивидуальных стилей — «употребленных», «определенных» метафор, метонимий и сравнений, «неологизмов», рифмовки, синтаксических построений с их «мнимыми неправильностями» и т. п. Высказывание А.Н. Веселовского следует понимать так же, как «пословицу» у А.А. Потебни, — то есть применять, по всей видимости, не к одному лишь эпитету, а ко всякому словесному образу в системе данного стиля. *Элемент стиля способен быть репрезентатором стиля* — хотя, конечно и безусловно, в нем запечатлено именно «сокращенное издание» стиля. Стилиевой элемент содержит лишь самую схематическую, «свернутую» информацию о стиле как целом. Современный автор, перефразируя идею А.Н. Веселовского, недавно сравнил это свойство стиля с «генным набором в клетке»². Не будучи даже в малой мере компетентны в генетике как науке, не решаемся оценить его оригинальное сравнение. Ясно, однако, что имеются реальные чисто литературные способы закрепления информации о стиле в его элементе.

Значения слов и фраз непосредственно соотносятся с идеями данного произведения, с его проблематикой и дают тем самым представление в первую очередь именно о конкретном произведении. Для индивидуального же стиля, как выяснилось в первой части, важную роль играет «соединение художественных

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 73.

² Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. — М., 1981. — С. 81.

идей» — начиная со способов соединения морфем в неологизме, способов соединения слов во фразе и т. д.

С современной нам точки зрения, словесное художественное произведение — сложная с и с т е м а. По типу эта система отлична от так называемых технических систем (членящихся на дискретные, безболезненно «вывинчиваемые» и «ввинчиваемые» для анализа элементы, которые так же легко заменяются на дубликаты). Художественные феномены принадлежат к системам *континуального* типа, где элементы как бы перетекают друг в друга, чем уже обуславливается сверхсложный характер системного анализа таких феноменов. Но этого мало: в художественных явлениях есть важнейшая особенность, напоминающая живые организмы со свойственной последним утратой любым элементом всех основных свойств при его «вычленении» (отрубленная рука). Аналогичным образом, например, какая-нибудь рифма вне произведения — безжизненный «выломок», лишенный большинства присущих рифме на ее реальном «месте» свойств (ср. идеи последних работ Л.И. Тимофеева, который не случайно уделял так много внимания описанию систем и их определениям, даваемым физиологом академиком П.К. Анохиным¹). Элемент художественного произведения, разумеется, не может обладать полноценными свойствами этого произведения, потому всегда неплодотворны *прямые* семантические интерпретации отдельных звуков, стихотворных размеров и т.п. Однако в достаточной мере плодотворны *стилевые* интерпретации тех или иных элементов. По употреблению эпитетов, рифм, неологизмов и пр. трудно составить сколько-нибудь вразумительное представление о содержании данного конкретного произведения. Но по ним, как это хорошо известно, можно нередко угадать автора (или, во всяком случае, очертить группу предполагаемых в качестве автора художников). Так, по неологизму «заратустрь» («Заря ночная, заратустрь») нельзя с уверенностью сказать, Маяковский перед нами или Хлебников, но можно со всей уверенностью *исключить* множество других поэтов. Стоит чуть расширить контекст, и Хлебников будет опознан точно — не в силу того, что угадается

¹ См.: Тимофеев Л.И. Слово в стихе. — М., 1982.

его конкретное произведение, а в силу того, что добавятся еще некоторые детали стилиевой конфигурации. Стиль как целостность может быть «обрисован» на основании наблюдения одного его элемента.

Диалектика «слова» и произведения — в частности, лексемы и словесного высказывания — позволяет с новой точки зрения взглянуть на описанные нами в первой части «мнимые неправильности» индивидуального слога поэтов. Именно слово (лексема) выглядит «подсказкой», конкретным образцом для подражания при мимесисе по отношению к нехудожественной речи. В самом деле, посмотрим на «мнимые неправильности» в плане «свертывания» и «развертывания», их диалектической взаимообусловленности: *«не те надежи»*, *«связывание несвязуемого»*, *эллиптические «ниши»*, *«сгибание синтаксиса» и т.п. целенаправленно приближают слова к морфемам, предложения — к словам*. Они явно расшатывают систему служебных элементов слова (префиксы, суффиксы, флексии), делая их функции неопределенными, сами элементы — свободно взаимозаменяемыми. Аналогично они преобразуют структуру фразы, расшатывая служебные элементы (предлоги, союзы, союзные слова и пр.) и здесь. Ассоциативные связи нелинейного типа, компенсаторно возникающие при этом, «стягивают» слова друг с другом. При этом, пропорционально «размыванию» всех служебных элементов высказывания, активизируются несущие «вещественное» значение смысловые центры слов — корневые морфемы. Между ними устанавливаются априори непредсказуемые, особые в каждом конкретном случае, но обязательно более прямые и непосредственные, чем в обычном синтаксисе, связи. Происходит семантическое взаимоналожение, слияние и сцепление самых неожиданных единиц. Причудливо трансформируется содержание; это трансформирующееся содержание и есть «соединение художественных идей».

«Мнимые неправильности» — нечто вроде первоэтапа «свертывания» произведения в «слово»¹.

¹ Ср.: «Было бы колоссальным достижением науки, если бы каждое отдельное слово уже нужно было бы считать конденсированным предложением. Теоретически это только и может быть так...» (Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — С.109—110).

Стилевой аспект позволяет читателю Маяковского уловить такие семантические нюансы в «издинамитить», которые проблемно-тематический пласт поэмы «150.000.000» выявляет лишь отчасти. Вне проблематики поэмы потеряется та сторона семантики данного неологизма, которая вытекает из сюжетного контекста (социальная революция). А вот не ассоциируясь с индивидуальным стилем Маяковского, данный неологизм утратит почти всю свою художественную семантику (сохранится лишь обусловленный значением составивших его морфем этимологический образ). Можно бы напомнить и иное: за пределами стиля Маяковского для передачи содержания, сопоставимого по своему хотя бы чисто информационному богатству с неологизмом Маяковского, потребовалось бы «развернуть», «расширить» «издинамитить» в небольшой связный словесный текст (произведение). Это наше рассуждение имеет статус простого теоретического допущения, ибо реально подобных попыток в литературе не предпринималось. Но все-таки укажем, что получившийся текст неизбежно примитивизировал бы всю ту «массу разнообразных мыслей» (выражение А.А. Потебни), которую спонтанно и мгновенно передал Маяковский благодаря созданию так характерного для него, для его семантически напряженного стиля, элемента — неологизма. Неологизм — максимально наглядный пример того, насколько был прав в своих семасиологических представлениях А.А. Потебня, когда писал, что «поэтический образ дает нам... возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами» (Эст., 520). В индивидуальных стилях, подобных стилю Державина или Маяковского, неологизмы суть результат «свертывания» до пределов лексемы (слова) потенциально возможных высказываний, то есть словесных текстов (произведений).

Как идея «сжимания», так и идея однородности «слова» и произведения могут эффективно обсуждаться, лишь когда вопрос ставится конкретно и исследователь располагает информацией если не о данном индивидуальном стиле, то о том «типе» стилей, к которому он относится (ср. выявившееся выше типологическое сходство слога Державина и Маяковского). В каламбуре, где

обе части (слово и его развертка) стилистически однородны, реальность феноменов «сжимания» и «расширения» («свертывания» и «развертывания») содержания проявляется наглядно и сомнений вызвать не может. Однородностью стиля обусловлена и равнозначность обеих частей (свернутой и развернутой) в каламбуре с точки зрения их семантики. Бывают некоторые иные по своей природе случаи равнозначности. Например, *однородностью стиля* обуславливается равнозначность внехудожественного слова и его семантического описания в таком широко распространенном виде текста, как толковый словарь. Напротив, произведение, «по-словарному» трактующее семантику поэтического неологизма, никак нельзя было бы признать семантически ему *равнозначным*. Как явления разных стилевых систем, они были бы лишь соотносительны.

Процесс «сжимания» высказывания, «сгущения» содержания (и обратное) проявляется помимо индивидуальных стилей в литературе во множестве общеизвестных, но обычно не подвергающихся разбору в таком плане случаев. Сюда относится фольклорная загадка. Сюда же — и фольклорные и книжно-литературные реализации так называемой синекдохи. Но всюду процессы, связанные со «сжиманием-разверткой» обнаруживают общую черту: в их основе — парафразирование, то есть акт перевода из стиля в стиль, пересоздания (нового создания!) содержания.

Составляющее одну из основ «сжимания» лексики *эллипсирование* (выкидка) определенных слов и словосочетаний — естественное и неизбежное условие перевода из стиля в стиль (ср. разновидность такового — обычный художественный перевод). Не менее глобальную роль при «сжимании» играет не столь наглядное, как выкидка, явление концентрации синтаксических связей на небольшом лексическом плацдарме; лексическое сокращение сопровождается, как мы не раз наблюдали, усилением роли синтактики (соединения не только слов, но и идей). Это последнее усиление часто внешне незаметно, потому что новые связи внешне не похожи на обычные, формально-грамматические; новые ассоциативные связи качественно перестраивают синтагму:

ее линейная структура точно сматывается в клубок, пронизанный глубинными перекрестными связями (например, в подражание организации семантики в устно-разговорной речи). Сокращение лексики и подобная перестройка синтаксиса естественным образом резко «сгущают» художественное содержание.

Чем выше «сгущенность» семантики любого высказывания (и художественного в особенности), тем ярче должны быть средства, сигнализирующие о его стилевой принадлежности. Эти средства — своего рода ключ к смыслу. Суметь понять сигналы о стиле высказывания, суметь настроиться на определенный «ключ» для читателя значит суметь «применить», «интерпретировать», осмыслить поэтику индивидуального стиля данного художника во имя адекватности восприятия его творчества.

Поэтика индивидуального стиля относится, как нам представляется, не к содержанию и не ко внешней форме произведений художника, а к их внутренней форме (то есть «объективному содержанию»). Говоря так, мы подразумеваем осмысление внутренней формы как *образа образов, образа идей, образа чужой образной системы*, которое Потебня развивал вслед за античной эстетической и риторической традицией. Исходя из этого плодотворного, глубоко диалектического осмысления, можно получить обобщенный ответ на многие теоретические вопросы, дискуссионные для литературоведения, — в том числе и на те, которые перед нами ставили объективные свойства нашего литературного материала.

В свете понятия «образ образов» перестает выглядеть парадоксальным неизменное присутствие миметического начала в индивидуальных стилях, мимесис крупнейших художников по отношению к другим художникам (причем даже нередко неизмеримо слабейшим по части личного таланта). Уже античные теоретики указывали на то, что подражание требует некоего *п р о о б р а з а* (ср.: Лосев А.Ф. Ист. эст., IV, 407). А в конце XIX века А.А. Потебня писал: «Настоящие поэты... весьма часто берут готовые формы для своих произведений. Но, разумеется, так как содержание их мысли (то есть стилевая индивидуальность. — Ю. М.) представляет много особенностей, то они

неизбежно вкладывают в эти готовые формы новое содержание и тем изменяют эти формы» (Эст., 550).

Но важно учитывать и следующее. Образ, ранее кем-то созданный и давно живущий в искусстве, не заменим никаким нововыдуманным, ибо «намотал» на протяжении своей жизни уникальные смысловые наслоения, включен во многочисленные ассоциативные связи. Если новому художнику удастся применить его по-своему, такой автор внедряет в свое произведение семантический конденсат с самыми богатыми потенциями. Эти обстоятельства, видимо, и должны определять «исходное» отношение теоретиков искусства к подражанию художников друг другу. Далее же наступает черед конкретизировать: в чем состоит «применение» данным художником «чужого» образа (или чужих образов) и вообще элементов чужого стиля? Во второй части мы описали много разнообразных ситуаций такого применения. Если же попытаться дать всем им обобщенную характеристику, то надо сказать: *стилевое подражание, парафразирование есть создание образа чужого стиля*. Конденсат содержания, упомянутый нами выше, не просто механически внедряется в чужой стиль и в произведение парафразирующего художника. Он становится *прообразом*, проходя новую стадию своей типизации, смыслового обогащения. Именно в силу подобных обстоятельств художественная оригинальность в искусстве вовсе не состоит в том, чтобы непременно выдумывать нечто абсолютно новое, небывалое в сфере выражения. Она также в том, чтобы по-своему применять ранее созданное — образно выражаясь, ремонтировать «старые корабли» (уже приводившееся выражение И. Стравинского).

А.А. Потебня заявлял: «Применение какого-нибудь поэтического произведения (речь не только о читателях, но и о позднейших художниках слова. — Ю. М.) состоит в том, чтобы систематически собрать то содержание, которое может группироваться около образа» (Лекц., 116). Тем самым творческий мимесис в работе художника направлен именно на сотворение новой внутренней формы, семантически трансформирующей «готовое», «чужое». При учете этого последнего момента (и вообще фактора

внутренней формы) перестают казаться односторонними и вызывать чувство психологического протеста приемы художников, активно использующих в своем творчестве элементы чужих стилей (Гендель и Стравинский, Пушкин и Блок, Тициан и Пикассо, и др.).

Внутренняя форма всегда в динамике: она целиком акцидентальна — то есть не просто выступает как феномен, созданный «ad hoc» (ср. авторские неологизмы), но даже в опубликованном тексте произведения должна, по-видимому, истолковываться в процессуальных (см. об этом во «Введении») категориях. Внутренняя форма произведения имеет *колеблющиеся* контуры. Как это понять? Дело вот в чем: чтобы «образ образа» мог быть воспринят адекватно, необходимо, чтобы читатель знал что-то об исходных образах и идеях — то есть о «чужом», примененном по-своему данным стилистом. Естественно, что знание и понимание «прообразов» у каждого читателя различное; оно неотделимо от особенностей личности человека, его личной художественной эрудиции, личной восприимчивости к искусству и его идеям и т.п. Но, как следствие, будут варьироваться от читателя к читателю и особенности внутренней формы (образа этих прообразов). В предельном случае внутреннюю форму можно вообще не заметить и не понять, получив, однако, некоторое (хотя поверхностное и ущербное) эстетическое впечатление от занимательного сюжета, разрозненных афористических, броско выраженных мыслей и т.д.

Внутренняя форма составляет основу индивидуального стиля, основу «индивидуального своеобразия» создаваемых стилистом произведений. Творя «образ образа», художник и делает уникальными «обычные» идеи, «общераспространенные» формы их выражения.

Нет нужды подробно оговариваться, что слово «образ» понимается нами, когда мы говорим о внутренней форме как «образе образов», «образе идей», в максимально широком операционном смысле, когда этим словом обозначается всякая художественная *целостность*. Например, тот же А.А. Потебня усматривал наличие своей внутренней формы у «словосочетаний,

предложений и более крупных синтаксических образований» именно постольку, поскольку они в данных конкретных художественных контекстах являются «отдельным поэтическим целым» (Эст., 177).

То, как конкретно выглядит, в чем конкретно заключается процесс сотворения внутренней формы, нагляднее всего можно представить, по-видимому, на примере слога художников. В материале первой части творческое подражание стилистов особенностям устно-речевого семантического развертывания неизменно представало как процесс «заострения» стилистом интересующих его особенностей и их типизации, сопровождающейся преобразованием таких особенностей на основе индивидуально-творческой фантазии (у каждого стилиста, естественно, особой). Процесс сотворения внутренней формы в сфере слога всегда включает в себе акт отбора (морфем, слов, более сложных семантических целостностей) и последующего объединения их объективно мотивированной, но в чем-то непременно индивидуальной, окказиональной связью. Это не просто связывание каких-то языковых единиц — это «соединение художественных идей», создание особой внутренней формы. Именно с такой целью употребляются в поэтике индивидуального стиля неологизмы, каламбуры, рифмы и т.д.

Неологизм — это своего рода художественный универсум, сгущенный до «точки в синтагме». В данной точке концентрируются многие окказиональные, ассоциативно-синтаксические связи. Это связи тем более сложные, переплетенные и многочисленные, чем больше «опущено» в данном высказывании синтаксически подразумеваемых членов (составляющих ту речевую конструкцию, то «произведение», которые соответствовали бы — конечно, не вполне адекватно! — неологизму в языке вне данного индивидуального стиля, вне данного поэтического контекста). Внутреннюю форму неологизма поэтому все время пытаются «развернуть» невидимые синтаксические напряжения, но развернуть не могут, так как уравниваются противоположным «сжимающим» действием индивидуального стиля; «стилевое пространство» в точках, подобных неологизму, резко

меняет присущую ему вокруг неологизма «кривизну». В содержательно насыщенных индивидуальных стилях (например, у Державина и Маяковского) неологизм может выступать образом образов и идей, количественно многочисленных и сложных по своему качеству. (Ко внехудожественным неологизмам это не относится.)

Каламбур — это особая двучленная внутренняя форма. В ее пределах обыгрывается именно наличие глубинной (закамуфлированной, не ощутимой в языке бытового общения) связи между «сжатым» членом и «развернутым» членом — то есть целостная семантика каламбура наглядно т в о р и т с я стилистом; динамика, процессуальность средств поэтики индивидуального стиля в каламбуре проявляют себя с предельной откровенностью; каламбур весь — движение художественной мысли.

Рифма — особенно сложное (в аспекте «соединения художественных идей», ассоциативного синтаксиса) явление. В ряде отношений она весьма близка к каламбуру — не случайно возникло понятие «каламбурной» рифмы (и действительно, «человек / чело века» может у определенных стилистов фигурировать как составная, «каламбурная» рифма). Мы не ставим здесь задачу стиховедческой характеристики рифмы. Сошлемся просто на прежние свои публикации¹. Но если смотреть на данный феномен в стилевом аспекте и рассматривать рифмовку как одно из средств поэтики индивидуального стиля, то можно также выявить у нее немало интересных и важных особенностей. В перечисленных в сноске наших работах подробно рассмотрена русская рифмовка, которая, как и другие явления слога, интереснейшим образом использует для художественных целей особенности русского языка — например, *разноместное ударение*, благодаря которому ее эволюция в XX веке привела к

¹ См.: Минералов Ю.И. Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 396. — *Studia metrica et poetica*. — I. — Тарту, 1976. — С. 55—77; он же. К теории поэтического языка (О понятии морфосемантического уровня в поэтическом языке) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 398. — Тарту, 1977. — С. 65—83; он же. О путях эволюции русской рифмы // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 420. *Studia metrica et poetica*, II. — Тарту. — 1977. — С. 40—58; он же. Эта классическая современная рифма // Литературная учеба. — 1978. — № 6. — С. 164—169.

уникальной «предударной» рифме, как бы симметричной, как бы *зеркальной* по отношению к традиционной рифме (традиционная рифма — созвучие концов слов, то есть преимущественно их заударных частей; новая же рифма — зачастую созвучие начал слов наподобие «КОКОсы — КОКОшников», «БУлочной — БУдущего» и т. п.; здесь есть, как в приведенных примерах, свои женские и мужские рифмы, но — «наизнанку», как в зеркале, ибо рифмуются-то не концы, а начала слов).

Рифмовка характеризуется — сравнительно с другими стилевыми элементами — наименьшей автономией от контекста. Она «вращена» в высказывание. Вне контекста ее компоненты (стоящие обычно в разных падежах или принадлежащие к разным частям речи) кажутся синтаксически не связанными. Однако на деле их, безусловно, объединяет в контексте реальная *связь* — но не обычного линейного, формально-грамматического типа, а связь перекрестная, окказиональная. Это ассоциативный синтаксис.

Именно связи типа рифменных как бы сгибают, сматывают, переплетают, спутывают, завязывают в узлы синтаксическую цепь высказывания в стихотворных произведениях. Рифмовка оказывает огромное воздействие непосредственно на художественную семантику. Сегодня уже стало для науки общим местом, что созвучность компонентов рифмы вызывает ассоциирование их лексических значений — то есть влечет чисто содержательный эффект. Однако укажем на иное обстоятельство: на то, что систематическая рифмовка, перестраивая синтаксис, создает уникальные возможности для усложнения («сгущения») художественного содержания в масштабах всего текста произведения. Дело в том, что рифма (и не только «каламбурная») представляет собой тоже «образ образа», внутреннюю форму. Наличие такой целостной внутренней формы в случае с рифмой маскируется несколькими факторами. Например, тем, что ее компоненты «разнесены» на отстоящие друг от друга в контексте позиции, вплоть до вхождения в различные фразы (ср. с этим хотя бы неологизм, представляющий собою результат «переплавки» ряда слов и словосочетаний в одно-единственное слово, — в неологизме внутренняя форма демонстрирует себя с максимальной

откровенностью). Целостность рифмы как внутренней формы маскируется и непривычным характером связи, объединяющей ее компоненты (ср. с этим синтаксис каламбура, вполне соответствующий тем или иным грамматическим ожиданиям читателя, тем или иным речевым нормам). Одним словом, рифма — почти единственная поэтическая внутренняя форма, при сотворении которой не используются чисто языковые формообразовательные аналогии. Это редкий случай в сфере индивидуального слога, когда перед исследователем, по всей вероятности, не мимесис по отношению к тем или иным речевым особенностям, а художественный элемент, мотивировку структуры которого надо искать где-то более глубоко. Но тем самым в этом элементе максимально воплощено своеобразие авторского, индивидуально-стилевого «соединения идей». В нем с максимальной яркостью отражается стиль художника. Подобные качества делают рифмовку (как одно из средств поэтики индивидуального стиля), рифму (как тип внутренней формы) одним из важнейших факторов стилеобразования.

В том же ряду, что и неологизм, каламбур и рифму, законно рассматривать *эллиптическую «нишу»*.

Такая «ниша» в плане художественной семантики более всего близка к неологизму, ибо представляет собой также точку, где искривляется «стилевое пространство», где концентрируются многочисленные смысловые связи. Но об этом богатстве содержания уже подробно говорилось в первой части. Неологизм и эллиптическая «ниша» — живые примеры того, что «поэтический образ, — говоря словами А.А. Потебни, — многозначен и полон содержания, этот поэтический образ является представителем тысячи отдельных мыслей» (Лекц., 92).

Если риторика даже крупное произведение представляла как «сложенную идею», как «сопряжение идей», то в отношении малообъемных элементов произведения такая семантическая интерпретация может быть осуществлена с несравненно большей наглядностью и убедительностью.

Надо только избежать ощущения того механицизма, на который провоцируют термины типа «сложение». Тогда на неологизм в «пространстве» индивидуального стиля тоже можно

взглянуть не как на определенную форму (слово), а как на комплекс идей, расположенных не линейно и расчлененно (одна подле другой), *как бы сплюснутых в одной точке*, спрессованных, так что границы между ними невосстановимы, взаимное отделение невозможно, логически они не уточняемы и не переформулируемы (ведь языковая «развертка» всегда не вполне адекватна неологизму по своему содержанию). Образчик другого нелинейного «расположения идей» — каламбур — целенаправленно «перетолковывает» по-новому значение своих компонентов как языковых единиц. Ср. у С. Кирсанова: «В каждой чайной (обычайно!) / чайка чайника летит» («Набросок» — IV, 53) — здесь весьма наглядно то, как «стягиваются» воедино (с центром в виде звукового комплекса *-чай-*) составляющие фразу отдельные слова, как «накапливается» в этом центре образно-художественная семантика. Можно наблюдать, как в реальной динамике свертывания-развертывания «стилевого пространства» каламбуры своеобразными «толчками» двигают художественную мысль. Ср. еще пример из С. Кирсанова:

Как стали мы с планом бить Петлюру,
в петлю Петлюру загнали точно.
Махно смахнули, задрали Шкуру,
и вот затюкан Тютюник прочно (IV, 21).

Проявившееся здесь (и свойственное вообще Кирсанову) «гипертрофирование», «выпячивание» художественного приема не способствует, конечно, эстетическому качеству данного его произведения, но для исследователя имеет свои удобства, так как благодаря такому «выпячиванию» интересующее нас явление приобретает поистине «лабораторную» наглядность. На этих же примерах (особенно вышеупомянутом «выпячивании») весьма наглядно семасиологическое родство каламбура с рифмой: петлю / Петлюру, затюкан / Тютюник и т.п., если их мысленно «разнести» по соответствующим позициям (на конце стихов), — это типичные для поэзии XX века *предударные рифмы*¹. Кстати, и рифмовка — несмотря на позиционную «разнесенность»

¹ См. соответствующую библиографию в кн.: Самойлов Д. Книга о русской рифме. — М., 1982. — С.55.

рифмокомпонентов — тоже «искривляет» «пространство» стиля, создает в нем зоны семантического сгущения, то есть перестраивает синтаксис в соответствии с тем «соединением художественных идей», которое избрано данным стилистом.

8. РИФМА И НЕРИФМА

Эстетическая норма. — Академик Я. Мукаржовский. — Проблема рифменной эволюции. — Рифма С. Шихматова. — Рифма Карамзина. — Рифма Грибоедова. — Рифма К. Павловой. — Рифма XX века. — Безрифмие — этап эволюции рифмы. — Проблема верлибра.

Ю.М. Лотман прозорливо связал в одной из своих работ «слабую, по сравнению с другими стиховедческими категориями, изученность рифмы... с сложностью ее природы»¹. «Рифма диалектична по своей природе», — едва ли не первым подметил он немного ранее². Рифма действительно исследовательский объект особой сложности, и рифма как явление стиля требует внимательного рассмотрения. В ней переплелось и сконцентрировалось много разнородных «силовых линий».

В сфере рифмовки весьма разносторонне и наглядно проявляют себя свои «мнимые неправильности», и здесь тоже ориентированные на выполнение важных художественно-стилистических функций. Однако если существуют многочисленные грамматики языка, то, понятным образом, не существует «грамматик рифмы». Иначе говоря, в сфере рифмы условные «неправильности» не могут нарушать каких-то системных кодификаций и филологически сформулированных правил. Обычно их здесь просто нет. Однако есть иное — стихийно складывающийся в среде поэтов-профессионалов «узус» и вкусовые стереотипы, которые вместе формируют *норму* рифмования. Эту норму и нарушают художественно-выразительные новации намеревающихся обновить рифмовку художников.

Норма в языке и норма в литературе — реальные феномены, имеющие немало общего. В то же время это качественно неоднो-

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 61.

² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 155.

родные явления. Так, в истории русского литературного языка как науке общепринято понятие языковой нормы. К разработке же литературоведческого понятия эстетической нормы в самой литературе имеют отношение прежде всего работы ветерана Пражского лингвистического кружка академика Я. Мукаржовского¹. Так сложилось, что впоследствии работы Мукаржовского не раз вызывали преувеличенные надежды некоторых последователей на категорию эстетической нормы как некую очередную универсальную отмычку, при помощи которой можно «отпереть» самые загадочные и крепкие двери в системе искусства (ср. с этим, например, судьбу «карнавала» М.М. Бахтина). Они, кроме того, воспринимались преимущественно в контексте деятельности различных формально-структуральных школ в литературоведении. Это обусловило, в частности, то, что работ и идей Мукаржовского инстинктивно сторонились многие оппоненты структурализма.

Сегодня, на исходе века, на то и на другое можно уже посмотреть с необходимой исторической дистанции, отнесясь к наследию выдающегося чешского ученого с должной трезвостью и объективностью.

Индивидуальный стиль, несомненно, обнаруживает свою специфику, во-первых, именно на фоне современных литературных норм, сложившихся стереотипов художественной условности и, во-вторых, на фоне других личных стилей. Рифма — элемент индивидуального стиля, и, отчетливо ощущая стилевые различия творчества художников в целом, читатель XX века вполне осознает отличия, скажем, «рифмы Маяковского», «рифмы Твардовского» и, допустим, «рифмы Вознесенского» (в годы творческой молодости, когда он особенно экспериментировал с рифмой). Но в этих индивидуальных отличиях лишь одна сторона дела. Одновременно на исторической оси легко уловить другое: то, что в целом рифмовка, например, поэтов конца XVIII века заметно отличается от рифмовки пушкинского времени, а последняя —

¹ См., например: *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // В сб.: *Пражский лингвистический кружок.* — М., 1967; *он же.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 394. — Тарту, 1975.

как от рифмовки поэтов начала XX века, так и современных нам (с другой стороны, что, например, рифмовка Симеона Полоцкого в XVII веке неожиданно похожа своими диссонансами и разнударными созвучиями на практику современников Маяковского). К числу особенностей рифмовки как важной составляющей поэтической «техники» вообще относится ее на редкость быстрая историческая изменчивость. Ямб или хорей «живут» в стихосложении по сей день со времен Тредиаковского и Ломоносова, то есть более двух веков. Но так называемые отглагольные рифмы (точные: кричать/ждать, бежали/кричали и т.п.; неточные — ассонансы — думать/дунуть и т.п.), как и вообще «грамматические» рифмы, еще на грани XVIII—XIX веков в той или иной мере удовлетворявшие многих поэтов, уже парой десятилетий позже, в пушкинскую эпоху, нередко воспринимались как нечто явно устарелое. (Сразу оговоримся, что подразумеваем реплики по этому поводу конкретных авторов, которые, конечно, не могут восприниматься как некий абсолютизм. Априори, чисто теоретически, можно вообразить себе и противоположное отношение к подобному рифмованию. Тем не менее, если продолжать тему исторической судьбы именно отглагольных рифм, то она и впоследствии, на протяжении нашего столетия, в целом оставалась безотрадной. Их так и избегают.)

Заметность такой быстрой исторической изменчивости рифмы побудила в свое время исследователей (В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского) даже ввести понятие ее *эволюции*, тянущее за собой весьма конкретный круг ассоциаций (биологическая эволюция и дарвинистские представления о ее закономерностях, а также история языка с характерными для нее медленными поступательными сдвигами в лексике, морфологии, синтаксисе и стилистике). Названные филологи стали авторами обширных очерков эволюции русской рифмы¹. Они, как и их последователи, рассматривают эту эволюцию преимущественно как постепенное

¹ См.: Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория. — Пг., 1923; Томашевский Б.В. К истории русской рифмы // В кн.: Томашевский Б.В. Стих и язык. — М.; Л., 1959.

движение от точной рифмы к различным формам неточной, ассонансам.

Подчеркнем, однако, что изменения точности / неточности, (рассматриваемые в качестве «эволюции рифмы») на самом деле, несомненно, всего лишь один из аспектов ее исторической динамики. Имеется много иных аспектов этого процесса и постоянно возникают новые. Так, в начале XIX века С. Шихматов ошеломил современников тем, что демонстративно исключил из своей практики глагольную рифму, вызвав таким «ригоризмом» восторг одних и иронию других. С.П. Жихарев записал в дневнике после литературного вечера 9 февраля 1807 года, происходившего у Державина (на вечере А.С. Шишков, взяв у Шихматова рукопись его поэмы «Пожарский, Минин, Гермоген и спасенная Россия», прочел обширные отрывки из нее): «Стихи хороши, звучны, сильны и богатство в рифмах изумительное: автор вовсе не употребляет в них глаголов, и оттого стихи его сжаты, может быть даже и слишком сжаты, но это их не портит. Не постигаю, как мог он победить это затруднение, составляющее камень преткновения для большей части стихотворцев»¹. Четвертого мая 1807 года на литературном вечере у А.С. Хвостова сам Шихматов прочел свое подражание восьмой сатире Буало. На другой день после данного литературного вечера Жихарев записывает: «Преудивительный человек этот Шихматов! Как я ни вслушивался в рифмы, но не мог заметить ни одного стиха, оканчивающегося глаголом! Особый дар и особая сила слова!»²

Рифмовка Шихматова, в отличие от державинской, не создала новой нормы (ассонансам Державина, как мы уже упоминали во второй части, на грани веков подражал ряд поэтов, включая Пушкина-лицеиста). Но Шихматов был весьма заметным поэтом, и современники восприняли и ее как новый тип рифменной системы (следовательно, качественно новый факт истории рифмы). Художественной норме этого момента, которую отличало прохладное, но терпимое отношение к глагольной рифме, было

¹ Жихарев С.П. Записки современника. — М.; Л., 1955. — С. 358.

² См.: Жирмунский В.М. — Указ. изд. — С. 505.

противопоставлено эстетически значимое отклонение — индивидуальная рифменная система с запретом на глагольную рифму. Причем, видимо, самым своим появлением эта отклоняющаяся система эстетически «оживила» норму. Последняя стала художественно противопоставляться «ригористической» манере Шихматова как рифмовка «раскованная», как вообще «правильный» и эстетически полноценный способ рифмовать¹.

Всего любопытнее, что несколько раньше (в конце XVIII века) были художники, в рифменной практике которых обнаруживается отклонение от нормы, по типу противоположное шихматовскому. Это именно Карамзин и первые карамзинисты, которые как раз принципиально ориентировались на грамматическую (в частности, глагольную) рифму. На фоне требования нормы, в соответствии с которым «банальные» грамматические созвучия допускались, но преимущественно в произведениях «невысоких» жанров, Карамзин тоже выступил как своего рода новатор. Он снял в их употреблении всякие ограничения, практически осуществив значимое *возвращение* к уже устаревавшей рифме — сделав тем самым еще один реальный шаг в рифменной истории². Попав в круг карамзинистов, Жихарев не мог не заметить, что здесь не только смеются над стихами и рифмами нравившегося ему ранее поэта Шихматова, но и с особым ритуальным уважением относятся к той самой глагольной рифме, которую тот

¹ Тот же Жихарев через несколько лет по воле судьбы станет членом «Арзамаса», то есть попадет в лагерь, враждебный шишковской «дружине славян». И в его дневнике появится позднейшее примечание к цитированным словам об «особом даре» Шихматова: «Так прежде казалось автору „Дневника“, и он сознается, что удивление его было безотчетно и безосновательно. Это литературный фокус-покус — одна побежденная трудность и не заключает в себе большого достоинства» (с. 505). Эта переоценка весьма характерна: Жуковский, Батюшков и другие лидеры карамзинистского «Арзамаса» не пренебрегали глагольной рифмой, и «Шихматов безглагольный» был объектом их иронических упражнений в одном ряду с С. Бобровым и А.С. Шишковым. Но переоценка эта лишь снова вводит в поле зрения исследователя сам интересующий нас факт восприятия современником шихматовской рифмовки как явления в 1807 году ярко непривычного, уникального!

² Ср.: Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // В кн.: Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1966.

«победил» («победив» тем самым поэтическую практику и «технику» не кого иного, как учителя «арзамасцев» Н.М. Карамзина!).

Это лишний пример того, что рифма развивается совершенно иначе, чем идут эволюционные процессы в биологии. Эстетическая норма обнаруживает особую природу — в частности, она изменяется во многом иначе, чем языковая норма.

Примеры отклонений индивидуальных рифменных систем от современной им нормы обнаруживаются в истории поэзии и во многих иных аспектах. Например, Грибоедов даже в пушкинскую эпоху отличался особой точностью рифмовки, возрождая сумароковский принцип «рифмы для глаза». Его рифмы, «гладкие, как стекло», были строже не только державинских ассонансов, но даже рифм зрелого Пушкина — так судили современники, а их слух, и глаз, их эстетическая реакция заведомо достовернее тех или иных «статистических» изысканий XX века (они этой особенности Грибоедова не улавливают). А К. Павлову современники считали художником, практикующим семантически «неожиданные» сопоставления слов в качестве компонентов рифмы¹. Характерно, что для читателя XX в. ощущение «экзотичности» и «эффектности» рифм К. Павловой, видимо, утрачено.

Общеизвестно, что как отклонения от нормы современниками воспринимались и дактилические рифмы Некрасова (и это было вполне закономерно на фоне преобладания у других поэтов культуры мужских и женских созвучий). Интересно, что аналогично положение с дактилической клаузулой (но нерифмованной!) в предыдущем, XVIII в.: «На фоне норм классического стиха XVIII века дактилические окончания воспринимались как экзотика, и при этом экзотика с отчетливой семантической окраской — как экзотика „народного духа“»².

Все подобные данные указывают, что определенный шаг в истории рифмы, эволюционный сдвиг может произойти уже в результате деятельности одного художника (это лишь должен

¹ Ср. Громов П.П. Каролина Павлова // В кн.: Павлова К. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964.

² Гаспаров М.Л. К семантике дактилической рифмы в русском хоре // В сб.: Slavik poetics. — The Hague — Paris, 1973. — С. 143—144.

быть художник крупный, заметный, привлекающий внимание современных читателей и коллег). Исторические сдвиги в принципах рифмовки, которые постепенно проявляются в рамках больших временных периодов, ни в коей мере не исчерпывают понятия «истории рифмы». Они отражают общие структурные перестройки в сфере системы изобразительных средств литературы, ее *поэтики*, но их наблюдение еще не позволяет проникнуть в глубину и в сферу конкретики, к *стилю*. Более того, сами они являются следствием несравненно более быстрой динамики — зигзагообразных изменений рифмы от индивидуального стиля к индивидуальному стилю. Эта вторая, несравненно более быстрая и именно художественно-стилевая «эволюция рифмы» осуществляется в результате введения в личных стилях определенных художественных принципов, диссонирующих с требованиями нормы, «рифменного узуса» (либо снятия тех или иных нормативных требований). Причем процесс идет по двум линиям: а) проявляющегося количественно резкого превышения/преуменьшения частоты употребления рифм определенного, в принципе уже известного поэзии типа; б) спорадически происходящего введения в рифменную сферу совершенно новых типов созвучия. Обе эти линии истории рифмы как художественно-стилевого явления могут изучаться дифференцированно.

Изменения точности/неточности, грамматизации/деграмматизации, оригинальности/банальности и т.п. не однонаправленны, а **взаимообратимы**. Во всех этих аспектах «эволюция рифмы» идет в форме «пульсации», развития по контрасту: на фоне рифмы определенного нормативного типа всегда может развиться рифма диалектически противоположного типа. (В трудах Гегеля и его последователей подробно описано данное явление, играющее огромную роль в самых разных сферах объективной реальности.) Вследствие этого рифменная норма неоднократно меняется от точности к неточности и обратно, от грамматической к неграмматической и обратно и т.д.¹

¹ И даже, как итог, от самого наличия рифмы, также становящегося стереотипным явлением (в периоды, когда неупотребителен белый стих), к «нулю» рифмы, который в этом случае оказывается реальным этапом ее эволюции, — и обратно. Современная поэзия большинства европейских лите-

«Эволюция» рифмы — процесс, идущий во многом иначе, чем большинство процессов, первоначально называвшихся этим словом в конкретных науках (напр., биологии). Тем самым следует учитывать, что в наблюдаемом нами случае данное слово имеет необычное, метафорическое значение. В рифменной сфере (как и вообще в сфере художественной формы) всегда следует ожидать потенциально возможного «возрождения» (на новой основе, с чертами новизны), казалось бы, давно и безвозвратно «ушедшего в прошлое». В биологической эволюции такого не бывает.

Рифма может наблюдаться в пределах различных единств («рифма Пушкина», «рифма XX в.», «русская рифма» и т.п.). В свое время было популярным и предельно широкое понятие «поэтического языка»: «Если можно было бы, — писал Г.О. Винокур, — вообразить такой язык, в котором в определенных синтаксических положениях непременно должны были бы находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики»¹. К сожалению, комплексной и непротиворечивой теории «грамматики» этого «языка» (заведомо специфичного тем, что это все-таки не просто язык слов и устойчивых словосочетаний, а непременно *язык текстов*, которые, по сути, и являются его основными смысловыми «единицами») пока не существует.

Однако всякое художественное произведение, будучи текстом на «поэтическом языке», остается одновременно текстом на данном национальном языке. Рифма — тоже явление языка, и в рифменной сфере возможно лишь то, что допускается его закона-

ратур, например, обратилась ныне к белому стиху и верлибру. (Ср.: Исаченко А.В. Из наблюдений над «новой рифмой» // В сб.: Slavik poetics. — The Hague—Paris, 1973). Трудно, однако, надеяться, что европейские литературы (которые А.В. Исаченко противопоставляет русской в качестве «отказавшихся» от рифмы) отказались от нее навсегда: это слишком не соответствует законам эволюции искусства, где постоянно возрождается «умершее». Отказ от рифмы — не что иное, как переход явления в свою противоположность, т.е. реальный, художественно-функционально значимый этап ее своеобразной эволюции.

¹ Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // В кн.: Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. — М., 1959.

ми. В языках с различной структурой эти законы неизбежно отличны в ряде черт. Так, русский язык характеризуется, как известно, своеобразным свойством — отсутствием фиксированного, т.е. единого для всех или подавляющего большинства слов, места ударения. В отличие от него многим языкам (французскому, чешскому и т.д.) свойственно фиксированное ударение. Разноместное ударение, характеризующая особенность русского языка, имеет важные функции, которыми фиксированное ударение не обладает. В практическом общении русское ухо вынуждено «слышать» ударение, т.к. в зависимости от его позиции меняется зачастую сам смысл слова (за́мок/замо́к, а́тлас/атла́с и т.п.); оно вынуждено следить за правильным проведением этой смысловой границы, всегда различая в слове две части — предударную и заударную. Положение с фиксированным ударением принципиально иное. Его исследователь справедливо подмечает: «...Семантической нагрузки оно не имеет и не оказывает влияния на формирование семантической структуры слова»¹.

¹ Плахин Е.А. Ударение и информация // В сб.: Русское языкознание. — Вып. 2. — Алма-Ата, 1970. — С. 198.

Ср. далее: «Таким образом, можно предположить, что в языках с фиксированным ударением словесное ударение не имеет функции уточнения или определения значения слова, т.е. не является семиотическим (а следовательно, и семантическим) признаком, не играет грамматической роли. Оно, видимо, является формальным, акустическим признаком и возникло как естественное последствие деятельности органов речи, отражающее ритмику дыхания и чередующее (ритмично) моменты напряжения и ослабления артикуляционного аппарата во избежание его переутомления, т.е. в конечном счете для поддержания высокой, качественной четкости произношения с целью высокого качества восприятия речи слушателем. Такая система ударения традиционна, самобытна и относится к внешней, физической стороне языка.

Русское словесное ударение своей структурой, значением, ролью настолько отличается от словесного ударения других индоевропейских языков, что есть основание считать, что оно имеет совершенно иной, чем у них, генезис» (с. 200).

Наблюдения Е. А. Плахина нуждаются в коррективах. Скорее именно фиксированное ударение — редкость в индоевропейских языках. Среди славянских разноместным обладают не только русский и болгарский. Наконец, выделяются как языки с одноместным фиксированным ударением (напр., французский, где ударение всегда на последнем слоге — архаическое заударное *e* произносится лишь при чтении стихов; в современном языке оно уже не

Француз, чех, поляк осознают весь круг проблем, связанный с ударением, несравненно более абстрактно, чем русский (Л.В. Щерба показал в свое время, что важнее и понятнее, чем ударение на последнем слоге, для француза-нефилолога интонационная волна предложения как целого, ударения на последних словах определенных ритмических групп слов — именно тут основные реальные смыслообразующие факторы в акцентологии этого языка; ударение в каждом слове тут по привычке пытаются выставлять как раз иностранцы наподобие русских с нашим природным разноместным ударением¹).

Как же типологизируются русские созвучия/фонемные совпадения в связи с ударением?

1. Законно разграничить случаи совпадения в лексеме одной фонемы и совпадения комплекса фонем. Хотя и совпадение одной фонемы означает некоторое подобие лексем как целостных единиц, ясно, что подобие лексем, при котором в них совпадает фонемный комплекс, — явление иного уровня, как мы уже обосновывали выше. В частности, в качестве рифм функционируют почти исключительно факты второго типа, что выше уже предлагалось объяснить принадлежностью рифмовки сфере художественной морфематики, а не фонологии/фонетики.

2. Как и отдельная фонема, повторяющийся фонемный комплекс может занимать в лексеме три различные позиции (А, Б, В). Позицию А занимает комплекс, левая граница которого совпадает с краем лексемы; позицию Б — целиком заключенный внутри лексемы комплекс, справа и слева от которого есть не входящие в его состав фонемные «прослойки» (ср.: недолгий-задолженность); позицию В — комплекс, правая граница которого совпадает с краем лексемы. В конкретных ситуациях совпадения

фонологизовано), так и с разноместным фиксированием (итальянский и др.). Русский язык не знает даже такой «неполной» фиксации.

Литература об ударении огромна, но имеет слишком односторонний характер (абсолютно преобладают акцентологические исследования в узком смысле слова). Работы же о семантике разноместного ударения и об отличиях в этом плане языков с фиксированным ударением от языков типа русского непропорционально малочисленны.

¹ См.: Щерба Л.В. Фонетика французского языка. — Л., 1939. — С.79.

возможны следующие их комбинации: АА (резаный-резво), АБ (лучик-улучшенный), АВ (лишение-клише), ББ (нетрудно-сотрудник), БВ (задался-вдаль), ВВ (совет-привет). Возможны также комбинации обратного типа (соответственно, БА, ВА, ВБ). Разумеется, для исчерпывающей и функциональной характеристики данной позиции явно недостаточно указать на ее формальное место в лексеме, которая представляет собой морфонологическую структуру. Так, в лексеме существует динамическое противопоставление по признаку ударности/безударности: одна из гласных фонем всегда противоположна прочим в качестве «ударной»¹.

Эти обстоятельства также осложняют проблему рифмы. Например, совпадающим в лексемах может быть либо комплекс, включающий ударный гласный (т.е. находящийся под ударением), либо полностью внеударный комплекс (ср.: приказание-приход).

3. Функциональная значимость ударения, специфическая для нашего языка, заставляет видеть в ударном гласном центр лексемы, ощущаемую носителем языка структурную границу, которая всегда объективно и реально разделяет слово на левую (предударную) и правую (заударную) части. Соответственно тождественные фонемные комплексы неизбежно располагаются либо слева (предударное фонемное тождество: задумав-задушит), либо справа (заударное тождество: шагами-слезами), либо по обе стороны (синтетическое тождество: обнаруживая-оружие, упитанный-убитый, трону-тронут)².

Созвучие слов — в частности, рифма — становится структурным элементом лишь в поэтическом контексте, для естественного языка как такового представляя явление внесистемное. Поэтому

¹ На уровне речи это особенно заметно: «Резкая центрированность русского ударения вносит еще более сложные изменения в звуковую оболочку слова и организует его в законченное единство. Каким бы акустическим способом ни делалось ударение, оно не только выделяет один из слогов слова, но и меняет все остальные в виде редукции безударных гласных. Редукция — это обратная сторона ударения» (*Жинкин Н. И.* Восприятие ударения в словах русского языка // *Известия Академии педагогич. наук РСФСР.* — Т. 54, М. 1954. — С. 8).

² Примеры отражают лишь случаи совпадения цельного фонемного комплекса. Однако он нередко бывает разорванным (образуется звуками/фонемами, между которыми наличествуют прослойки из несовпадающих фонем. Ср.: мясники-Москвы <'м-с-ки/м-ск-ы'>, утраты-утираются <'утраты/ут-ра-т-->.

в наблюдениях над морфонологическими параметрами рифмы литературовед должен ставить вопрос о *релевантности* языкового факта «поэтическому языку», словесно-художественным образным построениям. Тут важно не перемудрить под влиянием лингвистического инструментария и исследовательских результатов лингвистики, у которых своя сфера. Например, бесспорная морфонологическая различность в языке как таковом единиц типа день/тьнь (е «беглое») — пример А. В. Исаченко¹, может в художественном произведении оказаться совершенно нефункциональной (так как падежные изменения, парадигма никак не засвидетельствованы контекстом — а значит, то обстоятельство, что день/дня и тень/тени в косвенных падежах оказываются морфонологически различны, никак не «работает» на уровне словесно-художественного целого).

По ступеням редукции одна и та же фонема может реализоваться в различных произносительных вариантах, т.е. звуках. Кажется очень логичным и заманчивым, как и в случае с художественной морфематикой, говорить применительно к рифме не об «абстрактных» фонемах, а о «конкретных» звуках. Однако теоретические конструкции исследователя, его приемы классификации должны гибко варьироваться в зависимости от специфики объекта изучения. Одно дело, когда исследователь ставит целью изучить внутренние закономерности рифмовки некоего данного художника. Здесь обычно в операционных целях можно рассуждать просто о звуках и созвучиях. Совсем иное — когда он наблюдает историю рифмы. В последнем случае ему необходимо найти некоторый единообразный универсальный принцип для классификации множества индивидуальных систем рифмовки. Те, кто полагает возможным создание подобной классификации на уровне акустических (произносительных) единиц, звуков, склонны забывать, что всякое смещение орфоэпических норм может изменить для читателя позднейших эпох природу прежних конкретных рифм в поэтических текстах: неточные на звуковом уровне рифмы могут сделаться в их глазах точными и наоборот — поскольку такой

¹ Исаченко А. В. Из наблюдений над «новой рифмой» // Slavik poetics. The Hague—Paris. — 1973. — С. 220.

читатель произносит там, где лингвист видит те же фонемы, иные звуки (и, возможно, нетождественные — например, гласные, оказавшиеся на разных ступенях редукции). Ср. в этой связи рифму «жди-дожди», где сочетание букв «жд» во втором компоненте с точки зрения орфоэпических норм разного времени (или разных регионов) может означать либо [ж'], либо [жд'] — соответственно чему коренным образом меняется интерпретация рифмы на произносительном, фонетическом уровне. Как забывают подчас об этом, оценивая звуковые соответствия в рифме XVIII века с точки зрения произносительных навыков самого исследователя!

Видимо (во всяком случае, при изучении на исторической оси) без «фонем» невозможно создание универсальной — а не зыбкой и начинающей терять опору под ногами при всяком перемещении орфоэпии (или орфографии) — теории рифмы. При историческом изучении и акустические элементы, и графические знаки-буквы не являются достаточно «долговечными» единицами, которые можно было бы рассматривать при анализе совпадений в рифме.

Что до надежд на «конкретность» (не абстрактность) рассуждений на уровне звуков, то они вообще, как вполне достоверно установлено, в достаточной мере неосновательны: в реальной речи звуки не вычленяются дискретно (такая членимость существует лишь в абстрактных построениях фонетики!), но переходят один в другой без резких скачков¹.

Какие вообще типы рифм возможны в русском языке по его акцентологическим, морфонологическим и прочим объективным законам?

Именно функциональная значимость русского ударения, его особая «заметность» обуславливают то, что созвучие/фонемное совпадение в словах распадается, таким образом, на три основных реальных типа: «предударный» (совпадающий звуковой/фонемный комплекс располагается только слева от ударения — напр., УСТАлая/УСТАми, ЗАДУмав/ЗАДУшит и т.д.), «заударный» (совпадающий комплекс располагается только справа (напр., шагАМИ/слезАМИ) и предударно-заударный («синтетичес-

¹ См.: Основы теории речевой деятельности. — М., 1974.

кий» — ТРОНУ/ТРОНУТ/ ПРЕдСТАВИЛСЯ/ ПРЕСТАВИЛСЯ и т.д.). Первые два являются полярно противоположными типами, к третьему же относится все множество переходных, предупредительно-заударных созвучий. Синтетическим совпадением следует признать *паронимическое* тождество (представился-преставился). Предельным же случаем такого синтетизма будет, естественно, морфонологическая идентичность лексем, т.е. явление *омонимии*.

С удобной наглядностью сказанное можно даже обобщить в таблице:

ПРЕДУДАРНЫЙ		ЗАУДАРНЫЙ
АА пред. (ДАНный / ДАром, КОРОнный / КОРОва)	⇔	ВВ зауд. (криЧА/ЛЗАЛ, дыШАЛА/метАЛЛА)
АБ (БА) п (БОга / одноБОкий, СТАрый / уСТАла)	⇔	ВБ (БВ) з (большАЯтАЯть, порОКвысоКОЙ)
АВ (ВА) п (туПА / ПАмять, оКНО / КиНОшник)	⇔	АВ (ВА) з (ИСТИнный/КИСТИ, ОСтро/поКОС)
ББ п (выСОкий / раССОлом)	⇔	ББ з (влюбЕННый/корОны, роСлый/гОстя)
БВ (ВБ) п (плеСКАлся / виСКА, заСТАнет / уСТА)	⇔	АБ (БА) з (ОТрок/болОТа, ЭХо/поЕХать) <jЭХ>
ВВ п (ВеДрА / ВиДнА, моЛОКА / ОбЛаКА)	⇔	АА з (АНГельА / АНГЛиЯ, АдОМ / АтОМ)

Это два полярно противоположных типа фонемного тождества: предупредительный и заударный. *Синтетический* логически располагается между ними:

ААс : ПаРоХОДом / ПеРеХОДа
АБ (БА)с: СКАТЕрти / иСКАТЕля
АВ (ВА)с: приСТАВИЛ / СТАВЛеннИк
ББс: фюзелЯЖа / приЛЯЖем
БВ (ВБ)с: приРОС / малоРОСлого
ВВс: пеРЕСТАньТЕ / вЕРСТАЙТЕ¹

Рифмовка такого типа была опробована в Серебряном веке и в 1920-е годы (прежде всего Маяковский, Пастернак, Хлебников, Асеев и особенно «ученик» Маяковского Кирсанов, специально экспериментировавший с предударными созвучиями²). Затем она была возрождена и более осознанно развита в литературном поколении так называемых пятидесятников (Б. Ахмадулина, П. Вегин, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, В. Соснора, О. Сулейменов и др. У этой группы поэтов, по подсчетам, в свое время проведенным нами на выборке в несколько десятков тысяч созвучий, в среднем 27,4% рифм типа ПЛЕщет / ПЛЕчи, ХРАм / ХРАп, Помню / Подвиг, СОколы / СОлнце, ПРОшлое / ПРОстыни, Парню / Памяти и т. п. Среди них при этом около четверти — рифмы, в которых созвучие достигает левого края слов, как в ТРАур / ТРАВлей, остальные же — рифмы, в которых созвучный комплекс располагается целиком в предударной части, но может не достигать левого края слов, как в опьяНЕет / туННЕль, ТОРОпятся / КОРовке, или достигает его в одном компоненте и не достигает в другом, как в ХОРОмами /

¹ Необходимые оговорки. Во всех трех типах один из компонентов (в третьем — и оба) может занимать позицию (абв): ЗАРЕ / ЗАРЕзать (абв) / А. В целях упрощения данная позиция может быть интерпретирована — в зависимости от конкретных целей исследователя — как А или В. Для упрощения же фонематика рифмы имитирована не специальными значками фонологической транскрипции, а буквами. Русская графика довольно тесно скоррелирована именно с фонематикой, а не с фонетикой (как это представлено в некоторых системах письменности), и возникающих неточностей вроде ситуации с йотированными буквами немного.

² См. подробнее: Минералов Ю.И. Поэзия. Поэтика. Поэт.

поХОРОнно, ЗОНТАми/гориЗОНТАльная, ОКТЯбрь/ЛОКТЯм, АССИрии/крАСИво¹).

Подобные рифмы, оказавшиеся столь многочисленными (более четверти) у рассмотренных поэтов в стихах 1950—1960-х годов (они станут заметно более редки позднее), трудно интерпретировать с точки зрения привычных представлений о рифме. По известному определению Б.В. Томашевского, в основе рифмы «классической» поэзии «лежит совпадение конечных звуков, начиная с ударной гласной»². Иначе говоря, это рифма заударного типа. Предударная часть слов в классической рифме может быть затронута созвучием, но, в отличие от заударной, не обязательно. В рассмотренных же нами современных рифмах обязательно присутствует созвучие в предударной части, а заударное не обязательно.

В стиховедении распространено априорное убеждение в функциональной неравнозначности звуков «слева» и звуков «справа». Нередко считается, что вторые играют в образовании рифмы некую бóльшую роль. Это кажется настолько «само собой разумеющимся», что никогда не предпринималось попыток доказать неравнозначность. Между тем конкретное рассмотрение немедленно заставляет признать, что здесь за нечто изначально и объективно присущее принимается *привычное* — то, что отражает положение, которое было всеобщим в русской книжной рифме вплоть до XX века.

Полное или частичное совпадение фонем/звуков, составляющих слова, есть не только совпадение фонем или звуков: одновременно оно означает определенное подобие слов в их целом. Такое подобие вызывается и тождеством заударных, и тождеством предударных частей, и факт подобия не меняется в зависимости от конкретной позиции, занимаемой в составе слова как структуры совпадающими элементами.

¹ Примеры из стихов Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, Е. Евтушенко и О. Сулейменова. У современных поэтов очень мало рифм с углублением созвучия в предыдущие слова внутри стиховой строки. Видимо, это черта личных стилей Маяковского, Пастернака и еще некоторых поэтов Серебряного века.

² Томашевский Б.В. — Указ. соч. — С. 70.

Как известно, существует (также в большой степени априорное) представление, что основное типологическое отличие новой рифмы от классической — в дальнейшем развитии заударной неточности. С этой точки зрения отмеченные рифмы представляют необъяснимый парадокс — в их заударных частях «нуль» созвучия. С другой стороны, в рифмах с предупредным созвучием, достигающим левого края компонентов, имеется не менее трети таких, в которых это созвучие абсолютно точно (ШАРАга/ ШАРАХНИ, АРХАнгел/ АРХАик и др. — Вознесенский; КОНФУции/ КОНФУза, ТОБОлом/ ТОБОю и т.д. — Сулейменов; ПРОбуя/ ПРОповедь, ЛИхо/ ЛИца и др. — Евтушенко; СТРАНно/ СТРАха, ТИхо/ ТИпа и др. — Рождественский). Оно лишь занимает непривычную позицию — предупредную. Иными словами, крайние проявления классической и новой рифмы демонстрируют созвучие полярно противоположных типов, реальных для русского языка, — заударное и предупредное. Поэтому, вероятно, новая рифма может типологически противопоставляться классической не только и не столько в силу своей большей неточности (она может быть и точна), сколько в силу особенностей позиции созвучия¹.

А. В. Исаченко пишет: «Применять к современной русской поэзии критерий «точности созвучия», построенный на абсолютном тождестве рифмующихся отрезков, так же абсурдно, как требовать от современной драмы единства места и времени»².

Видимо, это рассуждение справедливо лишь относительно. И сегодня драматург, разумеется, может «ограничить» себя подобным требованием. И сегодня поэт может оказаться в части точности рифмы столь же архаичным, как поэты XIX и даже XVIII века. Все дело в том, что ныне такие самоограничения заведомо художественно преднамеренны, эстетически значимы (а когда-то могли быть нефункциональны — нормативны).

¹ См.: Минералов Ю.И. К проблеме типологии русской рифмы // В сб.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1 (5). — Тарту, 1974; Минералов Ю.И. Фонологическое тождество в русском языке и проблема типологии рифмы // Указ. изд. — С. 55—77.

² Исаченко А.В. Указ. соч. — С. 210—211.

Предполагать, что рифма раз и навсегда «отказалась» быть точной — хотя бы и «абсолютно точной» — отнюдь не приходится, если признать, что ее эволюция имеет *функциональный* смысл. Соответствующий критерий отнюдь не устарел поэтому и на фоне современной поэзии. Всегда может явиться поэт с принципиально точной, с принципиально грамматической и т.п. — вообще с сознательно архаической рифмовкой.

Такая архаизация будет у него новаторским возвращением «назад», художественным приемом.

Выделить заударный и предударный типы в качестве полярных типов русской рифмы побуждает и вышеупомянутая специфика функций русского ударения. При наблюдении принципов многих традиционных классификаций русской рифмы легко увидеть, что и в них используется фактор позиции ударения в компонентах рифмы: ее определенное единство (как в так называемой равносложной рифме) или различие (в неравносложной рифме). Равносложная рифма разделяется на подтипы (мужская, женская, дактилическая и т.п.) также в зависимости от того, сколько слогов отделяет в ее компонентах ударение от их правого края. Примат позиции ударения отражается и в других классификациях. Так, именно по этому принципу равноударные рифмы противоплагаются неравноударным (разноударным). Далее, и на разделение рифм в качестве точных/неточных влияет фактор ударения: при таком разделении, как правило, учитывается точность/неточность заударного созвучия. Предлагаемая типологическая классификация, подобно вышерассмотренным — традиционным, основывается на роли ударения. Но она берет за основу дифференциации не единство позиции ударения относительно правого края компонентов рифмы, а позицию, занимаемую совпадающими в компонентах звуковыми/фонемными комплексами относительно ударения («до» него, «после» него или «по обе стороны»).

Предударные рифмы, которые фиксируются уже у поэтов 1920-х годов, еще немногочисленны, однако преднамеренность их употребления, их рифменная функция бесспорны. «Заметность» их новаторской природы обусловлена уже не статистически (как

было, к примеру, с неточной рифмой Державина) — она обусловлена резкостью выделенности предударных рифм на фоне нормы, резкой структурной непохожестью их (даже когда они единичны) на нормативные.

Заударная рифма — лишь один из возможных в русской поэзии типов рифмы. Поскольку этот тезис подтверждается современными эмпирическими фактами, то среди путей эволюции русской рифмы сегодня можно выделить не только изменения точности/неточности, грамматизации/деграмматизации и т.п., но и путь от заударной рифмы к предударной. Это означает еще один аспект рифменной эволюции, возникший лишь в XX веке¹. Такого извива история русской рифмы XVII—XIX веков еще не знала. Возникновение предударной рифмы со всей определенностью ставит вопрос о применимости к ней старых классификаций. Последние создавались в эпоху, знавшую лишь заударную и предударно-заударную рифму. В предударной же рифме правые части компонентов в предельных случаях вообще *не затронуты созвучием* и их слоговой объем (равносложность/неравносложность и т.п.) никак не влияет на рифму как таковую. В предударных созвучиях обнаруживаются нерифмованные дактилические окончания (Вознесенский — ДУмая/сДУнули, ЛИповым/веЛИкая, ПАРАбола/ПАРАграфы; Сулейменов — ПРОшное/ПРОстыни; Евтушенко — ВЫтянув/неВИдимых, РАСЧЕтлива/РАСЧЕсочку, ДЕвочки/ДЕлают, ВЕшаться/ВЕжливо; Рождественский — МЕдленно/аМЕрика и др.), нерифмованные женские

¹ «...Эксперименты в духе „новой рифмы“ не чужды и второстепенным поэтам конца XVIII века» (Исаченко А.В. Из наблюдений над новой рифмой // Указ. соч. — С. 213). Утверждая это, А.В. Исаченко имеет в виду наличие не предударных, а синтетических («глубоких») созвучий (Сумароков, В. Майков, Херасков, Костров). Он отождествляет, как явствует из контекста, синтетические созвучия с новой рифмой. Но наиболее революционные тенденции в эволюции русской рифмы связаны не с дальнейшим развитием синтетизма, а с появлением предударных (несинтетических!) рифм. Ничего подобного у поэтов XVIII—XIX веков исследователи пока не обнаружили, да, видимо, это и невозможно.

Отношение к предударной части рифмы в начале XX века изменилось радикально и поистине молниеносно. При этом оно сопровождалось столь же радикальной переменой отношения к заударной части. Норма была, фигурально выражаясь, в одночасье перевернута вверх дном. «Мнимые неправильности» буквально заполнили собой рифменную сферу.

(Вознесенский — ЩЕКОй/ЩЕКОтно, ВЕка/ВЕто, БЕРЛОги/БРЕЛОка, СПАСИбо/СПАСИте; Сулейменов — НЕбо/НЕту, ГРУду/ ГРУстный, ДАНью/ДАром; Евтушенко — ПЕЧАтью/ПЕЧАлен, МАКАя/ МАККАрти, СТИкса/СТЫдно, МОлит/МОря; Рождественский — СТЕны/СТЕрва, молЧАнье/ЧАрдаш, СИлы/спаСИбо и др.), нерифмованные неравносложные (Вознесенский — РУЛЕм/РУБЛЕвские, ПОр/ПОлых, ГОГен/БОГЕма; Сулейменов — МЕстью/МЕч, СЛОва/ СЛОн, зРЕния/РЕже; Рождественский — поВИсла/телеВИзоры и др.)... Тем самым обычное применение традиционных классификаций к новой рифме неосуществимо... Следовательно, возможно либо их отрицание и поиск каких-то «своих» подразделений, либо рациональная переформулировка способов их приложения.

Некорректно, неграмотно — да и просто недопустимо — отказываться от принципов, классификаций и любых построений, разработанных учеными-предшественниками, во всех без исключения случаях, когда есть возможность сохранить их либо в неизменном, либо в переформулированном в соответствии с новыми фактами виде. Так и при наблюдении предударной рифмы нет необходимости отказываться от традиционных подразделений. Определенная переформулировка делает их полностью применимыми к созвучиям нового типа. Однако их приложение будет выглядеть довольно непривычно.

Предударная рифма может быть мужской, женской, дактилической, наконец — неравносложной. Однако если привычная заударная мужская рифма образуется соположением слов с ударением на последнем слоге, предударная — словами с ударением на первом слоге (Вознесенский — ПУдры/ПУльта, ГОлос/ГОда, РАно/РАмке, КРИка/КРЫльями; Ахмадулина — (в) ПАрке/ПАхли, ВЗДОр/ВЗДОх, СМЕх/СМЕрть; Сулейменов — ШАгом/ ШАпку, КОпья/КОни, СТРУшу/СТРУны; Евтушенко — ЛИвни/ЛИре, ПАнчо/ПАльца и др.). И в том и в другом случае рифмованы ударные слоги компонентов рифмы, занимающие в словах краевую позицию. Далее, классическая женская рифма образуется словами с ударением на предпоследнем слоге от конца, женская предударная (ее антипод) — словами с

ударением на втором слоге от начала (Вознесенский — КОЛОтит/КОЛОдцах, ПОМОчь/ПОМОст; Ахмадулина — ОДНАко/ОНДАтра, РеЗВЯтся/РаЗВЯзно; Рождественский — ЛЮБОЙ/ЛЮБОВь и др.; дактилическая новая — с ударением на третьем слоге от начала, а не от конца (Вознесенский — ПОЛОВЕцки/ПОЛОВешкой, ТОРМОзА/ТОРМОшА; Ахмадулина — ГОРевАл/ГОноРАр, КОЛЕСИт/КлавЕСИн и др.).

Наблюдение убеждает, таким образом, что предупредная рифма повторяет основные свойства классической — но повторяет по другую сторону ударения, так как она — диалектическая противоположность, «зеркальное отражение» заударной рифмы. Тем самым в рассматриваемом эволюционном изменении русской рифмы обнаруживается все то же «...развитие в свою противоположность»¹. Существование в современной поэзии культуры предупредных рифм напоминает об условности приложения рифменных классификаций к именно правой части компонентов, о возможности аналогичных подразделений и слева от ударения.

Новейшие отечественные и зарубежные исследователи новой рифмы упускают из виду именно эту возможность приложения ряда традиционных классификаций как «вправо», так и «влево»; они не описывают «зеркальную» противоположность новой рифмы, видя в ней либо поступательный сдвиг центра созвучия влево с одновременным разрушением заударной точности, либо просто систематическое «обогащение» заударного созвучия расположенными слева от ударения звуковыми/фонемными комплексами².

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 235.

² Ср. Самойлов Д. Указ. соч.; Толстая С.М. О фонологии рифмы // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 181. Тарту, 1965; Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984.

Вывод, к которому пришел А.В. Исаченко, подметивший ряд принципиальных отличий рифм XX века от классической («...перенос центра тяжести конечного созвучия с абсолютного конца строки на отрезок, непосредственно предшествующий последнему ударному гласному, канонизация ряда частичных созвучий, отказ от линейного принципа повтора, стремление к рифмовке целых слов...» — Исаченко А.В. Указ. соч.. — С. 229), также не содержит указания на вышеотмеченное важное ее отличие. Оставшееся у исследователя проходным наблюдением над слоговой структурой концовки дольника — которая, как он писал, «является ничем иным, как „зеркальным“ отображением анакрузы» (Там

Итак, факты поэзии XX века заставляют осуществить определенную расширительную переформулировку понятия рифмы. Такая переформулировка предполагает выработку принципиально нового взгляда на рифму, согласно которому слоговой объем созвучия может описываться как вправо, так и влево от ударения — зеркально. Необходимо понять, что в предударной рифме «все наоборот», что это «обратная» рифма. К ней поэтому не может быть применено без предварительной аналогичной переформулировки и такое стиховедческое понятие, как глубина рифмы, т.к. при традиционном осмыслении оно указывает на наличие в рифме созвучия слева от ударения, но при неперменном одновременном наличии заударного созвучия, в предударной рифме прибавляющегося спорадически. Очевидно, глубоким предударным созвучием следует считать, напротив, такое, к которому прибавляется элемент звукового совпадения в правой части компонентов. Если по отношению к «глубоким» заударным рифмам говорят об их «левизне», то по отношению к предударным пришлось бы употреблять слово, указывающее на их продолженность «вправо». Необходимо психологически привыкнуть, что русская рифма может отсчитываться равноправно и от левого, и от правого края ее компонентов.

Несомненно, введение в русской поэзии предударной рифмы произошло под влиянием сложного комплекса факторов. Это введение нарушало не просто условность, художественный запрет (подобный тому, который нарушался при переходе от более точной заударной рифмы к менее точной). Необходимо было «перешагнуть» объективную «языковую границу» — ударение. Кроме того, в классической заударной рифме не допускалась разноударность компонентов (ср. разноударные экспериментальные рифмы начала XX века), их неравносложность (ср. заударные и синтетические

же. — С. 211), тем не менее в высшей степени интересно; возможно, эта зеркальность клаузулы и анакрузы стиха каким-то образом коррелирует с описанной нами зеркальной противоположностью предударной и заударной рифмы.

С.М. Толстая в свое время предложила гибкую матрицу, последняя строка которой (см.: *Толстая С.М. Указ. соч.* — С. 305) отчетливо указывает на возможность существования в современной поэзии предударных рифм. Матрица не описывает лишь их «зеркальность».

неравносложные рифмы поэтов начала XX века), несовпадение в рифме ударных гласных (ср. диссонансные рифмы поэтов XX века), нарушения последовательности повторяющихся звуков (по наблюдениям А.В. Исаченко, подтверждающимся нашим материалом, нормативные для современной поэзии — ср. МАШИНЫ/МАНИШке, А. Вознесенский), нарушения принципа «конечности» рифмы (ее положения на конце стиха), также подвергавшегося в экспериментах начала XX века попыткам изменения:

Сегодня только вошел к вам,
почувствовал: в доме неладно.
Ты что-то таила в *шелковом* платье¹,
и ширился в воздухе запах ладана.
(В. Маяковский. «Флейта-позвоночник»)

Искавшим новых рифм поэтам необходимо было психологически уверовать в то, что все подобные требования — не обязательные свойства рифмы, а лишь специфические характеристики рифмы определенного типа («традиционного»). Где было искать образец нетрадиционной рифмы?

Бесспорно, что предударные рифмы изредка, несистематически обнаруживаются в произведениях фольклора. Исследователи справедливо указывали на фольклорные тексты как на один из возможных источников новой рифмы (в широком смысле этого понятия). Пословица, раешник могли подсказывать и дорогу к предударным созвучиям. Однако, видимо, у новой рифмы могли

¹ Вместо: «В платье *шелковом*...»

Не следует, однако, забывать, что последняя попытка основывалась на субъективном осознании законов стиха. Показательно, что на каком-то этапе своего творческого пути Маяковский убеждается в необходимости конечного созвучия именно для его собственного стиля, для стиха со свободной ритмической структурой (акцентного). Поэт осознаёт, что такой стих «рассыплется», если конечная позиция в нем свободна, т.е. не занята рифменным созвучием (см.: *Маяковский В.В.* Как делать стихи? (XII, 105). Поэтому, как справедливо отмечают исследователи, в двадцатые годы в его творчестве происходит определенная «унификация» рифмоупотребления, заключающаяся, в частности, в отказе от новых попыток нарушать принцип конечности рифмы (см., напр., *Штокмар М.П.* Рифма Маяковского. — М., 1958).

одновременно иметься и иные образцы. Так, уже у поэтов классической эпохи внутри стиха обнаруживаются повторы предупредного типа: «Северны ГРОмы в ГРОбе лежат», «Такой цаРИцы МИР не зРИт», «Звал люБОВь с соБОУ в БОй» и т. п. (Державин). Вероятно, в поэзии подобные повторы не всегда результат авторского художественного намерения, однако у поэтов, подобных Державину, они настолько интенсифицированы, настолько систематичны, что их сознательное употребление не вызывает сомнения.

Важно, что в подобных повторах не соблюдались прилагавшиеся в классическую эпоху к рифме требования. Они были неконечны, в них могла нарушаться последовательность повторяющихся фонем/звуков (ср. «Мой тихий ГОЛОС СОГЛася...» — Державин), могли не совпадать ударные гласные (ср. «Берегись! Берегись! над бургосским путем...» — Лермонтов), свободно допускалась неравносложность и разноударность (ср. «Под сенью мирною Минервиной эгиды...» — Пушкин) и т. п.

Далее, уже в классических произведениях обнаруживаются окказиональные многокомпонентные созвучия, в которых участвует, с одной стороны, заударная конечная рифма, а с другой — «внутренне-конечный» повтор предупредного звукового комплекса. Вспомним разобранный выше в связи с феноменом окказиональной поэтической морфемики державинский пример: «Знойное лето весна увенчала Розовым, алым по кудрям венцом. Липова роща, как жар, возблистала Вкруг меда листом».

См. примерную схему созвучия:

ВЕСНа
уВЕНЧАла
ВЕНЦОМ



ЛИпова (роща)
возбЛИСТАла
ЛИСТОМ

Очень интересны многочисленные «тройственные» созвучия, которые, видимо, и лежат в основе характеризуемого процесса:

- (1) Я пою под МИРтой МИРНОЙ
На красы ее смотря,

Не завидуя обшиРНОЙ
Власти самого царя.
(Г. Державин)

(2) Бежит седой источник КРОНЫ
И КРОется в долины сОННЫ.
(А. Пушкин)

(3) Копья — СТАЛИю блиСТАЛИ
И чуть виделись сквозь мглы.
СТАями сверх них леТАЛИ
Молненосные орлы.
(Г. Державин)

(4) Но когда коварны ОЧИ
ОЧаруют вдруг тебя,
И уста во мраке НОЧИ
Поцелуют не любя...
(А. Пушкин)

Созвучие строится в примерах (1—4) очень оригинально: две единицы — напр., «кроется» и «сонны» (1) вместе созвучны третьей, центральной, «КРОНЫ», которая зарифмовывается целиком (и в предударной, и в заударной части). Причем первая единица рифмует предударную часть (КРОется/КРОны) — и по структуре это типичнейшая предударная рифма! — вторая же рифмует заударную часть (крОНЫ/сОННЫ). Таким образом, два слова рифмуют третье «с двух сторон», налицо сложная конструкция, функциональное единство, расчленив которое в целях выделения конечной рифмы можно лишь чисто искусственно. Внутреннее созвучие структурно связано здесь с конечным. Подобные окказиональные многокомпонентные рифмы, и внутренние, и конечные одновременно, получили особое распространение в начале XX века.

Ср.:

Мир

теплет

с каждым туром,

хоть белье
сушиться **вешай**.
И разводит
колоратуру
соловей осоловеший.
(В.Маяковский)

Такие внутренне-конечные рифмы могли сыграть роль своеобразного «мостика», переходной формы между классической заударной рифмой и внутренним предударным повтором. Тем самым предударная рифма возникла, возможно, не только путем заимствований из фольклора, но и в результате того, что в начале XX века поэты начали ставить в конечную, рифменную, позицию повторы предударного типа — реальный элемент русского классического стиха.

Постановку этих повторов в конечную позицию, видимо, во многом облегчило то, что некоторые художники Серебряного века и 1920-х годов не просто стремились «разрушить» взаимную спецификацию внутреннего и конечного повторов, но сами перестали различать спецификацию этих элементов. Так, из статей Н. Асеева видно, что он в 1920-е годы функционально приравнивает рифму и внутристиховой повтор: «Дело в том, что как старые, так и новейшие теоретики рифмы рассматривали ее как совпадение звучаний частей слов, заканчивающих строку, не принимая во внимание как остальные части строки, так и общую, отмеченную мною выше, тенденцию всякого совпадения звучаний, всякого их повтора... Все эти тенденции... выносились обычно исследователем за скобки учения о евфонии (учения о звуковой стороне поэтического языка), подразделяясь на различные виды понятий инструментовки, аллитерации, звукописи, на самом же деле все эти разнообразные термины говорят об одном, что в целом и должно быть объединено понятием рифмы. Как ни определяй все эти наименования, над всеми ими стоит объединяющее их понятие последовательных, переставленных, варьированных, скрытых внутри, начинающих, заканчивающих, комплексных, частичных звуковых повторов, т.е. в конце концов все то же

понятие рифмовки»¹. Теория у Асеева не расходится с его практикой:

Со сталелитейного стали лететь
крики, кровью окрашенные.
Стекало в стекольных, и падали те
слезой поскользнувшись страшною.
(«О нем»)

Тебя расстреляли — меня расстреляли,
и выстрелов трели ударились в дали,
даль растерялась — расстрелилась даль,
но даже и дали сегодня не жаль.
(«Стихи сегодняшнего дня»)

О том, что конечная рифма — лишь одна из «бесчисленных» разновидностей рифмы, говорил и В. Маяковский².

Дальнейшие тенденции новой рифмы пытался осмыслить А.Л. Жовтис, полагавший, что в современной поэзии, «благодаря графике» (лесенкам, столбикам) и метрическому многообразию, «права ритмической единицы наряду со строкой часто получает слово (или словосочетание)»³. Видимо, в наибольшей степени это оказалось справедливо для «пятидесятников» в их раннем творчестве — для А. Вознесенского, О. Сулейменова, В. Сосноры, Р. Рождественского и П. Вегина. Во всяком случае несомненно, что предударная рифма второй половины нашего столетия реально

¹ Асеев Н. Наша рифма // В кн.: Асеев Н. Дневник поэта. — Л., 1929. — С. 85—86.

² См.: Маяковский В.В. Указ. соч. — С. 106.

Бесспорно, что представления обоих поэтов о функциональной идентичности рифмы и неконечного повтора субъективны. Однако нас они в данном случае интересуют не своей адекватностью стиховой реальности, а тем, что демонстрируют осознание художниками смысла перемен, которые осуществлялись в организации стиха и к которым оба поэта имели самое непосредственное отношение. Как мы видим, они оба склонны считать рифмой всякий звуковой повтор — мнение, которое могло возникнуть лишь в силу того, что в современной поэзии конечное и неконечное созвучие стало строиться сходным образом.

³ Жовтис А.Л. О способах рифмования в русской поэзии // Вопросы языкознания. — 1969. — № 2. — С. 74.

живет в особой системе, резко отличной от системы классического стиха и в некоторых чертах отличной от стиха начала XX века.

Проблема верлибра. Верлибр (как и белый стих, если он возник на фоне развитой культуры рифмованного стиха) включает в себя эстетически значимый отказ от рифмы. Верлибр ассоциируется с безрифмием и отсутствием силлабо-тонической упорядоченности текста, претендующего тем не менее на статус текста *поэтического*. Ответ на вопрос, что такое верлибр («свободный стих»), обычно пытаются дать, ища все же в произведениях, им написанных, зачатки стихотворной внешней формы, некую стиховую «меру»¹. Но и беда и проблема в том, что верлибр вполне может *никаких* следов искомой «меры» не обнаруживать — такая его разновидность не только существует, но и получила название «прозовик»². Потому по-своему безукоризненно логично обобщающее суждение М.Л. Гаспарова, что «свободный стих есть лишь записанная столбиком проза», «единственное отличие свободного стиха от прозы — графическое членение»³. В верлибр, полагает М.Л. Гаспаров, можно превратить любой текст, — что он в порядке эксперимента тут же и делает, трояким образом записывая «в столбик» фрагмент ученой статьи и получая то «нежный», то «строгий», то даже модернистский верлибр.

Этим экспериментом убедительно доказано: *верлибр не есть* *какая-либо особая внешняя форма и верлибр не есть, в частности, художественная форма стихотворного типа*. В то же время вывод, что верлибр — это проза в столбик, столь же теоретически незащищен, как теории А.Л. Жовтиса и О.А. Овчаренко, опровергнуть которые предполагал интересующий нас эксперимент. Попробуем судить «от противного». Вот произведение современного поэта Геннадия Айги, написанное в типичном для него стилевом ключе:

¹ См., напр.: Жовтис А.Л. Верлибры или верметры? // Литературная учеба. — 1980. — № 5.

² См.: Овчаренко О.А. Русский свободный стих. — М., 1984. — С. 27.

³ Гаспаров М.Л. В поисках «настоящего верлибра» // Литературная учеба. — 1980. — № 5. — С. 210.

СНЕГА-ЗАСМАТРИВАЯСЬ

а как же
видение
входит
когда
давно уж спит
как будто
лоб
— два глаза — сон один
рука
записывая еле
Лета

(1985)

Переписанное по чьей-то прихоти «в строку», это превратится в *бессвязный* набор слов, их сочетаний, но не превратится в «прозу». Прозы мы не получим, если попробуем вот так же экспериментировать и с иными верлибрами лирического и философского поэта Г. Айги. «Стиха», то есть стихотворной конструкции, там нет. Но есть *поэзия как особое семантическое явление*, отличное от прозы как семантического явления.

Метр, акцентно-слоговой ритм, звукопись — вот обычные системо-созидающие факторы стиха. У Айги они отсутствуют, но зато взамен факторов внешней формы активизированы факторы смысловые. Миниатюрное произведение все насквозь пронизано эллипсисами. Эллиптичен речевой поток (между «снега» и «засматриваясь» чисто синтаксической связи попросту нет, дефис между ними намеренно «не на месте»; то же можно сказать про сочетания «два глаза — сон один рука записывая еле», «записывая еле Лета» и т.д.). Но насквозь эллиптичен и сам сюжет произведения — от него остались лишь «клочки», из которых, однако, читательское «сотворчество» может восстановить целостную картину несмотря на то, что разброс авторских ассоциаций от «снегов» до реки времен «Леты» грандиозен. Эти систематические эллипсисы даже создают в произведении особого рода *ритм* — чисто смысловой! Такие *систематические эллипсисы в верлибре*

играют важную организующую роль. Верлибр сумел воспользоваться этой характерной чертой русской семасиологии, о которой писал еще Ф.И. Буслаев. (В части первой книги уделялось специальное внимание эллиптическому расположению мыслей, например, в связи с обсуждением концепции Р. Мюллер-Фрейенфельса.)

Г. Айги в своих произведениях то и дело «нечувствительно сливает», если воспользоваться цитировавшимся выражением Буслаева, части предложений, сами предложения, а шире говоря — отдельные, очень разные, очень непохожие друг на друга мысли, сюжетные компоненты и т.п. В итоге порождается другая черта верлибра как семантического феномена — *необыкновенное ассоциативное напряжение*, ему присущее.

Верлибр, как явствует из наблюдения его смысловой стороны, нет оснований отождествлять ни со стихами (как внешней формой), ни с прозой (как родом смысла). Впрочем, сказанное не касается ряда произведений, публикующихся повседневно и вполне подпадающих под характеристику М.Л. Гаспарова (проза в столбик). Это, собственно говоря, не верлибры, что бы ни думали их авторы. Уверенно относя к «настоящему верлибру» произведения Г. Айги, можно было бы указать еще на тексты некоторых поэтов Серебряного века. Верлибр опробовала, например, Марина Цветаева (цикл стихотворений 1916 года — «Голуби реют серебряные», «Приключилась с ним страшная хворь», «На завитки ресниц» и др.). С другой стороны, если один из двух циклов Николая Гумилева, носящих название «Абиссинские песни», написан силлабо-тоническими стихами и давно известен как исследователям, так и читателям, то другой, опубликованный недавно и малоизученный, написан как раз верлибром, в типичной для верлибра эллиптической манере¹. Верлибр целиком основан на мыслях и их *расположении*, великую важность которого так хорошо понимала риторика. Это «оголенная» от привычных формальных стандартов художественная семантика, как бы *семантика в чистом виде*. Верлибр, возникающий как реакция

¹ См. подробно: Минералов Ю.И. О русском верлибре XX века // Проблемы эволюции русской литературы XX века. — М., 1994.

на обычное поэтическое творчество, облеченное в рифмованные стихи, видимо, художественно жизнеспособен постольку, поскольку ощутил фон, его породивший. Тем самым *безрифмие* верлибра (как, впрочем, и безрифмие белого стиха) есть не что иное, как радикальный *этап рифменной эволюции* — значимый «отказ от рифмы» (как являются этапами отказ от глагольной, точной и т.п. рифм).

9. МИМЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ: ГРАФИТ И АЛМАЗ

Синтез и внутренняя форма. — «Антинигилистический» роман. — Поэзия и политика. — Единичное и индивидуальное. — Проблема творческой фантазии. — Детерминации стиля.

Итак, внутренняя форма, с нашей точки зрения, есть результат миметического синтеза некоторых исходных («чужих») образов и идей в качественно новый образ. Синтез этот осуществляется личностью художника. Как следствие его индивидуально-личностного характера, в литературе можно многократно наблюдать, как совпадение круга исходных идей и образов не мешает разным авторам прийти к взаимонезависимым результатам — «образ образов» каждым создается особый. Это касается не одной литературы. Ср., напр., попытку двух живописцев, поместившись бок о бок, написать пейзаж какого-то места в заранее обусловленной манере — скажем, в духе импрессионистов. Результаты были бы совершенно несходные. Ср. и пример из области музыки — «Stabat mater». Так называется поэма, приписываемая Якопоне да Тоди (ок. 1230—1306). На ее текст написали впоследствии оригинальную музыку Жоскен Дебре, Палестрина, А. Скарлатти, Дж. Перголези, Й. Гайдн, Ф. Шуберт, Дж. Россини, А. Дворжак, Дж. Верди, К. Шимановский, Ф. Пуленк, К. Пендерецкий и др. Не стоит распространяться, насколько различны созданные каждым из них произведения: всякий стилист сотворил свой образ образов и идей старинной поэмы. Вспомним на примере из литературы и иное проявление значимости внутренней формы. Бывает, что целый ряд писателей-современников начинает буквально наперебой эксплуатировать определенную проблематику,

весьма близко повторяя друг друга. В этом смысле теоретически показателен, например, так называемый антинигилистический роман 60—70-х годов XIX века («Взбаламученное море» А.Ф. Писемского, «Марево» В.П. Ключникова, «Некуда» и «На ножах» Н.С. Лескова, «Скрежет зубовный» В.П. Авенариуса и др.). Нас в данном случае интересует не эстетическая значимость «антинигилистических» произведений¹. Но любопытно иное: и оказалось допустимым и воспринималось современниками как нечто *художественно естественное* многократное «дублирование» аналогичных тем, идей, сюжетов. Близость (и даже совпадение) «образов» в такого рода ситуациях «гасятся» несходством создаваемой каждым автором внутренней формы. Если вспомнить материал второй части, то нет нужды подробно доказывать: художественное подражание, творческое пересоздание в искусстве нацелены и на факты внехудожественной объективной реальности, и на художественные феномены (например, стили других авторов). И то и другое — необходимый материал для индивидуально-стилевого освоения.

Вряд ли случайно, что «историческая» и «научно-фантастическая» проза суть феномены, разработанные индивидуальными стилистами в литературе в несравненно большей степени, чем «историческая» или «научно-фантастическая» поэзия. Помимо других объективных факторов (например, лучшей приспособленности прозы к сюжетному развертыванию, сюжетной детализации) здесь надо учитывать и то, что научное отражение тех или иных сфер объективной реальности требует расстановки между наблюдаемыми фактами (событиями, ситуациями и т. д.) строгих причинно-следственных связей и общей логизации картины наблюдаемого, «приведения ее в систему». Как напоминалось вышеприведенными примерами, реалистическая сюжетная проза легко и органично вступает в контакт с такой картиной, полемизирует с ней и т.п. Для поэзии же созданная историками «система» с ее причинами и следствиями образует просто шоры, стесняющие внутреннюю ассоциативную свободу: ведь поэт не стремится

¹ См.: Терехин В.Л. «Против течений»: Утаенные русские писатели / Отв. ред. Ю.И. Минералов. — М., 1995.

противопоставить научной «системе» свою, более точную и достоверную (ср. с Толстым) — поэт «противопоставляет» сухой рассудочности логики костер своих эмоций. И вряд ли случайно, что пропорционально интересу прозы к истории поэзии свойствен интерес к общественной и политической современности.

П.А. Вяземский прозорливо писал: «Политика, не кабинетная, не газетная, а особенно не уличная, не площадная, должна быть в некотором отношении в сродстве с литературою и даже с поэзиею.

...когда

Поэзия не сумасбродство,

как сказал Державин, который в лучших своих одах был иногда горячим и метким памфлетером и публицистом»¹.

Действительно, в отличие от систематизированного историками-учеными исторического прошлого современная действительность представляется глазам художника разбросом фактов, связи между которыми он волен устанавливать сам, ассоциируя, делая догадки о скрытом и неизвестном. Ведь даже интимно-лирическая «камерность» и герметическая «отделенность» от окружающего мира — не что иное, как проявление взаимодействия с современностью (ср. в этом плане хотя бы творчество А.А. Фета с его лозунгом «чистого искусства» и неожиданно прорывающейся, «зажатой» публицистической яростью в отношении идейных антиподов — вспомним стихотворение «Псевдо-поэту» и др.). Именно создавая «образ идей» современности, поэзия наиболее разнообразно использует средства эмблематики, аллегории, иронии; парафразирует множество стилистических пластов, создает «портреты» чужих индивидуальных стилей и т.д. Отсюда, например, то внутреннее ощущение Державина, которое побудило его написать известный «Ключ» к своим произведениям¹.

¹ См.: Русские писатели о литературе. — Т. I. — С. 198.

² Ср. в письме П.А. Вяземского к И.И. Дмитриеву: «У нас его (Петрова-лирика. — Ю. М.) совсем не знают. Я его теперь перечитывал и объедался его сочными выражениями и особенно жирными рифмами. Много в стихотворениях его темного: надобно и к ним ключ, как к державинским...» (Русский архив. 1868. — С. 650).

История литературы содержит много указаний на то, что именно для поэзии современные общественно-политические коллизии оказываются столь же важным источником «образов идей», «образов образов», как, например, любовь или дружба. По существу, это такой же «вечный» источник прообразов, который в определенные эпохи вдобавок резко усиливает свое значение. Тот же Вяземский подметил: «Ломоносов, Петров, Державин были бардами народа, почти всегда стоявшего под ружьем... Сию поэзию, так сказать, официальную, должно приписывать не столько характеру их, сколько характеру эпох, в которые они жили»¹. В другую переломную эпоху жизни России со всей необходимостью «состоялся» такой поэт-гражданин, как Маяковский.

Словом, и на прозаическом и на поэтическом материале снова и снова наблюдается то «миметическое воспроизведение предметности»², которое проявляется в варьировании, стилизации, портретировании и т. п. явлениях поэтики индивидуального стиля — процессах, которые в свете понятия внутренней формы перестают выглядеть изолированными и разрозненными, обнаруживают свою общую цель. «Образ образа», внутренняя форма, действительно конкретизирует многие существенные стороны феномена, называемого индивидуальным стилем. Он не просто единичное: индивидуальный стиль возникает лишь там, где «бессильная чистая единичная единичность возвышается до всеобщей индивидуальности»³; он «состоит в единстве и взаимопроникновении» единичного и всеобщего, «ибо всеобщее приобретает конкретную реальность лишь через единичное»⁴. Разумеется, индивидуальный стиль «творит содержание из самого себя», но это лишь одна сторона дела: образный материал стилист получает, в и д я окружающий мир (ср. «мировидение», «миросозерцание»), которому можно подражать, который можно и «отрицать из подражания» (выражение Г.В. Плеханова в «Письмах без адреса»),

¹ Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. — М., 1984. — С. 191.

² Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. — С. 60.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т. I. — С. 189; — Т. IV. — С. 88.

⁴ Там же.

но от которого невозможно отгородиться. В пространстве индивидуального стиля с этими внеиндивидуальными идеями и всеобщими образами происходят сложные перемены, частично отражающиеся, фиксируемые в черновиках и вариантах конкретных произведений¹. Создавая аналоги всеобщему — увиденному, услышанному, прочитанному (прочувствованному!), — художник и наполняет «единичное» множеством частичек всеобщего. А варьируя их, дополняя фантазией, располагая по-новому, переосмысливая, он творит внутреннюю форму и делает всеобщее — индивидуальным. Прочно установившиеся в искусстве, объективно ему присущие «всеобщие способы»² такой индивидуализации и образуют поэтику индивидуального стиля. Однако «всеобщность» способов не отменяет семантической уникальности всякого индивидуального стиля, ибо отражение действительности, «подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (=понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии...»³

Поэтика индивидуального стиля составлена «всеобщими», присущими различным искусствам и самым разным художникам (универсальными) способами такого диалектического взаимодействия (варьирование, портретирование, стилизация, пародия и т.д.), а также — применительно к конкретным видам искусства — способами, им специфически присущими (ср. материал первой части, а также выведенные на его основе категории поэтики индивидуального слога).

Поэтика индивидуального стиля не может быть односторонне причислена к явлениям «формы» или «содержания». Она есть

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика, —Т. 1. — С. 191.

² Там же.

³ Ленин В.И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 300. Как уже упоминалось, цитируемый автор — один из самых сильных и самостоятельных интерпретаторов Гегеля в мировой диалектической мысли, о чем лишний раз напоминают приведенные слова. Характерно, что А.Ф. Лосев, совершенно расходясь с ним мировоззренчески, не раз признавал, что в ряде моментов они сближаются диалектически.

явление внутренней формы (в том осмыслении данного термина, которое дано в этой книге).

Творческое подражание представляет собой образный синтез, «переплавку» в новое качество — единую внутреннюю форму — давно функционирующих в литературе и искусстве объектов. Благодаря ему наполняется общезначимым содержанием «единичное» и образуется текучее диалектическое взаимодействие индивидуально присущего данной личности со сферой внеиндивидуального, объективной реальностью (то есть индивидуальный стиль).

В результате мимесиса такого рода происходит семантическое насыщение индивидуального стиля; длиннота и краткость становятся чисто внешними характеристиками произведений (в стилевом плане лаконизм лаконизму, длиннота длинноте рознь!); явственно проступает роль внутренней формы как репрезентатора индивидуального стиля.

Разумеется, помимо собственно эстетической детерминированности в стиле проступает детерминированность *историческая*. Нами этот момент описан на материале «мнимых неправильностей» слога. Как выяснилось, державинские «мнимые неправильности» тесно связаны с историческими факторами (Державин свободно черпает материал для своего слога из самых разных речевых пластов, ибо элементы языковой системы еще не получили должной кодификации грамматистами в сфере синтаксиса, словопорядка и др.; напротив, в XIX веке кодификация, радикально проведенная филологами, стала мешать писателям использовать «мнимые неправильности», возникли психологические барьеры). Маяковский же выступил в период, когда с выходом на историческую арену широких социальных низов те периферийные речевые пласты, которые являются источником для парафразирования стилистами «мнимых неправильностей», опять активизировались, утратили характер «отреченных» грамматикой.

Все сказанное особо выделяет роль внутренней формы в процессах, действиях и их результатах, образующих поэтику индивидуального стиля. «Соединение» и «расположение» художественных идей играют колоссальную роль в художественной семасиологии, в формировании стиля. Прибегнем к наглядной параллели. Один и тот же элемент углерод в зависимости от

соединения и расположения в нем кристаллических решеток реализуется либо как *графит*, либо как *алмаз*. В порядке образной аналогии спроецируйте этот факт на соотношение индивидуальных стилей.

ВЫВОДЫ. Обладает исключительной литературоведческой актуальностью одно из основных понятий концепции А.А. Потебни — категория «внутренней формы». Однако разработке подлежит в особенности то малоизвестное ее осмысление в качестве «образа образов», «образа идей», которое зародилось еще в античной эстетической и риторической традиции и получило в работах Потебни дальнейшую разработку, но не акцентировалось им и не выделялось в автономную категорию.

Весьма актуален и круг идей, восходящих к традиции риторик и также развитых далее А.А. Потебней, который касается «сгущения» и «расширения» художественного содержания.

«Образ образа», равно как понятия «сгущения / расширения» семантики могут быть переосмыслены и развиты применительно к проблематике, связанной с индивидуальным стилем. В свете их (после указанного переосмысления) предстают в новом ракурсе как «мнимые неправильности» индивидуального слога, так и миметическое начало, присущее индивидуальным стилям, — то есть материал первой и второй частей настоящей книги.

Индивидуальный стиль в литературе и искусстве представляет собой «универсум», «стилевое пространство» которого может изменять присущую ему кривизну — «свертываясь» и «развертываясь». Показательный и важный для ряда индивидуальных стилей пример «свертывания» — авторский неологизм. Неологизм представляет собой одновременно и слово, и произведение индивидуального творчества. Так, при учете стиливых факторов вполне подтверждается и не раз бывшая предметом полемики идея А.А. Потебни об однородности слова и произведения. Не менее важны в указанном аспекте «сгущение» и «расширение» художественной семантики, «свертывание» и «развертывание» элементов поэтики индивидуального стиля, а также каламбур, важный семантический феномен, значение которого отнюдь не сводится к созданию комического эффекта в произведениях.

Неологизм и каламбур наглядно воплощают процессуальный характер категорий поэтики индивидуального стиля, «текучесть» семантических отношений в «стилевом пространстве».

Диалектика «свертывания» и «развертывания» позволяет понять «мнимые неправильности» индивидуального слога художников («не те» падежи, «связывание несвязуемого», «выкидки» и «подразумевания», «сгибание синтаксиса» и т.д.). «Мнимые неправильности» как бы размывают систему служебных элементов, начиная со слова (префиксы, суффиксы, окончания) и продолжая фразой (предлоги, союзы, союзные слова и т.д.). Пропорционально активизируются корни, между которыми устанавливаются более прямые и непосредственные связи («образно-ассоциативного» характера). «Мнимые неправильности» — нечто вроде первоэтапа «свертывания» высказывания в слово. Отсюда присущие им возможности исключительного по своей интенсивности «сгущения» художественного содержания в рамках весьма компактных текстов.

Рифма демонстрирует наиболее сложные аспекты стилевой диалектики художественного слова. Предударная рифма XX века — диалектическая противоположность заударной рифмы классической русской поэзии, ее структурный антипод, «зеркальное отражение». Предударная и заударная рифма могут быть с уверенностью отнесены к числу мало пока, к сожалению, исследованных явлений *симметрии в искусстве*. Явления эти, несомненно, отражают важные системные закономерности соединения и расположения художественно-семантических элементов. Внешняя форма произведений искусства также несет в себе моменты эстетической симметрии (помимо предударной и заударной рифмы обратим внимание, например, на «зеркальность» и симметричность хорея и ямба, дактиля и анапеста, на синтетизм амфибрахия, объединившего черты двух последних; фактор ударения и здесь, как в рифме, играет структурообразующую роль).

Слово «эволюция» в применении к развитию художественных стилей и их составляющих на исторической оси — условная метафора. Это не эволюция в строгом смысле, ибо такие процессы напоминают скорее пульсацию или движения маятника (однако

с определенными новациями-обновлениями, качественными переменами при каждом возвратном движении).

Споры карамзинистов и сторонников «старого» слога весьма информативны для литературоведа в плане художественной семасиологии. «Ясность слога», за которую выступали первые, склонялась к чисто логической проясненности. Это ограничивало семантические возможности индивидуальных художественных стилей последователей Карамзина. Ограниченность эту поэты в какой-то мере компенсировали, «портретируя» особенности слога художников, у которых ассоциативные связи доминируют над логическими (прежде всего Державина).

Межстилевой мимесис, постоянно идущий в искусстве обмен «готовыми формами» между художниками — в свете понимания внутренней формы как «образа образов», «образа идей», — выглядит глубоко естественным и необходимым явлением. Творческое подражание представляет собой процесс образного синтеза, «переплавки» в новое качество (новую внутреннюю форму) давно функционирующих в литературе и искусстве феноменов.

Поэтика индивидуального стиля не может быть односторонне причислена к явлениям «формы» или «содержания». Она есть явление внутренней формы.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Неправомерно было бы упускать из виду социально-историческую обусловленность художественного творчества. Однако наблюдение литературных фактов снова и снова убеждает — если воспользоваться, например, яркими словами А.А. Блока из одной его рецензии, что в творчестве художника « $\frac{9}{10}$ может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но $\frac{1}{10}$ — все-таки от личности» (VI, 336). Именно эта «десятая» осуществляет миметический синтез исходных идей и прообразов, в котором реализуется стиль автора. Именно художественная индивидуальность творит внутреннюю форму произведений.

Отсюда отличие «поэтики формы» от «поэтики внутренней формы» (тем самым — от поэтики индивидуального стиля). Первая говорит о художественной форме «вообще», вторая всегда имеет перед собой конкретно «определенный», заквашенный на определенном субстрате объект. *Внутренняя форма как данность* — созданный индивидуумом образ неких прообразов, неких исходных идей — присутствует во всех содержательно автономных, художественно целостных элементах словесного искусства (уже в слове, затем в определенных сочетаниях слов, главах и частях, произведениях как целом). *А внутренняя форма как принцип* составляет основу индивидуального стиля художника.

В самом деле, поэтика стиля (как и индивидуальный стиль в целом) есть творческий принцип создания «литературной реальности» (то есть произведений), а не сама эта реальность. Стиль — регулятор и организатор; он управляет созданием субстанции (текста произведения), но он несводим к самой этой субстанции (тексту произведения).

Не случайно нами проводился тезис, что стиль — это процесс! Конечно, всякий процесс можно искусственно представить в виде *последовательности прерывных точек* и изучать в любой из данных точек. Но разница в степени адекватности понимания сути феномена «стиль» будет та же, что между движущимися кадрами в современном кинофильме и цепочкой кадров в диафильме. Разница — принципиальна: в кинофильме даже стоп-кадр есть звено в динамике, диафильм же, составленный неподвижными кадрами, слайдами, может дать лишь весьма условное представление о реальности, ее движении. А закон-

ченное произведение все-таки неизбежно представляет стиль якобы неподвижным, «застопоренным».

Разница между индивидуальным стилем и его «отпечатком» в опубликованных текстах данного автора аналогична также разнице между живым существом и его статуей (или, допустим, его муляжом). Неподвижность внешней формы «готового», законченного текста скрадывает и маскирует динамичность стиля. Вряд ли верно считать, что индивидуальный стиль может быть адекватно охарактеризован на основе наблюдения одних только завершенных текстов произведений.

То, что запечатлено здесь, уже не может считаться стилем в той же мере и по той же причине, почему муляж или чучело животного уже не может считаться существом, то есть живым организмом. Ограничивая свои наблюдения тем, что застыло и «омертвело» в текстах, исследователь неизбежно и объективно провоцировался бы тем самым на однобокое (то есть в целом неверное) представление о феномене «стиль»; последняя авторская редакция текста, безусловно, наиболее представительна с точки зрения своей эстетической значимости, но стиль на ее основе наблюдается лишь односторонне.

Стиль живет — то есть непрерывно движется и подобен не статуе или муляжу, а живому существу, которое в каждый следующий миг иное: то согнулось, то распрямилось, то повернуло голову, то побежало, то — в соответствии с какой-то внутренней целью — действительно на некоторый момент застыло, подобно статуе (только этой «застылостью» нельзя обманываться: в любой момент может возобновиться движение, которое многое изменит в представлениях наблюдателя об объекте его наблюдения)...

С другой стороны, в завершенных текстах «отпечатывается» далеко не все из того, что заложено в стиле художника! В законченных произведениях не отражаются (причины могут быть самые разные) многие черты стиля индивидуума — *стиль есть потенциал, не рассчитанный на непременно полную реализацию*.

Наконец, даже то, что «отразилось», «реализовалось», может быть не замечено «сторонним наблюдателем». Люди ожидают от индивидуального стиля, оговаривая его уникальность, все же чего-то знакомого: каких-то особенных, но все же «тропов» и т. п. (то есть элементов, локализуемых и опознаваемых в качестве метафор, метонимий и т. д., подводимых под внеиндивидуальные категории «поэтики формы»). Между тем может оказаться, что

«тропы» функционально адекватно заменены в индивидуальном стиле, его особой поэтике чем-то неопознаваемым нами — какими-то средствами, которые формально не выражены (ср., напр., анализировавшийся феномен «эллиптической ниши»), либо неожиданным образом «свернуты» (ср. неологизм), либо «развернуты» (ср. «расширение» образа в описание — то есть ситуацию, когда образ типа тропа опять-таки утрачивает свои «стандарты» — формальные «опознавательные признаки»).

Тезис о динамическом характере поэтики индивидуального стиля многократно подтвердился в книге путем анализа разно-образного по своему строению материала — как в масштабе индивидуальных стилей в целом, так и на примере «малообъемных» семантических образований, подобных каламбурю. «Употребление» средств поэтики стилистом, вопрос о котором был нами поставлен во «Введении», — всегда п р о ц е с с («процесс освоения»). Мимесису — парафразированию тех или иных конкретных реализаций этих средств в произведениях других художников — принадлежит в этом процессе исключительно важная роль. Отсюда высокая значимость для поэтики индивидуального стиля миметических категорий (вариация, стилизация, иллюзионное подобие, реминисценция, портретирование стиля и др.).

Стиль художника «движется» отнюдь не только в порядке хронологической эволюции (по так называемым этапам творчества художника). Наблюдение и сравнение черновиков, вариантов публикуемого текста (а также различных опубликованных редакций произведений) позволяет рассмотреть в индивидуальном стиле несравненно более интенсивную динамику. «Движения» стиля фиксируются уже на пути от черновика к беловику — стиль на этом пути непрерывно поворачивается все новыми гранями, прихотливо меняет контуры. Кроме того, художник творит не в «вакууме», и между индивидуальными стилями постоянно происходят «обменные процессы» (парафразирование). Данные процессы вплетены в стилевую работу индивидуума, обогащая и осложняя облик индивидуального стиля, составляя его органический компонент.

Привлечение к анализу вариантов и черновиков важно и при наблюдении изменения стиля по «этапам творчества». Например, если бы Л. Толстой изначально вывел (как попробовал сделать это в издании 1873 г.) из текста «Войны и мира» в отдельное приложение свои историко-философские рассуждения, то мы

имели бы ныне во многом иное представление о его индивидуальном стиле (так, не была бы выражена проявившаяся в «Войне и мире» яркая толстовская особенность — художественно-эмоциональное убеждение читателя путем создания образа научного доказательства).

Важная черта взаимного отличия индивидуальных стилей — в «расширении» или «сгущении» художественной семантики. Этот феномен возможен в силу того, что индивидуальный стиль образует особое замкнутое «целокупное пространство» (Гегель), в пределах которого все его элементы — начиная уже с элементов речевого плана — ведут себя особым образом (речевые элементы — не так, как в языке вообще). В стилевом пространстве и становятся возможными такие явления, как развертывание слова в обширное высказывание (и наоборот — свертывание высказывания в слово).

Кроме того, с внешней стороны индивидуальный стиль также предстает как уникум, ибо обладает особой конфигурацией. Именно конфигурация стиля — объект миметического «портретирования» другими художниками.

Одни и те же средства поэтики могут у разных стилистов приобретать не только различные функции, но также совершенно несходный внешний облик в результате процессов свертывания и развертывания, искривляющих определенные участки стилевого пространства (ср. неологизм и «свернутую метафору» с обычной, составленной несколькими словами метафорой).

Наш материал убеждает, что именно свертывание высказывания (в том числе целого произведения) до малых параметров (в том числе до пределов слова), различные промежуточные этапы этого свертывания постоянно встречаются в пространстве индивидуальных стилей и во многом обуславливают отличия стилей друг от друга. Различные «мнимые неправильности» речевого плана предстают в этом материале именно как первоэтап такого свертывания высказывания в слово.

Полностью подтверждается гипотеза А.А. Потебни, что различные индивидуальные стили — не просто средство выражения, а средство «преобразования» мысли, причем по своей способности к такому преобразованию они заведомо не равны. Это обстоятельство отразилось, например, во взаимных отличиях стилей представителей «легкого» слога (карамзинистов) и представителей «трудного слога» (державинская школа). Их известное

противоборство несводимо к борьбе вокруг вопроса о «старом и новом слоге». Державинская школа ориентировалась не столько на церковнославянизмы, сколько на особенности современной устно-разговорной речи со свойственным ей паратактическим развертыванием содержания («мнимые неправильности»); карамзинисты привили русской поэзии «органический» синтаксис, характерный для книжно-письменной речи индоевропейских языков, отличающийся гипотактическим строем. Устно-разговорная ориентация в развертывании содержания резко повышала ассоциативность художественного мышления, делала тексты произведений компактными, но семантически сгущенными. Книжно-письменная ориентация приводила к логизации соединения художественных идей, к сближению поэзии (в плане семантической организации) с прозой. Кривизна стилового пространства в стилях представителей «трудного слога» систематически резко меняется (неологизмы, синтаксические «неправильности», эллиптические «ниши», сложные метафоры и пр.). Стиловое пространство у представителей логически проясненного слога, напротив, слабо изменяет свою кривизну; феномены сгущения и разрежения содержания выражены здесь мало и нерезко.

Наш материал убеждает, что миметические процессы в индивидуальных стилях (творческое подражание художников друг другу) исключительно значимы в силу того, что они нацелены на создание «образа образов», «образа идей» — то есть на конденсацию в пространстве данного индивидуального стиля (и как итог — в одной «точке» содержания конкретного произведения) сложнейших семантических и ассоциативных наслоений, возникавших и функционировавших в истории литературы, истории человеческой культуры заведомо п о р о з н ы. Благодаря мимесису в «целом купном пространстве» данного индивидуального стиля удастся провести типизацию, обобщение и синтез самых различных и априори непредсказуемых идейно-образных комплексов.

Понятие «образа образов» синонимично термину «внутренняя форма» в том широком осмыслении последнего, которое придавал ему в русской филологии А.А. Потебня. В настоящее время практически всюду в литературоведческих работах термин «внутренняя форма» у Потебни трактуется узко, и под ним понимается лишь этимологический образ в слове; А.Ф. Лосев — один из немногих, кто указывает на ограниченность такого осмысления потебнианского термина. Между тем именно в широком смысле

(«образ образов») Потебня заимствовал соответствующее понятие из античной эстетики, впервые обратившей внимание на важность проявлений миметического синтеза в искусстве.

Мимесис в искусстве несводим к «подражанию природе». Реальное важное явление — мимесис по отношению к явлениям духовной культуры. Так, индивидуальный слог может быть истолкован как особое подражание индивидуума языковой структуре — с локализацией внимания на тех ее особенностях, которые отодвинуты на периферию, обойдены и не норматизированы существующей грамматикой.

Неверными следует признать концепции индивидуального слога писателей как «значимой», «преднамеренной» неправильности.

Неологизм, каламбур, «эллиптическая ниша» — это типичные принадлежности «свертывающих», «сжимающих» стилей. Любой из таких элементов при своей внешней (формальной), графически зафиксированной неподвижности «движется в себе» (если применить диалектическую формулу Гегеля). В каламбуре это движение в какой-то мере передает его внешняя форма (двучленная), фиксирующая два момента в изменении его семантики. Обычно неподвижность, застылость напечатанного в книге текста оказывается настолько сильным психологически дезориентирующим фактором, что мы не осознаем подвижность «глубин» произведения. А в этих «глубинах» буквально все движется — то быстрее, то медленнее: движется сюжет (с осложнениями этого процесса, вносимыми той или иной композицией); семантика движется даже в самых узких автономных фрагментах (например, в пределах фразы); даже слово как мысль (а не форма) есть движение внутри себя, развитие; семантика слова как завершенного целого не только дана изначально, но одновременно «творится», создается «от морфемы к морфеме» — что и проступает со всей явственностью в художественной речи.

Внешняя неподвижность произведения как «конструкции» маскирует то, что художественная семантика текуча, непрерывно движется и лишь в таком качестве существует реально. Воспринимая ее как данность — как нечто застывшее, — вопрос о художественном содержании ставят отвлеченно: неподвижность внешней формы побуждает считать неподвижным и содержание, а это неверно.

Разумеется, исследовательский подход к произведению с точки зрения его внешней формы (конструкции) нагляднее, а теорети-

ческие построения такого типа выглядят эффектно (ср. «статистическое» стиховедение!). Но уже в отношении внутренней формы, объективного содержания односторонняя абсолютизация этого подхода может лишь дезориентировать литературоведа. Ибо неподвижность внешней формы маскирует динамический характер формы внутренней. Основу слога составляет не преднамеренное нарушение грамматики, а создание своего личного «образа грамматики» с вышеупомянутой локализацией внимания на периферийных (с точки зрения кодификационных языковедческих работ) явлениях. Происходит парафразирование грамматики, ее индивидуально-творческая интерпретация, синтетическое претворение. Как свидетельствует материал, самые экстравагантные особенности слога крупных поэтов (Державина, Маяковского и др.) обнаруживают свою миметическую природу, имеют мотивировку в реальной речи. Это м н и м ы е неправильности. В части «неправильностей» слога произвол вообще затруднителен. Последнее связано с тем, что без опоры в реальной действительности художественное воображение в значительной мере попросту бесплодно. По всей вероятности, творческое сознание художественного типа объективно нуждается в конкретном источнике, «прообразе» для дальнейшей разработки. Не случайно у живописцев средневековья фантастические животные в их религиозных сюжетах — всегда комбинация дополняемых личной фантазией признаков реальных животных; сказанное можно было бы переформулировать по отношению вообще ко всякой художественной фантастике. *Абстрактное* фантазирование в искусстве, как правило, бледно и неубедительно. Мимесис в искусстве есть опора на конкретику, на «прообраз».

Реальное важное для искусства явление — мимесис по отношению к чужим стилям («протеизм», «портретирование стиля» и др.). Стили Державина, Пушкина, Лермонтова и других крупнейших русских поэтов; стили Баха, Генделя, Листа, Стравинского и других крупнейших европейских композиторов; стили Тициана, Рембрандта, Пикассо и других крупнейших живописцев самых разных времен обнаруживают самые интенсивные миметические черты.

Оригинальность в искусстве достигается через строго дозированную и целенаправленную «похожесть».

СПИСОК ОСНОВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Асеев Н.Н.* Собрание сочинений: В 5 т. — М.: Художественная литература, 1963—1964.
- Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений. — М.; Л.: Советский писатель, 1964.
- Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. — Т. I—III. СПб.: 1883—1888.
- Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. — Т. VIII. — М.; Л.: Гослитиздат, 1963.
- Бобров С.С.* Рассвет полночи. — Т. I—IV. СПб.: 1806.
- Богданович И.Ф.* Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1957.
- Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Художественная литература, 1973—1975.
- Вяземский П.А.* Сочинения: В 2 т. — Т. I. — М.: Художественная литература, 1982.
- Гумилев Н.С.* Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1988.
- Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.К. Грота. — Т. I—IX. — СПб.: 1864—1883.
- Дмитриев И.И.* Сочинения. — Т. II. — СПб., 1895.
- Дмитриев И.И.* Полное собрание стихотворений. — Л., Советский писатель, 1967.
- Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1974—1988.
- Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 4 т. — М.; Л.: Гослитиздат, 1960.
- Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений. — Л.: Советский писатель, 1956.
- Капнист В.В.* Избранные произведения. — Л.: Советский писатель, 1973.
- Карамзин Н.М.* Полное собрание стихотворений. — М.; Л., Советский писатель, 1966.
- Кирсанов С.И.* Опыты. Книга стихов предварительная. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.
- Кирсанов С.И.* Слово предоставляется Кирсанову. — М.: Гос. изд-во, 1930.
- Кирсанов С.И.* Строки стройки. — М.; Л.: Земля и фабрика, 1930.
- Кирсанов С.И.* Ударный квартал. — М.: Огиз, 1931.
- Кирсанов С.И.* Пятилетка. — М.; Л.: Гослитиздат, 1931.
- Кирсанов С.И.* Товарищ Маркс. — М.: Гослитиздат, 1933.
- Кирсанов С.И.* Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Художественная литература, 1974—1976.
- Крылов И.А.* Басни. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1956.
- Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений. — Т. I—IV. — М.: Правда, 1953.
- Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. — Т. VIII. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. М.: Изд. АН СССР, 1959.
- Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. — М.: Гослитиздат, 1955—1961.
- Окуджава Б.Ш.* Свидание с Бонапартом // Дружба народов. — 1983, № 8—10.
- Полоцкий С.* Избранные сочинения. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1953.
- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений («академическое»). — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937—1954.

- Северянин И.В.* Громокипящий кубок. — СПб.: Пашуканис, 1912.
Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Юбилейное издание: В 90 т. — М., 1928—1958, т. X—XIV.
Тредиаковский В.К. Сочинения. — Т. I — III. — СПб.: А. Смирдин, 1849.
Тредиаковский В.К. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1935.
Тредиаковский В.К. Избранные произведения. — М.; Л., Советский писатель, 1967.
Хлебников В.В. Собрание произведений в 5 т. — Л., 1929—1932.
Шевырев С.П. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1939.

РЕЗЮМЕ

Книга основана на конкретном исследовании русской поэзии XVIII в. (Державин и поэты его круга) и XX в. (Маяковский и поэты его круга). В книге излагается концепция поэтики стиля, исходящая из филологической традиции В.Гумбольдта, Ф.И. Буслаева и А.А. Потебни, а в современной филологии соотносенная со взглядами А.Ф. Лосева. Вводятся концептуальные понятия «стилевого пространства», «конфигурации стиля» и т. д. Произведение понимается не как статическая данность, а как процесс. В понятие произведения входят планы, черновики и варианты. Слово интерпретируется как свернутое произведение. Внимательно анализируется феномен художественного подражания (стилизация, вариация, реминисценция и т.д.). Большое значение придается «внутренней форме». Внутренняя форма — стилеобразующая основа художественного творчества. Проведенное исследование ориентировано как на теорию, так и на историю художественной литературы.

SUMMARY

The book is based on the concrete study of the Russian poetry XIX cent. (Derzavin & the poets of his circle) and XX cent. (Mayakovsky & the poets of his circle). The work gives the concept of the poetic style rooted in the philological tradition of W. Humboldt, F.I. Buslayev, A.A. Potebnja, and in modern philology it follows the ideas of A.F. Losev. The author introduces some conceptual notions such as «style space», «configuration of style», etc. An artistic work is observed as process, not as a static fact. A notion «artistic work» includes plans, rough copies and variants. A word is interpreted as a gisted work. The author studies the phenomenon of artistic imitation (stylization, reminiscence, variations, etc) as well. «The inner form» is the point of primary importance. The inner form is the base of style-formation for artistic creative work. This study centres at the theory of literature and its history as well.



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение. Поэтика и литературный стиль	7
Глава I. Мнимые неправильности	33
Глава II. Мимесис и индивидуальный стиль	186
Глава III. Внутренняя форма и индивидуальный стиль.....	238
Заключение	351
Список основных источников.....	358
Резюме. Summary.....	359

Учебное издание

Минералов Юрий Иванович
ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

(поэтика и индивидуальность)

*Учебник для студентов филологических факультетов
высших учебных заведений*

Зав. редакцией *Т.Б. Слизкова*
Редактор *М.В. Пржевальская*
Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*
Художник *Ю.В. Токарев*
Компьютерная верстка *В.В. Любовец*
Корректор *Г.А. Островская*

Лицензия ЛР № 064380 от 04.01.96.
№ 77.ЦС.01.952.П.01652.С.98 от 28.08.98.
Сдано в набор 03.08.98. Подписано в печать 24.08.99.
Формат 60х90 ¹/₁₆. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,5.
Тираж 7 000 экз. Зак. № 2106.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».
117571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-99-98, 430-04-92, 437-25-52, тел./факс: 932-56-19.
E-mail: vlados@dol.ru
<http://www.vlados.ru>

Государственное унитарное предприятие ордена Трудового Красного Знамени
полиграфический комбинат Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.



МИНЕРАЛОВ ЮРИЙ ИВАНОВИЧ (1948) — доктор филологических наук, профессор и заведующий кафедрой Литературного института им. А.М. Горького, член Союза писателей России.

Вырос в Сибири. После окончания МГУ полтора десятилетия преподавал в Прибалтике в Тартуском (Дерптском) университете. С 1987 года работает в Литинституте.

Ю.И. Минералов — автор книг «Эмайыги» (книга стихов), «Поэзия. Поэтика. Поэт», «Красный иноходец» (книга стихов), «Так говорила держава (XX век и русская песня)», «Хроники пасмурной Терры» (книга стихов), а также ряда работ по истории и теории литературы, по культурной и политической истории Отечества.

ISBN 5-691-00212-0

OZON
RUSSIAN BOOKS

1029909

WWW.OZON.RU

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС