

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. П. ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННОЙ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

О. А. КОРНИЕНКО

ИГРОВАЯ ПОЭТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ

Учебное пособие

**Киев
Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова
2017**

УДК 82-1/-9: 821.161.1
К 67

*Рекомендовано Ученым советом
Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова
(протокол № 10 от 26.05.2015 г.)*

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Пахарева Татьяна Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова;

Рыбалкин Валерий Сергеевич, доктор филологических наук, профессор Института востоковедения имени А. Ю. Крымского Национальной академии наук Украины.

Корниенко О. А.

К 67 **Игровая поэтика в литературе : учеб. пособие / О. А. Корниенко.**
– Киев : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 242 с.

В учебном пособии рассматривается история осмысления, теория и практика игрового модуса литературы. Прослежены доминантные стратегии игровой поэтики, уточняется типологическая классификация её базовых форм. С помощью широкого иллюстративного материала дан анализ основных репрезентативных приёмов и принципов игровой парадигмы, обозначены комплексы выполняемых функций на различных системных уровнях: от литературного произведения до динамики литературного процесса в целом. Доказывается, что игровой модус, будучи конститутивным свойством литературы, наибольшую активизацию являет в “переходные” культурные эпохи, его актуализация сопряжена с напряжённым эстетическим поиском в процессе самообновления искусства.

Для студентов-филологов, преподавателей и всех интересующихся литературой.

Корнієнко О. О.

К 67 **Ігрова поетика у літературі : навч. посібник / О. О. Корнієнко. –**
Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 242 с. (рос. мов.)

У навчальному посібнику розглянуто історію осмислення, теорію та практику ігрового модусу літератури. Простежено домінантні стратегії ігрової поетики, уточнюється типологічна класифікація її базових форм. За допомогою широкого ілюстративного матеріалу проаналізовано основні репрезентативні прийоми та принципи ігрової парадигми, позначені комплекси виконуваних функцій на різних системних рівнях: від літературного твору до динаміки літературного процесу в цілому. Доведено, що ігровий модус, що є конститутивною якістю літератури, найбільшу активізацію демонструє у “перехідні” культурні епохи, його актуалізація корелює з напруженим естетичним пошуком у процесі самооновлення мистецтва.

Для студентів-філологів, викладачів і всіх, хто цікавиться літературою.

УДК 82-1/-9: 821.161.1

ISBN 978-966-931-146-7

© Корнієнко О. О., 2017

© Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017

Содержание

Введение. Игровой модус литературы как конституальная составляющая динамики культуры	5
Глава 1. Игра и литература: история осмысления. Типологии и формы игровой поэтики	8
Глава 2. Языковая игра, её подтипы, формы и приёмы	18
2.1. Лексико-семантический подтип: игра смыслов, игра слов, каламбур, парономазия, амфиболия и смежные явления	19
Задание 1	41
2.2. Словообразовательный подтип: словотворчество, окказионализмы	43
Задание 2	62
2.3. Грамматический подтип	68
Задание 3	76
2.4. Фоно-графический подтип: аллитерация, ассонанс, тавтограмма, липограмма, синестетические стратегии	77
Задание 4	101
Глава 3. Структурно-комбинаторная игра, её разновидности, принципы и формы	106
3.1. Принцип перестановки: анаграмма, анафразия, анаграфия и другие приёмы	107
3.2. Принцип зашифровки: акротексты (акростихи и акрограммы), криптограммы	119
3.3. Принцип прочтения: палиндром, реверс и анацикл	130
3.4. Принципы усечения и наращения текста: логогриф, ропалон	137
3.5. Принцип ограничения объёма: брахиколон, моностих	140

3.6. Принцип отсутствия: “минус-приём”, пропуски текста.....	145
<i>Задание 5</i>	151
Глава 4. Эстетические поиски искусства и активизация игрового модуля	157
4.1. Артсинтез литературы и живописи: фигурные стихи, каллиграммы, визуальная поэзия, графическая проза.....	157
<i>Задание 6</i>	173
4.2. Литература и музыка: аспекты и формы взаимодействия.....	177
4.3. Переосмысление, расширение и размывание границ искусства.....	187
4.4. Литература и Интернет	191
<i>Задание 7</i>	199
Литература.....	200
Словарь терминов и понятий	217
Приложения	224

Введение

Игровой модус литературы как конституальная составляющая динамики культуры

Искусство художественного слова обладает специфическими законами и правилами. Их намеренное обыгрывание либо отступления от норм и канонов усиливают игровой модус литературы и шире – культуры в целом. В свою очередь, это позволяет ученым говорить об “экспериментальной” литературе, литературе “формы и игры” и т. д.

В исторической динамике культуры стремление к совершенству, поиск гармонии содержания и формы являлись целью как риторического, так и нериторического типов культур. В нормативных, канонических типах художественных систем продуктивным считалось жесткое следование правилам, что во многом определяло магистральную стратегию поэтической техники, потому различные отступления от норм считались “курьезом”, “безделицей”, воспринимались как чудачества, шутки, забавы, то есть как маргиналии, находящиеся на периферии литературы. В действительности же эти отступления во многом фиксировали происходящие глубинные процессы преодоления канона внутри самой системы. Со сменой культурно-исторических эпох, изменением эстетического идеала и художественного мышления усиливается процесс деканонизации уже “застывших” и отчасти исчерпанных канонических схем.

Переходные культурные эпохи, время выработки новых типов культур являют ярко выраженные инверсионные процессы, где отступления от нормы становятся нормой, смещаясь от периферии восприятия к центру, становятся ядром, квинтэссенцией нового творческого опыта, при этом

заметно усиление игрового модуса, сопряженного с активизацией эстетических поисков. Происходит напряженное столкновение смыслов и контекстов, в результате которых возникает выражение новых смыслов, “сверхсмыслов”, ярко демонстрирующих возможности языка и литературы, шире – потенциал искусства, культуры.

Суть и стратегии игрового модуса культуры человечество пыталось осмыслить во все времена: от древних – до новых и современных. Сама эта попытка сопоставима с “игрой в бисер”. Завершим введение фрагментом из одноименного романа Германа Гессе: “То, что мы собираемся сообщить <...> многим членам Ордена, особенно занимающимся Игрой, полностью или отчасти, конечно, известно, и хотя бы по этой причине наша книга адресована не только этому кругу и надеется найти благосклонных читателей также и вне его <...> мы берем на себя довольно трудную задачу предпослать книге в расчете на менее подготовленных читателей небольшое популярное введение в суть и в историю игры <...>. Подчеркиваем, что предисловие это преследует только популяризаторские цели и совершенно не претендует на прояснение обсуждаемых и внутри самого Ордена вопросов, связанных с проблемами Игры и ее историей. Для объективного освещения этой темы время еще далеко не пришло.

Пусть не ждут, стало быть, от нас исчерпывающей истории и теории игры <...>; даже более достойные и искусные, чем мы, авторы сделать это сегодня не в состоянии. Эта задача остается за более поздними временами <...> И уж подавно не будет это наше сочинение учебником игры <...>, такого учебника никогда не напишут. Правила этой игры игр нельзя выучить иначе, чем обычным, предписанным путем, на который уходят годы, да ведь никто из посвященных и не заинтересован в том, чтобы правила эти можно было выучить с большей легкостью.

Эти правила, язык знаков и грамматика Игры, представляют собой некую разновидность высокоразвитого

тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства <...> и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер – это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры <...>. Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить – его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира <...> в пределах сложной механики этого органа, отдельному умельцу Игры открыт целый мир возможностей и комбинаций, и чтобы из тысячи строго проведенных партий хотя бы две походили друг на друга больше чем поверхностно – это почти за пределами возможного. Даже если бы когда-нибудь два игрока случайно взяли для игры в точности одинаковый небольшой набор тем, то в зависимости от мышления, характера, настроения и виртуозности игроков обе эти партии выглядели и протекали бы совершенно по-разному.

В сущности, только от усмотрения историка зависит то, к сколь далекому прошлому отнесет он начало и предысторию игры <...>. Ведь, как у всякой великой идеи, у нее, собственно, нет начала, именно как идея Игра существовала всегда. <...> Хотя идею Игры мы считаем вечной и потому всегда, задолго до ее осуществления, жившей в мире и о себе заявлявшей, ее осуществление в известной нам форме имеет свою историю, важнейшие этапы которой мы попытаемся кратко изложить” [Гессе 2000: 8–9].

Истории осмысления, теории и практике игровой поэтики в литературе и посвящено настоящее учебное пособие.

Глава 1

ИГРА И ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ ОСМЫСЛЕНИЯ. ТИПОЛОГИИ И ФОРМЫ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ

Феномен игры является сферой междисциплинарных исследований, который активно изучается философией, культурологией, психологией, антропологией и другими науками.

В различных научных подходах, осмысливающих специфичную проблему взаимоотношения игры и искусства, игры и литературы условно можно выделить две магистральные линии. Первая базируется на изучении генетических, онтологических, сущностных связей игры и искусства, игры и литературы. Вторая – на анализе принципов игровой поэтики в разнообразных дискурсных практиках (под *игровой поэтикой* понимается художественная система, элементы которой обладают повышенным игровым модусом и нацелены на игру с читателем).

Рассмотрим оба магистральных подхода.

Со времен зарождения философской мысли формируется традиция, соотносившая игру с глубиной и сущностью мира, придававшая процессу игры фатальное, судьбоносное значение. Так, например, Гераклит, говоря об игре богов, сравнивал космос с шашечной партией, которую разыгрывает младенец, ничего не смыслящий в шашках (во времена Средневековья возникает апокрифический образ Бога и Дьявола, играющих в кости, у Лейбница – в шахматы).

Платон в “Законах”, подчеркивая роль игрового компонента в воспитании человека, говорил, что сам человек – “это какая-то выдуманная игрушка богов, и по существу это стало лучшим его назначением. <...> Надо жить, играя. Что ж это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы <...> играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине” (803 с–804 в) [Платон 2008: 967]. По мнению М. Эпштейна, от дуалистического платоновского понимания игры прослеживается магистральная нить, объединяющая последующие теории игры, акцентирующие или концепцию “надо жить играя”, или “человек – всего лишь игрушка” [Эпштейн 1988: 278]. В “Политике” понятием игра Платон обозначил все искусства, которые приносят удовольствия: музыку, а также “искусства украшения и живописи” (288 с.) [Платон 2008: 735].

Пристальное внимание игре уделяла новоевропейская философия (И. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Шлейермахер, Ф. Шлегель и др.).

В частности, И. Кант в “Критике способности суждения” (1790) утверждал, что основу эстетического искусства составляют изящные или “прекрасные искусства”, в которых “удовольствие сопутствует представлениям как *видам познания*” [Кант 1994: 178]. “Прекрасные искусства”, в свою очередь, Кант подразделяет на три вида – “словесное, *изобразительное* и искусство *игры ощущений*” [там же: 194]. К словесному искусству философ относит красноречие и поэзию, к изобразительному – “искусства выражения идей в *чувственном созерцании*” – пластику и живопись [там же: 194–195]), и, наконец, к искусству “прекрасной игры ощущений” – игру духовных сил человека (“музыку и искусство колорита” [там же: 198]). Приносящую удовольствие “свободную игру ощущений” Кант подразделяет на азартную игру, игру звуков и игру мыслей [там же: 205–206].

По утверждению Ф. Шиллера (“Письма об эстетическом воспитании человека”, Письмо пятнадцатое, 1793–1794), эстетический опыт возникает благодаря склонности человека к

игре, “побуждению к игре”, соотносимому с категорией красоты: “... человек должен *только играть* красотой, и *только красотой* одною он должен играть <...> человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*” (выделено нами. – О.К.) [Шиллер 1957: 301–302].

На сути искусства как свободной игры “пламенной фантазии” настаивал Ф. Шлейермахер [Шлейермахер 1994: 180, 203]. Игру как онтологический принцип Универсума понимал Ф. Шлегель (“Все священные игры искусства – это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения” [Шлегель 1983: 394]). Идеи Шлегеля оказались близки романтикам, а позже были переосмыслены Ф. Ницше, определявшем искусство как особое подражание игре универсума, понимаемого в смысле снятия постоянного конфликта между “необходимостью” и “игрой”, когда все возрастающее влечение к игре вызывает к жизни новые миры — “другие миры” [Лексикон нонклассики: 189]. В “Веселой науке” (“La gaya scienza”, 1882–1887) Ницше выдвигает в качестве парадигмы “сверхчеловеческой” культуры будущего “идеал духа, который наивно, или <...> невольно, от избытка силы, мощи, играет со всем тем, что до сих пор называлось святым, хорошим, неприкосновенным, божественным <...>” [Ницше 2007: 336].

В фундаментальном труде “Homo ludens” (“Человек играющий”, 1938) нидерландский историк и культуролог Й. Хейзинга приходит к выводу о всеобщности игрового принципа в культуре, который распространяется на философию, искусство, политику, право, спортивные состязания, религиозные культы и другие сферы человеческой деятельности, т. о., игра предстает как универсальная категория человеческого существования, всеобъемлющий способ человеческой деятельности. Выдвигается и гипотеза о происхождении поэзии из архаических словесных игр, как загадывание и разгадывание загадок, словесные состязания, в последующем модифицирующиеся в поэтические дебаты и турниры. Хейзинга дает и краткое определение игры: “Это –

действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости. Настроение игры есть отрешенность и восторг – священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральным действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку” [Хейзинга 1992: 152]. Необыденный характер игры демонстрирует ритуал, маскарад, карнавал, а также карнавализация, роль которой в динамике культуры и становлении жанра европейского романа показана М. Бахтиным в монографии “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” (1965). Сущность карнавализации, по Бахтину, базируется на игре противоположными смыслами, перестановке *высокого – низкого, сакрального – профанного, прекрасного – безобразного, жизни – смерти, добра – зла, увенчания – развенчания, верха – низа* и т.д. Игровая профанация ценностей снимает антиномии культуры в смехе, подчеркивая полифонию и диалогизм самой культуры и хода ее развития [Бахтин 1990].

Антиномичную сущность игры выделяет А. Махов, вычленяя в игре антиномии: “человеческого – недочеловеческого – сверхчеловеческого”, “сущности-глубины – второстепенности-поверхности”, “становящегося – (за)данного”, “узнанности – непознаваемости, определенности – неопределяемости”, “свободы – регламентации”, “структурности – бесструктурности”, “замкнутости – разомкнутости”, “приятного – страшного”, “творчества – рутины” [Махов 2001: 3–6].

Герменевтическая концепция эстетической сущности игры изложена в работе Х.-Г. Гадамера “Истина и метод” (1960), где игра рассматривается как универсальный принцип культуры, “способ бытия самого произведения искусства” [Гадамер 1988: 147]. По Гадамеру, искусство потенциально заложено в игре, составляет его сущностное ядро, выступает высшей ступенью, “завершением” игры. “Преобразуясь в структуру”, игра преобразуется в искусство [там же: 156]. Утверждая медиальный смысл игры, Гадамер

подчеркивает, что игра всегда предполагает “нечто, с чем играющий ведет игру и что отвечает встречным ходом на ход игрока” [там же:151], игра же искусства непременно предполагает “другого” – зрителя, т.е. теория игры Гадамера базируется на идее определения эстетического бытия как игры и представления.

Э. Финк, рассматривая основные феномены человеческого бытия, также настаивает на всеобъемлющей структуре человеческой игры: “Игра объемлет все. Она вершится человеческим действием, окрыленным фантазией, в чудесном промежуточном пространстве между действительностью и возможностью, реальностью и воображаемой видимостью и представляет на учиненной ею идеальной сцене – в себе самой – все другие феномены бытия, да вдобавок самое себя” [Финк 1988: 392].

Не будет ошибкой утверждение, что игра выступает не только сферой культуры, но и ее значимым континуальным свойством. При этом история культуры являет усиление игрового модуса в определенные периоды своего развития и в определенных типах культуры. Так, например, максимальное проявление игровой стихии, свободной, избыточной игровой энергии Н. Бердяев связывает с эпохой Ренессанса, а в XIX в., по утверждению философа, ощущается иссякание игры [Бердяев 1969]. Й. Хейзинга, подчеркивая игровой характер культуры в раннюю эпоху ее возникновения, оживление и расцвет игрового модуса со времени Ренессанса вплоть до XVIII в., замечает, что культура XIX в. “гораздо меньше "играется", чем в предшествующие периоды” [Хейзинга 1992: 217]: “XIX век оставляет, судя по всему, не много места для игровой функции как фактора культурного процесса. Все больший перевес получают тенденции, которые по видимости ее исключают” [там же: 216]. По мнению Хейзинга, чем ближе XX в., тем больше проявляется угасание игрового начала, во многом благодаря распространению идеала рационализма и утилитаризма. “Современная культура едва ли еще “играется”; там, где кажется, что она играет, игра эта фальшива. Между тем различие игры и не-игры в явлениях цивилизации становится все труднее <...>” [там же: 233]. Однако анализ русской литературы XX в. (особенно его

двух рубежей – начала и конца) не подтверждает тезис нидерландского культуролога об угасании игрового модуса, а, пожалуй, наоборот, свидетельствует о его актуализации. Существующее противоречие, на наш взгляд, позволяет снять идея Н. Хренова о ситуации “переходности” и процессе формирования принципиально новой культуры: “Массовизация, апогей которой совпадает с XIX и XX вв., разумеется, подтверждает тезис Й. Хейзинги о свертывании игры, но игры лишь в аристократических, а точнее аполлонических формах. Это свертывание игры свидетельствовало о кризисе культуры Нового времени, представшем в таких универсальных формах, как барокко и романтизм. Но, вырываясь из традиционного культурного канона, *игра оказывается основой формирования принципиально новой культуры* (курсив наш. – О.К.), чувствительной к архаическим, т.е. карнавальным, игровым формам, который XX век реабилитирует, преодолевая ренессансный культурный канон. Игровой инстинкт <...> ощущается в модерне и в выражающем эпоху перехода художественном авангарде. Следующий прорыв игрового инстинкта – постмодерн <...> уже постструктурализм предполагает перенос акцента <...> на игровое действие” [Хренов 2001: 18]. Небезосновательно И. Ильин видит в работах Ж. Дерриды самодовлеющую “интеллектуальную игру в чистом смысле этого слова”, установку на “смысловую игру” [Ильин 1996: 40], которая, по замечанию Р. Роти, строится на игре семантической многозначностью слова, применении мультилингвистических каламбуров, шутливых этимологий, аллюзий, фонических и типографических трюков” [там же]. Пристрастие постструктурализма к “игровому принципу”, по мнению И. Ильина, выступает отголоском весьма распространенной в XX в. культурологической позиции, и потому в этом ряду ученый также вспоминает Шпенглера, Ортега-и-Гассета, Хейзинга, Гессе и Хайдеггера с его “игрой” в произвольную этимологию [там же: 42–43].

Заметим, что постструктуралистские и постмодернистские практики, отталкиваясь от хайдеггеровского понимания игры

между смыслом и материалом искусства, обращают внимание на игру литературного текста, ассоциативные игры интертекстуальных и вербальных полей и т.п., возводя игру в статус сознательной стратегии (см. об этом подробнее, например, в работе И. Скоропановой “Русская постмодернистская литература” [Скоропанова 2007]).

Обратим внимание, что в осмыслении специфичной проблемы взаимоотношения игры и искусства, игры и литературы условно выделяются две магистральные линии. Первая базируется на изучении генетических, онтологических, сущностных связях игры и культуры, игры и литературы (Платон, И. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Шлейермахер, Ф. Шлегель, Ф. Ницше, в XX в. – Й. Хейзинга, М. Бахтин, Х.-Г. Гадамер, Э. Финк, Ю. Лотман, М. Эпштейн, Н. Хренов и др.). Вторая – на анализе принципов игровой поэтики в разнообразных дискурсных практиках (от творчества отдельных авторов, до художественных парадигм, например, авангарда, модернизма, постмодернизма и т.д.). В последнее время становится все более очевидным, что усиление и активизация игрового модуса в определенные периоды развития культуры и литературы выступает одним из важных свидетельств выработки, формирования и эстетического поиска принципиально нового типа культуры.

Если по мысли Й. Хейзинга, всякая культура относится к сфере игры, поскольку в ней преодолевается зависимость человека от природной нужды и возникает импульс к свободе, не вмещающейся в рамки серьезного, однозначно утилитарного поведения [Хейзинга 1992], а для М. Бахтина игра – принадлежность народной, “низовой” культуры, смыкающейся с природой в противоположность социальному порядку с его строгой иерархичностью [Бахтин 1990], то в работах Ю. Лотмана, К. Исупова, М. Эпштейна, рассматривающих проблему соотношения игры и искусства, данные оппозиции снимаются, принципиальное сходство игры и искусства усматривается в условном характере как игры, так и искусства [Лотман 2005; Исупов 1975; Эпштейн 1988]. Например, Лотман писал: “И игра, и искусство, преследуя

вполне серьезные цели овладения миром, обладают общим свойством – условного разрешения” [Лотман 2005: 397]. Границу этих явлений ученый обнаруживает в различии целей: “<...> соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства” [там же]. Дополним: игровая модальность в литературе служит средством поиска, выработки и развития новых эстетических форм.

В результате усиления интереса к игре в последней трети XX в. появляется ряд исследований, касающихся различных частных аспектов проблемы игрового начала в жизни и в искусстве. К ним относятся работы: Ю. Лотмана “”Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX столетия”, “Куклы в системе культуры”, “Театр и театральность в строе культуры начала XIX века”, “Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия”, “Семиотика сцены”, “Язык театра”; А. Тахо-Годи “Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков”; Я. Билинниса “”Война и мир” Л. Толстого и исторические судьбы искусства, игры в XIX в.”; статьи В. Камянова “Языком игры. Из наблюдений над образной системой романа Л. Н. Толстого “Война и мир””, Ю. Манна “Игровые моменты в “Маскараде” Лермонтова”, “О понятии игры как художественном образе” и др.

Если в 1970–80-е гг. внимание литературоведов было сконцентрировано в основном на проблеме игры в литературе XIX в. (А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Толстой), то в 1990-е гг. акцент смещается на исследование феномена игры в литературе начала XX в. (А. Белый, Н. Гумилев, М. Цветаева, М. Волошин, А. Ремизов, Л. Андреев и др.). Анализ игры как элемента поэтики того или иного автора рассматривается наряду с изучением этого явления как структуро-, стиле- и смыслообразующего (мотив игры, поэтика игры, художественная концепция игры).

К концу 1990-х гг. – началу XXI в. ученых начинает интересоваться функционирование феномена игры в современной литературе. Как пишет И. Скоропанова, в постмодернизме ““Спусковой крючок” продуцирования смысла (смыслов) – чистая (идеальная) игра” [Скоропанова 2001: 22], порождающая игру в текст и игру с текстом [там же: 52, 94, 166], интертекстуальную игру значений [там же: 23], игру с языком и фигурой автора [там же: 44, 163–165] и др.

Таким образом, осмысление соотношения игры и литературы остаётся весьма актуальной современной литературоведческой проблемой, в особенности перспективным видится изучение феномена игровой поэтики. Подтверждением этому может служить вышедший в 2006 г. первый выпуск издания “Игровая поэтика. Сборник научных трудов ростовской школы игровой поэтики” (под ред. А. Люксембурга, Г. Рахимкуловой) [Игровая поэтика 2006].

Определение игры в парадигме поэтики литературы встречаем в фундаментальном труде “Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий”, подготовленном коллективом авторов (М. Гиршман, М. Дарвин, Д. Магомедова, А. Махов, В. Тюпа, И. Фоменко) под редакцией Н. Тамарченко, изданном в 2008 г. в Москве: “В современной поэтике И. (игра – *О.К.*) понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам И. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные “шифры”, неочевидные возможности прочтения <...> ложные, уводящие читателя “в сторону” ходы сюжета; прием *mise en abyme* (“помещение в бездну”), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга (“пьеса в пьесе” и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке, И.-соревнованию (автор “состязается” с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен “сконструировать” произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые

тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.” [Поэтика 2008: 76–77].

Актуальной и перспективной видится проблема типологической классификации форм игры в литературе и дальнейшее углубление представлений об игровой поэтике.

В зависимости от принципов создания игрового модуса в литературе условно можно выделить “внетекстовую” и “внутритекстовую” разновидности игры. К первой относятся способы игры по линии “автор – читатель”, такие, как, например, литературная мистификация, с помощью которой писатели долгое время разыгрывали и вводили в заблуждение читателей. Это *Козьма Прутков* – литературная маска четырёх поэтов: Алексея Толстого и трёх братьев Жемчужниковых Алексея, Владимира и Александра; *Клара Газуль* – литературная мистификация Проспера Мериме; *Черубина де Габриак* – маска Елены Дмитриевой и т.д. (см. подробнее о мистификациях в литературе [Ланн 1930]).

К внетекстовым способам игры относятся также разнообразные литературные псевдонимы, за которыми прячут своё подлинное имя писатели (о разновидностях, структуре, причинах и функциях псевдонимов см. подробнее [Мирошникова 2004]).

Однако доминантное значение в искусстве художественного слова все же имеет “внутритекстовая” игра, где основными выступают **языковой и структурно-комбинаторный типы**. Условность подобной дифференциации, прежде всего, обусловлена корреляцией и взаимодействием парадигм внутри игровой поэтики.

По утверждению Й. Хейзинга, литература, сознательно или неосознанно вызывающая “напряжение словом”, которое приковывает читателя/слушателя, проявляет игровой модус практически во всем: в творческом воображении и в формах его образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения. Однако, полагаем, что некоторые литературные формы и приемы обладают повышенным игровым модусом, формируя усиленное игровое поле. Рассмотрим основные типы и наиболее активные (с точки зрения презентации игрового модуса) парадигмы, иллюстрируя литературными примерами.

Глава 2

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА, ЕЁ ПОДТИПЫ, ФОРМЫ И ПРИЁМЫ

Наиболее многообразным по формам презентации выступает языковой тип игры. Понятие языковой игры было введено австрийским философом Л. Витгенштейном, который подразумевал под языковой игрой любой вид деятельности, связанный с языком. По утверждению философа, языковая игра – это нечто “...целое, состоящее из языка и тех видов деятельности, с которыми он сплетен” [Витгенштейн 1985, 79]. Языковая игра в лингвистическом осмыслении рассмотрена в трудах Т. Гридиной “Языковая игра: стереотип и творчество” [Гридина 1996], В. Санникова “Русский язык в зеркале языковой игры” [Санников 2002], А. Сковородникова “Об определении понятия “языковая игра”” [Сковородников 2010] и др.

Термин “языковая игра” в современной науке получил двойное толкование: первое – широкое, философское (вслед за Витгенштейном), второе – узкое, собственно лингвистическое (особый вид речевой деятельности, связанный с осознанным отклонением от норм).

Исследования лингвистов охватывают широкий круг вопросов, связанных как с попытками определения понятия “языковая игра”, так и с проблемами осмысления её природы и сущности, соотношения с другими языковыми явлениями, критериями классификации средств выражения языковой игры и т.д. Актуальным и не достаточно изученным остается вопрос особенностей функционирования языковой игры в художественном тексте с точки зрения литературоведческой науки.

В структуре **языкового типа** игры в художественной литературе условно можно выделить несколько наиболее продуктивных **подтипов**, а именно: **лексико-семантический, словообразовательный, грамматический и фоно-графический подтипы** с характерными продуктивными в плане игровой поэтики формами и приёмами.

2.1. Лексико-семантический подтип: игра смыслов, игра слов, каламбур, паронимазия, амфиболия и смежные явления

Предостерегая пишущих от возможной смысловой путаницы, М. Ломоносов советовал: “...должно блюстись, чтоб двусмысленных речений не положить в сомнительном разумении”, – и пояснял таким примером: “...он *Виргилия* почитает, что можно разуместь двояким образом: 1) он *Виргилия* станет несколько читать, 2) он *Виргилия* читит” (сохранена орфография источника. – О.К.) [Ломоносов 1952: 243]. С точки зрения языка, подобное смешение – стилистическая ошибка. Однако намеренная игра смыслов плодотворно функционирует в литературе и выступает в качестве особых приёмов, среди которых выделим: **игру слов, каламбур, паронимáзию, амфиболíю**. Остановимся на рассмотрении каждого из них.

Игра слов и каламбур. Характеризуя язык А. Пушкина, Н. Гоголь писал, что под пером художника в каждом слове обнаруживается “бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт” [Гоголь 2009: 87]. Эта мысль по праву применима и к характеристике поэтического языка вообще, необъятному потенциалу художественного слова.

Игра слов – как разновидность языковой игры – демонстрирует энергию языка и являет сложный механизм, который включает в себя столкновения, сближения, подмену, приращения и возникновение новых смыслов и значений.

В современной науке отсутствует единое мнение о сущности и границах такого феномена, как игра слов. Общая тенденция базируется на неразграничении понятий *игра слов* и *каламбур*, что нашло отражение в дефинициях данных понятий в большинстве лингвистических, литературоведческих работ и энциклопедических справочных изданий. Как правило, определение одного понятия оформляется через другое по принципу: *каламбур – игра слов, игра слов – каламбур* (см.: в толковых словарях В. Даля, С. Ожегова и Н. Шведовой, Д. Ушакова, в переизданиях четырёхтомного “Словаря русского языка” (“Малого академического словаря”) и “Большого академического словаря русского языка”, в “Литературной энциклопедии терминов и понятий” и др.). По мнению А. Щербины, “понятия “каламбур” и “игра слов” тождественны” [Щербина 1958: 6]. И всё же существует мнение о необходимости разграничения данных понятий. Например, в статье “Каламбур” 11-томной “Литературной энциклопедии” говорится: “В литературном использовании следует отличать каламбур в собственном значении, как комическую форму, от серьёзной и игры слов, имеющей весьма различную стилистическую функцию (магическая игра слов в поэзии народов первобытной культуры – заговорах, молитвах, сюжетах, связанных с испытанием мудрости, – эпизод с “Никто” в “Одиссее”, символическая игра словом в *trobar clus* средневековых трубадуров и поэтов *dolce stil nuovo*, в философской и мистической лирике средневекового Востока)” [Лит.энциклопедия 1931, V: 52–53].

Сложность дифференциации понятий *игра слов* и *каламбур* во многом обусловлена всё ещё недостаточной разработанностью теории каламбура, отсутствием в науке не только универсального определения, но и единства суждений по поводу происхождения, сущности, структуры, механизмов образования и сфере функционирования каламбуров и смежных с ними понятий.

По поводу происхождения понятия *каламбур* существует немало версий.

Этимологию слова каламбур (через фр. *calembour* – “игра слов”) некоторые учёные усматривают в анекдоте о попе из

Каленберга (австрийские Альпы) [Фасмер 1986, II: 164], прославившегося своими шутками. Народная книга на основе комических шванков о попе из Каленберга (XIV в.) записана венским поэтом Филиппом Франкфуртером и издана в 1473 г.

Согласно второй версии, принадлежащей французскому драматургу Сарду, со ссылкой на рукописный сборник драматурга Фюзелье, жившего в XVIII в., дата рождения каламбура – 26 февраля 1720-го года – связана с комической ситуацией, когда некий аббат Шерье, считавший, что кроме рифмы в стихотворениях ничего не требуется, уступая докучливым просьбам своих друзей, сочинил и пропел абсурдные по своей сути строки: “Pleurons tous en ce jou / Du bois decalambour” (в букв. пер.: “Будем плакать в сей день... / О каламбуровом (орлином) дереве”), что вызвало неистовый смех окружающих [Всемирное остроумие 1995: 10–11]. Слово каламбур встречается и в 1761 г. в “Письмах” Д. Дидро [Дидро 1937: 221], что свидетельствует об употреблении этого слова во французском языке в XVIII в.

Третья версия связывает возникновение слова каламбур с именем немецкого графа Калембурга (по-французски фамилия произносится Каламбур), находившегося при дворе короля Людовика XIV в Париже. Граф настолько плохо владел французским языком и так коверкал слова, что вызывал веселье окружающих. Двусмысленности, возникавшие в его речи, попадали из королевского двора на улицы Парижа. Коверкать язык “по Каламбуру”, создавать остроты и “каламбурные” фразы быстро сделалось модным развлечением.

Согласно четвертой версии, каламбур происходит от имени парижского аптекаря, жившего в XVIII в., шутника и остряка Калемберга [Вартаньян 1982: 40].

Существует также предположение, что во французский язык слово каламбур пришло из итальянского заимствования двух слов: устаревшего *calamo* – “пишущее перо” и *burlare* – “шутить, разыгрывать”, т.е. дословно “шутить пером”. Так или иначе, этимология слова каламбур до конца не прояснена, однако очевидным является французское происхождение данного понятия.

В современной науке нет единого мнения по поводу содержания и границ понятия. В попытках определения каламбура встречаются такие дефиниции, как “вид языковой игры” [Норман 2006: 87], “шутка” [Санников 2002: 490], “тип остроты” [Борев 1964: 382], “частный, особый случай остроты” [Пропп 2006: 108], “острота”, “оборот”, “стилистический приём” [Якименко 1984; Сазонова 2004], “фигура речи” [Норман 2006: 87; Приходько 1998], “стилистический оборот или миниатюра определенного автора” [Фюрстенберг 1973: 22], “особый жанр, малоформатное литературное произведение” [Вороничев 2010: 22], “особый вид тропа” [Крылова 2012] и т.д.

Отсутствие единого универсального определения каламбура отчасти обусловлено спецификой данного сложного феномена, многообразием форм и способов его создания.

В филологических работах представлено множество самых разнообразных попыток классификации каламбуров: немецкого языковеда Л. Райнерса [Reiners 1950], украинского исследователя А. Щербины [Щербина 1958], российского лингвиста В. Санникова [Санников 2002] и др. Классификационными критериями выступают способы образования, структура каламбура, характер смысловых связей обыгрываемых значений и т.д.

Нет единогласия среди ученых и по поводу цели использования каламбура. Большинство исследователей рассматривают каламбур как средство создания комического эффекта, и с этим подходом нельзя не согласиться. Встречающееся же подчас мнение, что сферой функционирования каламбура является как сфера комического, так и сфера серьезного, вызывает сомнение, поскольку в последнем случае речь идёт скорее не о каламбурах, а о приёме словесной игры, базирующейся, как и каламбур, на обыгрывании языковых средств многозначности, омонимии и смежных с ними явлений.

Например, в поэме В. Маяковского “Про это” (1923):

*У лет на мосту
на презренье,
на смех,*

земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех *расплачусь*,
за всех *расплачусь*.

В стихотворении В. Маяковского “Хорошее отношение к лошадям” (1918):

Может быть
– старая –
и не нуждалась в няньке,
может быть, и мысль ей моя казалась *пошла́*,
только
лошадь
рванулась,
встала *на́* ноги,
ржанула
и *пошла*.

В “Поэме Горы” (1924, 1939) М. Цветаевой:

Вздригнешь – и горы с плеч,
И душа – *горé*.
Дай мне о *гóре* спеть:
О моей *горé*.
Черной ни днешь, ни впредь
Не заткну дыры.
Дай мне о *гóре* спеть
На верху горы.

В “Песне о двух погибших лебедях” (1975) В. Высоцкого:

Трубят рога – скорей, скорей,
И копошится *свита*,
Душа у ловчих, без затей,
Из жил воловьих *свита*.
Ну и забава у людей
Убить двух белых лебедей,

*И стрелы ввысь помчались.
У лучников наметан глаз,
А эти лебеди как раз
Сегодня повстречались.*

В приведённых фрагментах произведений серьёзного и трагического звучания мы сталкиваемся с приёмом словесной игры, но не с каламбуром, функциональное поле которого все же связано с остроумием и сферой комического использования. Здесь словесная игра способствует яркой, выпуклой и образной реализации индивидуальных идейно-эстетических стратегий, демонстрируя самобытные и оригинальные черты авторского поэтического языка. В игре слов, заложенной в названии книги стихотворений А. Вознесенского “Время пошло” (*пошлó, по́шло*), просматривается авторское видение современной поэту эпохи, её оценка. Таким образом, игра слов – понятие более широкое, чем каламбур. Дифференцирующим критерием между игрой слов и каламбуром лингвист Л. Сазонова предлагает считать структуру приёма и механизм передачи смысла: “Отличительной чертой каламбура является сведение двусмысленности к одной языковой единице (слову или словосочетанию) в одном предъявлении, где оба значения слова воспринимаются одновременно, что проявляется в синтаксическом оформлении: каламбур не может быть “раздроблен” репликами диалога, у него один автор. Другими словами, каламбур отличается от игры слов механизмом передачи смысла сообщения” [Сазонова 2004:16]. Считаем целесообразным основным дифференцирующим критерием между понятиями *каламбур* и *игра слов* выделять не одномоментность или последовательность передачи двусмысленности, не количество языковых единиц и их предъявлений, а всё же функциональную направленность, сопряжённую с разграничением сфер серьёзного и смешного.

Тем более, весьма сомнительным видится представление Л. Сазоновой о соотношении понятий: “Что же касается соотношения понятий каламбур и игра слов, то, как нам кажется,

они полностью самостоятельны и не являются одно частью другого” [там же].

Ещё раз подчеркнём, что игра слов и каламбур – разновидности языковой игры, при этом игра слов, как показывает материал исследования, – понятие более широкое, чем каламбур. Действительно, каламбур базируется на игре слов (смыслов), но, при этом, не всякая игра слов является каламбуром. В свою очередь, и игра слов, и каламбур могут выстраиваться на обыгрывании полисемии, омонимии, паронимии и т.д. Игра слов вбирает в себя не только каламбур (сущность которого тяготеет все же к сфере комического), но и другие приёмы, например: параномазию, амфиболию, речь о которых пойдёт ниже.

Не претендуя на окончательность решений, предложим рабочее определение: **каламбур** – разновидность словесной игры, остроты, такая фигура речи, которая базируется на нарочитой или невольной двусмысленности, возникающей благодаря использованию в одном контексте разных значений одного слова/групп слов или созвучия разных слов /словосочетаний, нацеленных на создание или усиление комического эффекта.

Уточним, что каламбур зависим от контекста и специфики функционирования. Если каламбур становится *целью* и представлен самостоятельно и обособленно, вне литературного произведения, то он выступает в качестве *миниатюры* определенного автора (например, каламбуры Эмиля Кроткого). Если каламбур является *средством* и входит в состав литературного произведения, то он функционирует на уровне *литературного приёма*, выполняющего различные функции.

С точки зрения семантики, феномен каламбура являет уникальное взаимодействие смыслов (столкновение, подмену, слияние, сдвиг) внутри одного высказывания. Будучи обусловлен контекстом (широким – языковым и конкретным – литературным произведением, спецификой самой фигуры), каламбур ориентирован на “распознавание” реципиентом разных значений, а также приращение дополнительного смысла благодаря подобной словесной игре.

Функции каламбуров. Как указывалось выше, каламбуры выступают ярким и специфическим средством создания либо усиления комического эффекта. Например, в “Мёртвых душах” Н. Гоголя повествователь, характеризуя Ноздрёва, говорит о нём, что это “*был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории*”. Сопоставление слова *исторический* – “относящийся к науке и процессу истории” и бытового значения *история* – “неприятный случай” обуславливает комическое снижение и способствует развенчанию персонажа.

В. Пропп в работе “Проблемы комизма и смеха” замечает, что механизм смеха в каламбуре нередко базируется на замене более общего значения слова его внешним, “буквальным”, более узким и прикладным значением [Пропп 2006: 110]. В качестве примера учёный приводит показательный случай, происшедший с В. Маяковским: “Однажды, еще до революции, когда Маяковский выступал публично, один из слушателей в знак протеста поднялся и вышел. Маяковский прервал чтение и сказал:

– Это что за из ряда вон выходящая личность?

Выражение “из ряда вон выходящий” означает “необычный”, “лучший, чем другие”. Но в каламбуре Маяковского слово “ряд” понимается в узком, предметном смысле этого слова: ряд стульев в концертном зале. Каламбур обычно уничтожает, сводит на нет суждение собеседника. Человек, выходящий во время исполнения, ничего не сказал. Но его поступок означал непризнание Маяковского. Обращая внимание на внешние формы проявления суждения, Маяковский тем самым уничтожил внутренний смысл их. Противник предстал в своей внутренней пустоте и незначительности. Этому способствует заключающаяся в суждении Маяковского ирония. Похвалив его на словах (“из ряда вон выходящий”), Маяковский придал своим словам обратный смысл. Подождав две-три секунды, Маяковский прибавил: “Бриться пошел”. Этим он довершил удар, указав на некоторый внешний недостаток своего противника, который вдруг становится видимым для всех и подчеркивает отрицательную оценку” [там же: 112–113].

К сожалению, каламбур вызывал и вызывает неоднозначное к себе отношение. Например, З. Фрейд считал каламбур самой многочисленной и “самой дешёвой” группой острот [Фрейд 2006: 41], некоторые литературоведы считают каламбур “словесной побрякушкой”, “пустым зубоскальством” [Фролов 1954: 319, 324]. С этим, пожалуй, трудно согласиться, поскольку создание каламбура предполагает не только остроумие, но и блестящее знание языка, тончайших смыслов и потенций слова. Не случайно важное место каламбур занимает в творчестве А. Пушкина, Н. Лескова, М. Салтыкова-Щедрина, Д. Минаева, А. Чехова, в XX в. – А. Аверченко, Надежды Тэффи, Эмиля Кроткого, Андрея Белого, В. Маяковского, О. Мандельштама, В. Набокова и др.

Функции каламбуров в литературном произведении весьма многообразны. Прежде всего, каламбуры выступают важнейшим средством характеристики персонажа. Например, в “Герое нашего времени” М. Лермонтова (1840) неудачный каламбур Грушницкого свидетельствует о его необоснованных притязаниях на остроумие. Обращаясь к Печорину, он говорит: *“– Ты во всем видишь худую сторону... материалист! – прибавил он презрительно. – Впрочем, переменим материю, – и, довольный плохим каламбуром, он развеселился”*. А, например, каламбуры Остапа Бендера в “Двенадцати стульях” (1928) и “Золотом телёнке” (1931) И. Ильфа и Евг. Петрова, наоборот, – свидетельство его весёлого и неунывающего нрава: *“– Никогда ещё Воробьянинов не протягивал рук! – Так протянете ноги, старый дуралей!”; “– Только вы, дорогой товарищ из Парижа, плюньте на все это. – Как плюнуть? – Слюной, – ответил Остап, – как плевали до эпохи исторического материализма”* и др.

Каламбуры используются также для оценки событий и способствуют раскрытию авторского замысла. Каламбуры придают особую выразительность, яркость и экспрессивность художественной речи (автора, героя, повествователя) и т.д.

С точки зрения жанровых предпочтений, следует заметить, что каламбуры активно функционируют в юмористических и

сатирических произведениях различных литературных родов, особо популярны в жанрах эпиграммы, шутливого стихотворения, анекдота, комедии, хотя только этими жанрами сфера распространения каламбура, естественно, не ограничивается.

В поэзии усиленный игровой модус проявляет особый вид каламбуров – составная каламбурная рифма. Она встречается в фольклорных произведениях, используется в поэзии XIX в., особенно часто Д. Минаевым, прозванным современниками “королем рифм”:

*Область рифм – моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.*

(Д. Минаев “В Финляндии”, 1876).

*Парик на лысину надев,
не уповаю я на дев,
И ничего не жду от дам,
Хоть жизнь подчас за них отдам.*

*Ты грустно восклицаешь: та ли я?
В сто сантиметров моя талия.*

(Д. Минаев “Рифмы и каламбуры”, 1880).

Составная рифма плодотворно разрабатывается В. Маяковским, который канонизирует составную каламбурную рифму, применяя ее для усиления сатирического звучания: “**Хрен цена / вашему дому Герцена**” (“Дом Герцена”, 1928).

Кроме того, Маяковский разрабатывает составную омонимическую рифму, усиливая смысловую игру в “серьезных” произведениях с одическим пафосом:

*Лет до **ста**
расти
нам
без старости.*

(В. Маяковский “Хорошо!”, 1927),

– и трагическим пафосом:

*Глазами взвила **ввысь** стрелу.
Улыбку **убери твою!**
А сердце рвется к **выстрелу**,
а горло бредит **бритвою**.*

(В. Маяковский “Человек”, 1916–1917).

Не можем не заметить, что очень популярна каламбурная рифма (в том числе и составная) в стихотворениях для детей. В книге детских стихов русского поэта Я. Козловского “О словах разнообразных, одинаковых, но разных” (1965) все стихотворения построены на остроумном использовании составной каламбурной рифмы. Например:

*Нес медведь, шагая к **рынку**,
На продажу меду **крынку**,
Вдруг на Мишку, вот **напасть**,
Осы вздумали **напасть**.
Мишка с армией **осиной**
Дрался вырванной **осиной**.
Мог ли в ярость он не **впасть**,
Если осы лезли **в пасть**,
Жалили куда **попало**,
Им за это и **попало**.*

*Снег сказал: – Когда я **стаю**,
Станет речка **голубей**,
Потечет, качая **стаю**
Отраженных **голубей**.*

*Говорили тиграм львы:
–Эй, друзья, слышали ль вы,
Что не может носорог
Почесать свой нос о рог?*

*Сев в такси,
Спросила такса:
– За проезд
Какая такса?
А водитель:
– Денег с такс
не берём совсем,
Вот так-с.*

Каламбурные рифмы, усиливающие шутливое звучание детских стихов, на самом деле выполняют важнейшую педагогически-образовательную функцию, в игровой форме знакомя маленьких читателей с энергией и богатством языка.

Перейдём к *приёмам и способам создания каламбуров*, которые настолько многообразны, что перечислить все, пожалуй, будет непосильной задачей. Назовём лишь основные:¹

1. Обыгрывание многозначности (полисемии) слова:

“Весна хоть кого с ума сведет. Лед – и тот тронулся” (Эмиль Кроткий). Каламбур строится на совмещении значений слова “тронулся” – “сдвинулся с места” (отсюда и фразеологизм: лед тронулся – т.е. действие началось, начались изменения в каком-то долго неподвижном явлении) и разговорного “тронулся” – “сошёл с ума”.

“Женщины подобны диссертациям: они нуждаются в защите” (Эмиль Кроткий). Обыгрывается специальное значение слова “защита” – “процедура, необходимая для получения учёной

¹ О формальных приемах создания каламбуров с лингвистической точки зрения см. подробнее в работах В. Виноградова “Об омонимии и смежных явлениях” [Виноградов 1960], В. Санникова “Каламбур как семантический феномен” [Санников 1995], “О каламбуре” [Санников 2002: 490-515]), Б. Нормана “Игра на гранях языка” [Норман 2006]) и др.

степени, включающая представление учёным его работы и ее обсуждение в совете” и “защита” – “ограждение от угрозы, нападений и других нежелательных воздействий”.

2. Обыгрывание омонимов всех типов:

а) собственно *омóнимов* – разных по значению слов, совпадающих по звучанию и написанию: “Трамвай представлял собой поле **брани**” (Эмиль Кроткий). В данном случае обыгрывается высокое, устаревшее слово “брань” – “битва, война” и слово “брань” – “оскорбительные слова, ругань”. “**Такт** необходим не только в музыке” (Эмиль Кроткий) – слово “такт”, относящееся к музыкальной сфере и терминологии, соединяется с “тактом” – поведением, умением себя вести.

б) *омофóнов* (фонетических омонимов) – совпадающих по звучанию, разных по значению и написанию слов. Пример подобного построения каламбура: “Приятно **поласкать** дитя или собаку, но всего необходимее **полоскать** рот” (Козьма Прутков “Мысли и афоризмы”);

в) *омóграфов* (графических омонимов) – одинаковых по написанию, но разных по значению и звучанию слов (различное ударение). Например, героиня чеховского рассказа “Попрыгунья” Ольга Ивановна звала мужа по фамилии, так как “его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало <...> каламбур: “**Осип** охрип, а Архип **осип**”. Ещё примеры: “Я приехал в Москву, **плачу́** и **плáчу**” (П. Вяземский. Письмо В. Вяземской, 31.5.1824); “Что это тут, **духí** или **дúхи**?” (Л. Толстой);

Превращусь

не в **Толстóго**, так в **тóлстого**, –

ем,

пишу,

от жары балда.

(В. Маяковский “Мелкая философия на глубоких местах”, 1925);

г) *омофóрм* (грамматических омонимов) – разных слов, совпадающих лишь в отдельных грамматических формах: “А что же делает **супруга**/Одна в отсутствии **супруга**?” (А. Пушкин

“Граф Нулин”, 1825) – лексема *супруга* в именительном падеже совпадает с лексемой *супруг* в родительном; “Защитник вольности и **прав** / В сем случае совсем не **прав**” (А. Пушкин “Евгений Онегин”, 1823–1831) – совпадение существительного *право* в родительном падеже множественного числа и краткого прилагательного мужского рода;

3. Шуточная этимологизация:

“Я всю зиму провел в здеишем краю. Я говорю, что я **остепенился**, потому что зарылся в **степь**” (П. Вяземский. Письмо А. Пушкину 26.06.1826).

“О, как велик, велик **На-поле-он!**/Он хитр и быстр, и тверд во брани;/ Но дрогнул, как к нему простер в бой длани /С штыком **Бог-рати-он**” (Г. Державин “На Багратиона”, 1805-1806).

“Хочешь **чаю**, Никанор?” – предложил хозяин. – “Нет, спасибо, я уже **отчаялся**” (Евг. Петров “Весельчак”, 1927).

“**Свекровь – всяк кровь!**” (М. Горький “Васса Железнова”, 1935).

4. Столкновение образного значения фразеологизма (устойчивого целого) с первоначальным, свободным значением входящих в него слов (т.н. “разрушение” и переосмысление фразеологизма).

“Пожарный всегда работает с **огоньком**” (Эмиль Кроткий). Соединяется устойчивое образное значение “с огоньком”, т.е. “с энергией, задором” и свободное значение “огонь” – “пламя”. Данный принцип создания каламбуров очень продуктивен. Например: “Мудрецы и зубные врачи **смотрят в корень**”, “**Не расставался** с книгой. Возьмет в библиотеке – и не вернет!”, “Радио **будит мысль**. Даже в те часы, когда очень хочется спать”, “Прислуживаться к начальству? Нет уж, **увольте**. И его уволили”, “У него тоже был соавтор: он писал с **грехом пополам**”, “Пьеса **наделала шуму**: во всех ее действиях стреляли”, “Он **нёс вздор**, но **нёс** его в журналы” (Эмиль Кроткий).

Каламбур базируется на эффекте неожиданности, обманутого ожидания, когда благодаря контексту первоначальное понимание

резко сменяется другим: *“Я хорошо усвоил **чувство** локтя, / Который мне совали под ребро”* (В. Высоцкий); *“Звезд с неба не хватает. На всех-то...”* (Андрей Кнышев).

5. Обыгрывание паронимии. Напомним, что паронимы – слова с частичным звуковым сходством при их семантическом различии. Некоторые исследователи под паронимами подразумевают сближение лишь однокоренных сходно звучащих слов [Северская 1988]. Другие понимают паронимию более широко и относят к паронимам любые, близкие по звучанию слова [Григорьев 1979: 262–263] и словосочетания [Санников 2002: 293].

Заметим, в отличие от омофонов, которые произносятся одинаково, пишутся по-разному и имеют разное значение, паронимы и пишутся и произносятся по-разному при полном или частичном смысловом различии.

Каламбурное обыгрывание паронимов встречается довольно часто: *“Поговори с ним (бароном Дельвигом. – О.К.) об этом. А то шпионы-литераторы заедят его как **барана**, а не как **барона**”* (А. Пушкин. Письмо П. Плетнёву, 09.12.1830); *“Классиков должны не только **почитать**, но и **почитывать**”*, *“На всякого заведующего есть свой **завидующий**”* (Эмил Кроткий) и др.

Непреднамеренное смешение паронимов, а также употребление паронимов в одном предложении с точки зрения лингвистических норм является стилистической ошибкой. Однако в литературе намеренное обыгрывание паронимии выступает в качестве особого приёма – *парономазии*.

Паронома́зия (паронома́сия) (греч. *паровομασία*: *παρά* – “возле” и *νομάζω* – “называю”) – разновидность словесной игры, стилистическая фигура, базирующаяся на намеренном сближении слов вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава.

Парономазия, как было показано выше, может быть использована с целью создания комического эффекта в каламбурах.

Обратим внимание на особый, более сложный случай парономазии, выстраивающейся на намеренной трансформации известных устойчивых выражений, афоризмов, текстов. Например:

“Ученье – свет, **неученных** – тьма” (Эмиль Кроткий) – переделка известной русской пословицы “ученье – свет, а **неученье** – тьма” с целью подчеркнуть современную тенденцию расширения невежества.

“Иных уж нет, а **тех долечат**” (Борис Брайнин) – переделка пушкинских строк из романа в стихах “Евгений Онегин” (1823–1831): “Иных уж нет; а те **далече**, / Как Сади некогда сказал”.

“Этот стон у нас **пенсией** зовется...” (Эмилий Архитектор) – искажение известной цитаты из “Размышления у парадного подъезда” Н. Некрасова (1858). В оригинале: “Выдь на Волгу: чей стон раздается /Над великою русской рекой? /Этот стон у нас **песней** зовется – /То бурлаки идут бечевою!”.

“В спорах побеждает **нуднейший**” (Владимир Ломанный) – искажение устойчивой максимы, замена “**мудрейший**” на “нуднейший”, благодаря чему создаётся ярко выраженный комический эффект.

Здесь феномен “скрытой” паронимазии рассчитан на знание реципиентами прецедентных текстов, в основе которых заложено серьезное содержание. Намеренное искажение исходного текста создает межтекстовую игру смыслов, в результате которой переделка воспринимается как сатирически заострённое и качественно обновлённое высказывание.

Как разновидность словесной игры, паронимазия нацелена также на комически образное сближение, часто преднамеренное смешение подобных по звучанию слов и их “неразличение” выступает сатирическим средством развенчания персонажа, как, например, в “Зияющих высотах” (1976) А. Зиновьева: “Был он невероятно глуп и косноязычен <...> не мог отличить **Гегеля от Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от Кабеля, Кабеля от Кобеля, Кобеля от Гоголя**, зато имел правильное происхождение и взгляды, соответствующие моменту”.

Однако паронимазия используется часто как средство акцентирования серьёзного смысла, к примеру: “Что же ты не **подтягиваешь**, да и не **потягиваешь**?” (А. Пушкин. “Борис Годунов”, 1825), “Нечего их ни **жалеть**, ни **жаловать**”

(А. Пушкин. “Капитанская дочка”, 1836), “*Тушй, тушй, женищина - / Всё не **перетушить**. / Душй погорельщину / Не **перетужить***” (А. Вознесенский “Женское пламя”), “*Бог смотрит вниз. А люди смотрят вверх. / Однако интерес у всех различен. Бог **органичен**. Да. А человек? / А человек, должно быть, **ограничен***” (И. Бродский “Есть мистика. Есть вера. Есть Господь...”, 1965) и др.

Стилистические функции паронимии многообразны и в каждом конкретном случае продиктованы определённой авторской установкой. Обыгрывание паронимии выступает не только средством усиления речи, но и уточнения мысли, например: “*Служить бы рад, прислуживаться тошно*” (А. Грибоедов “Горе от ума”, 1824). Здесь паронимия акцентирует разницу между честным служением во имя общественного блага и прислуживанием – попыткой лестию и услугами заслужить чьё-либо расположение. В данном примере паронимия характеризует Чацкого, для которого неприемлемым выступает лицемерие и ханжество, таким образом, паронимия выполняет характерологическую функцию.

По справедливому замечанию И. Голуб, в поэтической речи зачастую “паронимия питает звукопись. Употребление созвучных слов создаёт яркую перекличку звуков, делая слова более “выпуклыми”, значительными: “*Поощадыт ли поощадыт меня?*” (Б. Пастернак); “*Белою магией магия*” (В. Шефнер). Мастерство поэтов сказывается не в игре созвучия, а в смысловом сближении разнокоренных слов на основе их образного переосмысления. Ср. у В. Хлебникова: “*Тёмной славы головня, не **пустой** и не **постылый**, но **усталый** и **остылый**, я сижу. Согрей меня*”; у А. Вознесенского “*Ахматова была моделью Модильяни*” [Голуб 1997: 46].

Паронимия – излюбленный приём в поэзии В. Маяковского:

*Радости **ней!** Пой!*

В жилах весна разлита.

*Сердце, **бей бой!***

Грудь наша – медь литавр (“Наши марш”, 1917).

Там
за *горами гóря*
солнечный край непочатый.
За голод,
за *мора море*
шаг миллионный печатай! (“Левый марш”, 1918).

Игра словами и смыслами активно используется в творчестве оригинального писателя XX в. С. Кржижановского. Парономазия прослеживается уже в названиях его произведений: “Якоби и “якобы”” (1918), “Странствующее “Странно”” (1924) и др. Причем парономазия у Кржижановского становится “отправной точкой” насыщенной смысловой игры, благодаря которой разворачиваются серьезные, не лишенные философичности размышления. Например, в новелле “Чуть-чуть” (1922): ““*Что подделываете*”. Почему не “*что подделываете*”: подделывают любовь, мысль, буквы, подделывают самое дело, идеологию, себя; все их “положения” – на подлоге. А их так называемый брачный *подлог*, то есть нет – *полог*: выдерни из слова букву, из смысла малую неприметность, отдерни *полог* – *подлог*, и там такое... (курсив наш – О.К.)” [Кржижановский 2001: 83–84].

Парономазия зачастую взаимодействует с *амфиболией*.

Амфиболу́я (греч. ἀμφιβολία – “двусмысленность, неясность”) – двойственность или двусмысленность, получающаяся от того или иного расположения слов или употребления их в различных смыслах, смешение понятий.

В упомянутой выше новелле Кржижановского “Якоби и “якобы”” из цикла “Сказки для вундеркиндов” известный философ Якоби, спеша закончить свой трактат, выписывает фрагмент цитаты Канта, содержание которой весьма примечательно: “...двусмысленность, или *амфиболия*, человеческого рассудка заключается в том, что, имея дело только с феноменами, мы, однако, относимся к ним так, *якобы*... (курсив наш. – О.К.)” [Кржижановский 2001: 107]. Неожиданно слово “якобы” оживает и вступает в развернутую полемику (по форме напоминающую

философскую диатрибу) с почтенным Якоби о мнимости, иллюзорности мира, субъективности человеческого представления о нем. В споре Якоби и “якобы” звучат мысли Гераклита, Платона, Аристотеля, Демокрита, Секста Эмпирика, Декарта, Бёме, Гоббса, Спинозы, Фихте, Шеллинга, Шлегеля, Канта, Гегеля и др. мыслителей, таким образом, Кржижановский разворачивает вневременной и внепространственный метадialog древнегреческих, китайских, индийских, немецких философов о сущности мира и человеческом представлении о нем. Скепсис “якобы” обыгрывает философские построения с помощью параномазии и амфиболии: “Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое “я” не есть просто сокращенное суждение: “я – *как бы*”, “якобы”... или “*как-бы-я*”, то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение <...> меня, *якобы*” [Кржижановский 2001: 110], проявляющегося “обыкновенно, в виде *кабы* “я”, как смутная тревожная мечта, лейбницевское “*inquiétude pousse*” (фр. – движущее беспокойство. – О.К.) о своем настоящем, теплом, уединенном “я”” [там же: 117]. На возражение Якоби о близости размышлений “якобы” с теорией Фихте о становлении “я”, полемизирующее слово, используя искаженный перевод с немецкого фамилии Фихте (Fichte – нем. “ель”), не без иронии замечает: “Может быть. Но Фихте, *на том языке, на котором мы с тобой сейчас говорим*, (выделено Кржижановским. – О.К.), значит: “*сосна*”, и придуманное точно *со-сна* (курсив наш. – О.К.) напрасно трактуется им как действительность” [там же]. Мы намеренно привели здесь фрагмент новеллы Кржижановского с целью показать напряженно насыщенное игровое поле поэтики писателя, в котором философское осмысление амфиболии, вслед за И. Кантом,² обыгрывается с помощью амфиболии как литературного приёма, актуализирующего игру смыслов благодаря

² как двусмысленности рефлексивных понятий, “т.е. понятий, посредством которых осуществляется сравнение представлений (тождество – различие, согласие – противоречие, внутреннее – внешнее, определяемое – определение) <...> Смешение различных смыслов рефлексивных понятий служило, полагает Кант, основанием для построения несостоятельных философских систем...” [Новая философская энциклопедия 2001: I, 94].

изменению расположения слов, ведущих к подмене и смешению понятий.

В “Поэтическом словаре” А. Квятковского указано, что двусмысленность нередко возникает благодаря структурной неясности предложения, “когда подлежащее в именительном падеже трудно отличить от прямого дополнения в винительном падеже, т. е., проще говоря, неизвестно – “кто кого”:

*Брега Арагвы и Куры
Узрели русские шатры. (А. Пушкин).*

*В Сенеке строгий стоицизм
Давно разрушил организм! (А. Майков).*

*Лавров стройных колыханье
Зыблет воздух голубой;
Моря тихое дыханье
Провекает летний зной. (Ф. Тютчев)” [Квятковский 1966:26].*

Автор “Поэтического словаря” приводит примеры ненамеренной амфиболии, невольно порождающей логическую двусмысленность, которую, с точки зрения поэтического языка следует избегать.

Однако намеренная амфиболия – весьма редкий и довольно любопытный приём. Например, в стихотворении А. Вознесенского “Тень отбрасывает предмет...” амфиболия, заданная первой строкой, разрушает логическое и рациональное обоснование “предметы отбрасывают тени”, и все последующие строки вопреки объективным материальным связям вещей переводят план восприятия в неподвластный логике субъективный мир эмоционально-чувственных переключек:

*Тень отбрасывает предмет,
Тень отбрасывает людей,
Снопы тёмного света с асфальта
отбрасывают ноги, белую юбку,
наглые губы.
Квадрат отбрасывает кубийство.*

*Что отбрасывает
сдвоенная тень со стены,
предшествующая нам?
Истины нет. Есть тень,
Отбрасывающая людей,
Чтобы отбрасывать новых.
Я отбрасываю тебя.*

(А. Вознесенский “Тень отбрасывает предмет...”).

Непосредственно транслируемое чувство “вне разумных связей” становится очень ярким, несовпадение здравого рассудка и поэтического значения расшатывает все устойчивые и, казалось бы, незыблемые связи мира и представления о нём. Истинным становится не материальный, а трансцендентный внутренний мир.

Обыгрывание амфиболии встречаем в рассказе В. Пелевина “Кормление крокодила Хуфу” из книги “П5: Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана” (2008):

*– “Что там написано, Тань? – спросил Алексей Иванович.
– Кормление крокодила Хуфу, – перевела Танюша.
– Хуфу – это имя крокодила?
– Нет. Хуфу – это имя фараона.
– Фараон Хуфу кормит крокодила? – спросил Игорь. – Или крокодила кормят фараоном Хуфу?
Танюша засмеялась.
– Нет, – сказала она. – Если по структуре фразы, крокодил принадлежит фараону Хуфу, и этого крокодила кормит неустановленное лицо. А чем его кормят, по-моему, ясно” [Пелевин 2008: 131].*

Здесь амфиболия подчинена идее разрушения привычного восприятия мира, создающего иллюзорную логику вещей, в результате чего размываются границы представлений. Облечённая в шуточно-игровую форму “неразберихи” (кто ест, кого поедают), амфиболия не случайно вынесена в название произведения Пелевина, поскольку имплицитно актуализирует важнейшие сдвиги современного сознания и восприятия мира (какой мир истинный, какой фикциональный – разобраться сложно), основу же структурируемой художественной модели составляет пересечение

миров, времён, пространств, смыслов. Таким образом, амфиболия коррелирует с важнейшими серьёзными вопросами состояния мира и человеческого бытия.

Заметим, что намеренное использование амфиболии С. Кржижановским, А. Вознесенским, В. Пелевиным (писателями разных временных и стилевых парадигм) функционально моделирует идею относительности человеческих представлений, восприятий, сознаний, шире – идею относительности всего в мире, относительности самого мира и гетерогенности миров.

Итак, подведем некоторые итоги. Языковая игра – одна из основных составляющих игрового модуса языка и игровой поэтики литературы. Среди многообразия форм языковой игры особо выделяется игра слов, базирующаяся на обыгрывании смыслов.

Игра слов в художественном произведении подчинена различным идейно-эстетическим функциям (как правило, в комплексе характерологических, оценочных, экспрессивных, структурообразующих, ритмико-звуковых и т.д. функций) и нацелена на креацию и акцентуацию как комического, так и философского содержания.

Игра слов в художественном произведении репрезентирует специфичную форму интеллектуальной игры с читателем в контексте игрового модуса литературы. Рассмотренные приёмы словесной игры: каламбура, параномазии и амфиболии – видятся весьма перспективными в плане дальнейшего уточнения и углубления представлений о сущности, структуре, механизмах и функциях данных явлений в контексте игровой поэтики литературы.

Нельзя не вспомнить, что прием актуализации двойного значения плодотворно используется В. Набоковым. Например, в предисловии к русскому изданию “Других берегов” (1953–1954) автор так определяет цель книги: “<...> описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем однозначные очертания, а именно: *развитие и повторение тайных тем в явной судьбе* (выделено нами. – О.К.). Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон” [Набоков 2008: 143]. Если учесть, что

“Мнемозина – греческая богиня памяти, мать девяти муз, также название бабочки *Parnassius mnemosyne*, которую Набоков нарисовал для вклейки в “Память, говори”” [Маликова 2008: 673], то смысл высказывания наполняется, по-видимому, глубинным содержанием, при котором факт автобиографии (увлечение бабочками и исследовательская работа в сфере лепидептотерологии) синтезируется с автокомментарием к собственному творчеству (где значимую роль при создании “литературной личности” выполняют, как известно, бабочки). Можно привести и другой пример: набоковский неологизм “нимфетки” в “Лолите” (1955), который, с одной стороны, восходит к греческому *nymphē* – “нимфа” – мифологическая полубогиня, с другой – сопряжен с энтомологическим термином “нимфа” – личинка, куколка, первая стадия развития бабочки [Люксембург 2003: 607]. Т.о., стадии развития бабочки от куколки до взрослой особи соотносятся с изучением становления Лолиты от нимфетки до женщины. (В текстах Набокова активны также стратегии автоаллюзий и автоповторов, обыгрывания культурных и литературных реминисценций, шахматных партий, нумерологические игры (о датах в произведениях писателя см. подробнее исследование П. Тамми [Тамми 2001]) и т.д., что дает основание усматривать в его наследии метауровневое функционирование игровой поэтики).

Задание 1

I. Какие приёмы словесной игры использованы в следующих фрагментах?

1

Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души растянули...
Тело жгут руки.

Кричи, не кричи:
“Я не хотела!” –
резок
жгут
муки ... (В. Маяковский “Из улицы в улицу”).

2

Отец её был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый;
Но в книгах не видал вреда;
Он, не **читая** никогда,
Их **почитал** пустой игрушкой
И не заботился о **том**,
Какой у дочки тайный **том**
Дремал до утра под подушкой” (А. Пушкин “Евгений Онегин”).

3

Вот и дело с концом, – в райских куцах покушаю яблок.
Подойду не спеша – вдуг **апостол** вернет, **остолоп!**..
(В. Высоцкий “Райские яблоки”).

4

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с **равенством равнин**,
И неба круг мне был недугом.
<...>
Где больше неба мне – там я бродить готов,
И ясная **тоска** меня не отпускает
От молодых еще воронежских холмов
К всечеловеческим, яснеющим в **Тоскане**.

(О. Мандельштам “Не сравнивай: живущий несравним...”).

5

*Он поднимал платочки женицин с пола,
Он горячился по вопросам пола,
Играл в команде факультета в поло.*

(И. Бродский “Два часа в резервуаре”).

II. Определите принципы построения каламбуров:

1. “И в нелётную погоду можно вылететь со службы” (Эмиль Кроткий).
2. С нею я дошёл до сада
И прошла моя досада,
И теперь я весь алею,
Вспомнив тёмную аллею (Д. Минаев).
3. “При словах “предложение” и “союз” ученицы скромно потупляют глаза и краснеют...” (А. Чехов “Из записной книжки старого педагога”).
4. “Собирался приехать к Вам, да дорóга дорогá” (А. Чехов “Письма”).
5. “Верная Пенелопа ждала его [Одиссея], коротая время со своими женихами... Днем Пенелопа ткала, ночью порола сотканное, а заодно и сына своего Телемака” (Н. Тэффи “Древняя история”).
6. Оптимистенко: ...У вас есть заключение?
Просительница: Нет, батюшка, нельзя ему заключение давать....
Можно, говорят, его на неделю заключить, а я чего, батюшка, кушать-то буду? (В. Маяковский “Баня”).

2.2. Словообразовательный подтип: словотворчество, окказионализмы

В рамках языковой игры отчетливым игровым статусом обладает **окказиональный словотворческий эксперимент**,

который репрезентирует экстенсивный путь развития, расширения, углубления и обновления языка.

Напомним, что **окказионализмы** (от лат. *occasionalis* – “случайный”) – это индивидуально-авторские не узуальные (не общеупотребительные) словообразования. В отличие от неологизмов, эти новообразования не получили широкого распространения и не вошли в общее языковое употребление. Нередки случаи, когда созданный авторский окказионализм со временем начинает активно использоваться, фиксируется в словаре, т.е. происходит переход окказионализма в разряд неологизма, который, в свою очередь, со временем утрачивает свою новизну и закрепляется как устоявшаяся норма. Таковы, например, слова: *атмосфера, материя, маятник, насос, притяжение, созвездие, рудник, чертёж, вязкость, кристаллизация*, введённые в язык М. Ломоносовым, *промышленность, будущность, общественность, человечность, влюблённость, рассеянность, трогательный, общепольный, достижимый, усовершенствовать* – введённые Н. Карамзиным; *головотяп, головотяпство, пенкосниматель* – впервые употребленные М. Салтыковым-Щедриным, *обломовщина* – вошедшее в язык благодаря И. Гончарову, *стушеваться, карамазовщина* – введённые в обиход Ф. Достоевским, *сюминутный*, создателем которого является В. Маяковский, *бездарь* – слово, созданное И. Северяниным, *нимфетка* – авторство слова принадлежит В. Набокову.

Таким образом, новообразования – свидетельство жизни и расширения языка. И всё же в большинстве случаев окказионализмы так и не становятся неологизмами, а остаются яркими выразительными индивидуально-авторскими созданиями, функционирование которых ограничивается сферой произведения и идиостиля писателя.

Проблемы неологии и окказиональности в лингвистическом осмыслении рассматриваются в работах Г. Винокура, В. Лопатина, А. Лыкова, В. Григорьева, Р. Намитоковой, Е. Земской, Е. Семенец, Н. Бабенко, В. Санникова и др. [Винокур 2009; Лопатин 1973; Лыков 1976; Григорьев 1983, 1986; Земская 1992; Семенец 1992;

Бабенко 1997; Санников 2002]. Специальные исследования посвящены словотворчеству Н. Лескова [Головачева 2001], Ф. Достоевского [Беляева 1990], А. Белого [Горелкина 1999], В. Хлебникова [Перцова 2003], В. Маяковского [Астафьев 2007], М. Цветаевой [Горелкина 1999; Нарынская 2004], С. Кирсанова [Голобородько 1993], Б. Пильняка [Метликина 2010], М. Шолохова [Измайлова 1990], Евг. Евтушенко [Санникова 2005], В. Высоцкого [Жабаева 2010], А. Соженицына [Горовая 2009] и др. Исследования свидетельствуют об усилении интереса к данному творческому феномену.

По утверждению В. Хлебникова, “Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка” [Хлебников 1986: 624]. Действительно, окказионализмы отличаются новизной, неординарностью, необычностью, исключительной семантической ёмкостью. Они могут заменять собой целые группы слов, обладают мощной выразительной энергией нередко при экономии изобразительных средств.

“Окказионализмы, несомненно, относятся к таким элементам текста, для которых характерна “мерцательность” эксплицитного / имплицитного. Колебания от четкой выраженности, определенности значения до подтекстности могут быть обусловлены и авторским замыслом, и квалификацией читателя” [Бабенко 1997]. Окказионализм и его восприятие демонстрируют усиление активной роли читателя в соотношении автор – текст, содержащий окказиональные образования, – читатель.

При осмыслении окказионализмов необходимо учитывать структуру, механизм и принципы их образования.

Заметим, что способов образования окказионализмов существует множество. Среди них особо продуктивными являются следующие:

1. Новообразования, созданные благодаря **аффиксации**, в частности:
 - префиксации:

*Распрабабкиной техники
скидывай хлам.*

Днепр,
турбины
верти по заводьям

(В. Маяковский “Марш ударных бригад”, 1930).

Смешно, не правда ли, смешно...
А он шутил, **недошутил**,
Недораспробовал вино,
И даже **недопригубил**...

(В. Высоцкий “Кто-то высмотрел плод, что не спел...”, 1973).

Иду я росой **предпокосной**
словить электричку скорей.
Паслен и кукушкины слёзы
обплачут меня до колен.

(А. Вознесенский “Иду я росой предпокосной...”, 1983).

- суффиксации:

Я думал – ты всесильный **божище**,
а ты недоучка, крохотный **божик**...

(В. Маяковский “Облако в штанах”, 1915).

О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся, –
Жизняночка и **умиранка**,
Такая большая – сия!

С большими усами **кусава**
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!

(О. Мандельштам. “Восьмистишия. 3. “О бабочка, о мусульманка...”, 1934).

- префиксально-суффиксальным способом:

*“Мир **огрóмив** мощью голоса”, “Глаза **наслезнённые** бочками выкачу”,
“ходят, **размозолев** от брожения” (В. Маяковский “Облако в штанах”,
1915).*

*Художники! Бойтесь “мещанок”.
Они **обездарят** ваш дар.*

(Игорь Северянин “Предостерегающая поэза”, 1911).

- безаффиксным способом:

*Как надвинусь я, **алчь**,
всё окутает **мрачь**,
будет в литературе **помалчь**...*

(А. Вознесенский “Ров”, 1985–1986).

Нередко окказионализмы, образованные при помощи морфем, являют переход в другую (несвойственную исходному слову) часть речи и расширение грамматической парадигмы:

Например: *лукает* (глагол), *немным* (прилагательное), *закричальность* (существительное):

*Немь **лукает** луком **немным**
В **закричальности** зари.*

(В. Хлебников “Немь лукает луком немным...”, 1908).

Глагол *невесомела*:

*Был мой стих, как фундамент, тяжёл,
чтобы ты **невесомела** в звуке.*

(А. Вознесенский “Мы нарушили Божий завет...”, 1972).

Или, к примеру *незла* (существительное):

*О, подымите лицо, только при жизни,
раз в век хоть,
небу откройте лицо для голубого **незла**!*

(А. Вознесенский ““Кошкин лаз” – Цезарь-палас”, 1977).

2. Продуктивным способом образования окказионализмов является **словосложение**:

*Слушайте!
Проповедует,
мечась и стена,
сегодняшнего дня **крикогубый** Заратустра!*

(В. Маяковский “Облако в штанах”, 1915).

***Оркестромелодия** реяла розою
Над **белобархатом** фойэ.*

(Игорь Северянин “На премьере”, 1911).

***Скалозубый, нагловзорый**
Пушкин – в роли Командора?*

(М. Цветаева “Стихи к Пушкину”, 1927).

Заметим, что словосложению могут подвергаться не только два, но и более слов. Например: “**слабо-гуно-либерально-пьяный помещик**” (М. Салтыков-Щедрин “Петербургские театры. Горькая судьбина. Драма в 4-х действиях А. Писемского”, 1863); “...прочтите **нагло-истерически-пустопорожние** статьи московских публицистов, прислушайтесь к **хладно-умеренно-размазистым** разглагольствованиям петербургских газет...” (М. Салтыков-Щедрин “Журнальный ад”, 1864).

***Занавес-мой-занавес!**
Мурзамецкий мой отрез!
Часть-рябь-слепь-резь!
Мне лица не занавесь!*

(М. Цветаева “Переулочки”, 1922).

*Против кого ты прешь?
Против громады, Эрнст!
Против –*

*четырёхмиллионнопятьсотсорокасемитысячвосемь-
сотдвадцатитрёхквадратнокилометрового чудища...*

(А. Вознесенский “Неизвестный – реквием в двух шагах, с эпилогом”, 1964).

В приведенных примерах окказионализмы, построенные по принципу сложения-нанизывания, обнаруживают градацию – усиление смысловой и эмоционально-экспрессивной выразительности, оценочности. Подобные окказионализмы звучат, как правило, неожиданно, непривычно, а соединение контрастных пар – подчас парадоксально. Например, в рассказе М. Зощенко “Бедная Лиза” (1935): “...он сам на себя не надеялся, создавая **маловысокохудожественные** книги, не отражающие в полной мере величие эпохи”, окказионализм подчинен ироническому развенчанию, благодаря этому новообразованию усиливается комический эффект. Однако соединение антонимичных пар в структуре окказионализма может сопрягаться со сферой не комического, а серьёзного звучания, отражая сложность и противоречивость бытия/мира/эпохи/человека и др.:

*Был **скот**человеко**бог**,
стал **бог**человеко**скот**.*

(А. Вознесенский “Переход”, 1993).

*А в центре – как магнит **дву**полюсный,
иль нерв дрожит,
лежит личиночка **дву**полая,
в ней – **Смерто**жизнь.*

(А. Вознесенский “Доктор Осень”, 1961).

Редки, но тем более выразительны окказионализмы, структуру которых составляет целое предложение. Например: “От стихов она требовала только **ямщикнегонилошадейности**” (В. Набоков “Дар”, 1937).

Фразы бессильны. Слова слиплись в одну фразу.

Согласные растворились...

(А. Вознесенский “Эскиз поэмы”, 1965).

– А Вы пробовали натирать себя канифолью?

– Извиняюсь, кстати, авыневидимоей реснички?

(А. Вознесенский “Хроника приключений крестиков и ноликов”, 1989, глава “Приснись, ресничка”).

Заскучалнаш завод без наградонопять

кфирмачамменяшлёт агрегат покупать

жруликёрфен всемяюдживисишарпберу

договорне подписываюснялигру. (А. Вознесенский “Ров”, 1985–1986).

1. Продуктивным способом создания окказионализмов выступает контаминация.

Контаминация слов (от лат. *contaminatio* – “соприкосновение”, “смешение”) – словообразовательный приём, “сплав”, наложение двух слов или их частей, в результате чего сложным образом переплетаются значения исходных слов. Эту технологию, вслед за Велимиром Хлебниковым, можно условно назвать методом “колки” и “плавки” словарных компонентов. Например: *катастройка* – катастрофа + перестройка (А. Зиновьев “Зияющие высоты”); *Ф. Толстоевский* – Ф. Достоевский + Толстой (сатирический псевдоним И. Ильфа и Евг. Петрова); *моягода*, *мояблоня* – моя + ягода, яблоня (С. Кирсанов “Работа в саду”); в поэзии А. Вознесенского: *собакалипсис* – собака+апокалипсис (“Собакалипсис”), *урагангел* – ураган+ангел (“Гуру урагана”), *чучеловече* – чучело+человече (“Чат лунной рэпсодии”).

Еще примеры:

“Мартобря 86 числа, между днём и ночью” (Н. Гоголь “Записки сумасшедшего”, 1834).

“В Академии поэзии – в озерзамке беломраморном...” (И. Северянин “Поэзоконцерт”, 1911).

*Стоял Январь, не то Февраль,
Какой-то чертовый Зимарь.*

<...>

*...Летят вдали
Красивые **осенебри**,
Но если наземь упадут,
Их **человолки** загрызут.*

(А. Вознесенский “Песенка травести из спектакля “Антимиры””, 1963).

*Нам **бермудорно** на сердце
И **бермутно** на душе*

(В. Высоцкий “Письмо в редакцию...”, 1977).

*Можно было бы просто забыть обо всём
И часами глядеть в **никудали***

(Саша Соколов “Между собакой и волком”, 1980).

*Это уже не Ад, но и не Рай – я бы назвал “**Рад**”.*

(А. Вознесенский “Хроника приключений крестиков и ноликов”, 1989).

2. Нередко используется способ образования окказионализмов на основе **сокращения** слов, в частности:

- **собственно сокращения:**

*Вместо будущего стал
бывшим он.*

Покидает пьедестал

***б. чемпион** (“б.” в значении “бывший”. – О К.).*

(А. Вознесенский “Шутливые строки”, 1972).

• **усечения-пропусков** частей слов:

*Ломоно Наполео Велик Ека
живут в содержании языка.*

(А. Вознесенский “Берегите заик!”, 1999).

*Он сладко пел об изуверах
в дезабилье,
что Евангелъе без Евы –
лишь ...нгелъе.*

(А. Вознесенский “Павлевазмей”, 2001).

*Я без тебя, как без ги.
На Венере безрукавка,
без ги – Кафка.
Нигде так не во...ют, как у нас
...блѣвское шоссе
...левая – по...ганая
мне и ...бля не накопили строчки
...салка на ветвях сидит
"своя ...башка ближе к телу" (Мария-Антуанетта)
...МКа коньяка
Я – па...с. Одинокий. Белею.
Почѐм "мерседес-бенц"? А просто – ...бенс?
...ина – девушка моей мечты
Все восхищены ...бином Ньютона
ТВ и т...п <...>*

(А. Вознесенский “Чат”, 2000).

В последнем примере благодаря окказионализмам, выстроенным по принципу пропуска части основы **–ру–**, создаётся поле обыгрывания смыслов: *нигде так не воют*, как у нас / *нигде так не воруют*, как у нас; *своя башка* ближе к телу / *своя рубашка* ближе к телу; *я – пасс* / *я – парус*; *моей мечты девушка Инна* / *моей мечты руина*; *МК* (аббревиатура – газета “Московский Комсомолец”) / *рюмка*; *все восхищены рубином* / *бином Ньютона*; *левая* / *рулевая*; *поганая* / *поруганная*; *т.п.* / *труп* и т.д.

- **сокращений по принципу аббревиации (сложносокращённый способ).** Например, у В. Маяковского *совмещане* – советские мещане: “... беру я /право вот это – // покрыть / всесоюзных **совмещан...**” (“Нашему юношеству”, 1927); в стихотворениях А. Вознесенского *литсобратья* – литературные собратья: “Любимые **литсобратья** / мне пальцы совали в раны...” (“Гуру урагана”, 1998; см. также в стихотворении “Дорогие *литсобратья!*..”, 1975); *литтарантулы* – литературные тарантулы: “Ах, Клубок **Литтарантулов**, / Не устали делить монументы?” (“Из ташкентского репортажа”, 1966); *НН* – Нижний Новгород, *СКВ* – скворцы и, одновременно, свободно конвертируемая валюта:

*Поддёрнет мели подол кремлёвский,
как юбки нижние.*

*В **НН** уедем. Скрипач креплёным
зальёт манишку.*

(А. Вознесенский “Уедем в **НН**”, 1996).

*Банкноты струились, как ноты форели,
живём одноразово.*

***СКВ** прилетели! **СКВ** прилетели!
Звоните Саврасову!*

(А. Вознесенский “**СКВ** прилетели”, 2003).

3. Весьма любопытным способом создания окказиональных образований является **рассечения слов и перестановки их частей**:

*Люблю до одурения тебя, Москва.
Здесь гения зелёная голова,
здесь в лужах отражается **рель-аква...**
Снежочек горностаевый...*

(А. Вознесенский “Люблю до одурения тебя, Москва...”, 1998).

Рассечения слов и перестановки, дистанционно удалённые друг от друга, демонстрируют усиление игрового поля:

таша говорю я на
низм ты говоришь кому
ыкант наливает муз
иноактриса пошла к
сотка улыбнулась кра
вать советует уби
лам сломалась жизнь *попо*

(А. Вознесенский “Таша говорю я на...”).

4. Окказионализмы, созданные при помощи **подмены или замещения части слова**, благодаря чему усиливается смысловая игра. Например, название книги стихотворений А. Вознесенского “*Лунная рэпсодия*”, где *рапсодия* замещается на *рэпсодия*, т.е. в стиле рэп. Замена *Санкт-Петербург* на *Санкт-Ленинбург*:

*Сомнительная мысль бежала –
о рождении метафизической державы
И пел лемур, как Винни-Пух:
“Да здравствует **Санкт-Ленинбург!**”*

(А. Вознесенский “Путешествие из Ленинграда в Петербург”, 1994).

Образование окказионализма по аналогии с известными словами путём замещения части основы:

*Ах, моё ремесло – самобытное? Нет, **самопытное!**
оббиваясь о стены, во сне, наяву,
ты пытай меня, Время, пока тебе слово не выдам.
Дай мне дыбу любую. Пока не взреву.*

(А. Вознесенский “Осеннее вступление”, 1967).

*От мракобесья обереги нас,
От светлобесья избавь нас, Господи.*

(А. Вознесенский “Молитва”, 1992).

5. Образование различного рода окказионализмов **от собственных имён (антропонимов, топонимов и др.)**. Один из самых

распространенных способов – создание формы множественного числа, что переводит обозначаемое в разряд типичных и обобщённых явлений:

Талмуды. Будды. Христы. Иуды.

В вашем распоряжении одна минута.

Отвечайте после сигнала...

После сигнала...

(А. Вознесенский “После сигнала”, 1988).

Пройдут святополки,

шевченки и пестели,

останутся только

тычинки и пестики.

(А. Вознесенский “Возвратитесь в цветы!”, 2003).

Любит Блока и Сирина, режет рюмкой пельмени.

*Есть другие **россии**. Но мне эта милее.*

(А. Вознесенский “Мать”, 1978).

На основе подобного принципа созданы окказионализмы А. Вознесенского: **Матиссо-Гогены** (“Из Мексики”, 1981), **Пикассы** (“Зелёная обезьяна”, 1987), **Магдалины** (“Россия воскресе”, 1994), **Петергофы** (“Прорабы духа”, 1984), **Шахерезады, Чосеры** (“Женщина перед зеркалом”, 1978), **Чайльд-Гарольды** (“Лесалки”, 1967), **Чемберлены** (“Беременный бас”, 2001) и др.

Более сложным выступает создание окказионализмов от личных имён с привлечением различных морфологических приёмов словообразования, в результате чего новообразования могут относиться к различным частям речи, но в своей семантике все же несут в себе характерные стержневые черты, признаки, восходящие к обозначаемой личности и связанному с ней культурно-историческому деянию. Например, у Вознесенского: **шекспирствуя** (“Россия воскресе”, 1994), **модильянистой**

(“Портрет Плисецкой”, 1966), *сальвадордальние* (“Новые неновые”, 1982), *сальвадордальность* (“Второй”, 2003) и др.

Чаще всего окказионализмы появляются благодаря совмещению нескольких способов их создания. Например, сложения и суффиксации: *авиавступление* (А. Вознесенский “Ланжюмо”, 1963), *масскультурник* (А. Вознесенский “Редкие кражи”, 1982), *на-всё-плевизм* (А. Вознесенский “Жарим мираж”, 2004); сложения и контаминации: “*Рекачкачайка*” (1914) (*река* + *качка* + *чайка*) В. Каменского; сложения, контаминации и аффиксации: *трансинтеллигибельный* (*транс* + *интеллиг(ент)* + *гибель* + *ный*) (А. Вознесенский “Смерть Клавдия”, 1998) и т.д.

При декодировании семантики окказионализмов важно учитывать не только структуру, механизм и принцип созданной модели, но и, естественно, контекст произведения, например, при осмыслении окказионализмов в стихотворении В. Хлебникова:

*Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких **времирей**.
Где шумели тихо ели,
Где **поюны** крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких **времирей**.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких **времирей**.
Стая легких **времирей**!
Ты **поюнна и вабна**,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердцеходишь, как волна!
Ну же, звонкие **поюны**,
Славу легких **времирей**!*

(В. Хлебников “Там, где жили свиристели...”, 1908).

Благодаря контексту, в частности, неоднократным повторам “Пролетели, улетели/ Стая лёгких времireй” и другим значимым приметам, связанным с семантикой полёта, звуком, природой, временем, становится ясным, что образ *времireй* (*время + мир + реять*) соотносим с птицами времени, реющими над миром, пролетающими, как мгновения. Окказионализмы *поюны* (*поющие + юные*), “ты поюнна и вабна³” (*юная, поющая; манящая, желанная*) создают картину одухотворённого, живого, манящего мира, притягивающего своим чарующим звучанием.

При анализе окказионализмов важно учитывать также контекст творчества автора и историко-культурный контекст. Например, для осмысления эпиграммы “За ужином объелся я...” (1819) А. Пушкина:

*За ужином объелся я,
А Яков запер дверь оплошно –
Так было мне, мои друзья,
И кюхельбекерно, и тошно* [Пушкин 1959, I:107].

Известно, что В. Кюхельбекер – лицейский друг Пушкина; по воспоминаниям Н. Греча, он “отличался необыкновенным добродушием, безмерным тщеславием, необузданным воображением, которое он называл поэзией” [Греч 2002]. Лицеисты часто над ним подтрунивали. Однажды “Жуковский был зван куда-то на вечер и не явился. Когда его спросили, зачем он не был, он отвечал: “Мне что-то нездоровилось уж накануне, к тому же пришел Кюхельбекер, и я остался дома”” [там же]. Пушкин написал эпиграмму “За ужином объелся я...”, Кюхельбекер вспылil и вызвал его на дуэль, где стрелял первым и промахнулся, Пушкин же отказался стрелять, и затем друзья помирились.

Важным фактором для осмысления окказионализмов выступает, конечно же, и общий литературно-культурный контекст.

³ Ср.: праславянское **vabiti* (“манить”), от которого произошли др.-русск. *вабити*, русск. *вабить* – (охотн.) *приманивать птиц и зверей, подражая их голосу*, укр. *вабити* – *манить, вызывать желание, притягивать*. См. также: болг. *вабя*, сербохорв. *вабити*, словенск. *vabiti*, чешск. *vábit*, словацк. *vábit'*, польск. *wabić* и др. [Фасмер 1986: I, 263].

В качестве примера приведем стихотворение И. Бродского “Тихотворение моё, моё немое...” (1976):

*Тихотворение мое, мое немое,
однако, тяглое – на страх поводьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведем, как жизнь проводим?*

Окказионализм *тихотворение* создан благодаря усечению начального *с-* от слова “стихотворение” и поэтической этимологизации, контаминирующей смысловые поля “тихое”, “тишина”, сопряженных с созидательным актом творчества – “творением”. Реминисцентными видятся мандельштамовская “первоначальная немота” (“*Silentium*” О. Мандельштама, 1910) и набоковское “Нет выше музыки, чем тишина” (“Демон” В. Набокова, 1924). Уточнение “творение...немое” у Бродского коррелирует с поэтической немотой – невозможностью вербальными средствами выразить всю сложность бытия и человеческой души – и перекликается с тютчевским “Мысль изречённая есть ложь” (“*Silentium*” Ф. Тютчева, 1830). Таким образом, благодаря авторскому словотворчеству создаётся ёмкий смысл, сопряжённый с философским постижением творчества.

Встречаются случаи, когда смысл окказионализмов объясняется автором в самом произведении. Например, в стихотворении И. Северянина “Электроассонанс” (1911):

*Что такое электрассонанс?
Это – молния и светлячок.
Сон и скрипка. Гекзаметр и станс.
Мысль и греза. Пила и смычок.
Разнокровье и злой мезальянс.
Тайна ночи и женский зрачок.
Мирозданье – электрассонанс!*

Отметим, что активизация окказионального эксперимента наблюдается в т.н. “переходные” культурные эпохи и связана с усилением эстетического поиска в литературе. Особо

продуктивными в этом плане являются начало и конец XX в. Окказиональное словотворчество часто встречается в произведениях М. Цветаевой, В. Набокова, В. Высоцкого, А. Вознесенского, И. Бродского и др. Подлинными мастерами окказиональных образований выступают поэты-футуристы: В. Маяковский, А. Кручёных, В. Хлебников, И. Северянин и др.

В статье “Как делать стихи?” (1926) В. Маяковский выдвигает следующее правило поэтической работы: “Постоянное пополнение хранилищ, сараев вашего черепа нужными, выразительными, редкими, изобретенными, обновленными, произведенными и всякими другими словами” [Маяковский 1959, XII: 87]. Поэт утверждал, что “навыки и приемы обработки слов бесконечно индивидуальные...” [там же]. Созданная В. Валавиным книга “Словотворчество В. Маяковского: опыт словаря окказионализмов” (2010) насчитывает свыше 3500 индивидуально-авторских новообразований.

Нацеленные на создание нового мира, искусства, не просто расширения, но создания качественно нового языка будущего, “звёздного” (В. Хлебников) поэтического языка, “будетляне” (т.е. люди грядущего мира, понятие, введённое Хлебниковым) применяли бесконечное множество способов создания окказиональных моделей, продуктивно используя новообразования в качестве строительного материала произведения, шире – искусства. В манифесте кубофутуристов “Пощечина общественному вкусу” (1912) они декларировали свои права “на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Словоновшество)”, в которых им грезилась “Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова” [Русский футуризм 2009: 65–66].

Сюда относятся и эксперименты с фонетическими образованиями (речь о которых пойдёт ниже), и всевозможные виды замен (у Хлебникова: *дружба – кружба – вружба; ветер – петер; будесник, поец, бьюга, вольза, мленник, мнязь*), перестановок и агглютинации, и создание новых слов с помощью суффиксации, префиксации, квазиаффиксов и т.д. (*немотичи, немичи, улетабль*,

звучаль, скучаль, скукобой, ужасокрыл), и разнообразные виды контаминаций (по Хлебникову, “скорнения” – срастания разных корней), и образование новых слов от одного корня. Яркий пример последнего – “Заклятие смехом” (1908–1909) В. Хлебникова:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи! [Хлебников 1986: 54].

Обратим внимание, что и название стихотворения, отсылающее к заклинанию и ритуальному закланию, также усиливает парадигму игровой поэтики.

Вспомним также произведение Хлебникова, озаглавленное “Любхо” (1907–1908, 1912), в котором свыше 400 производных от корня –ЛЮБ–: “Я, любчик любвей, любимый, любок, любяга невлюбляемых любок, в любели люблю любованием, олюбью, и льбью залюбив любинища, любокий в любинах, любака нелюбанных любок, луботствуя, любик, любую лЮбую из любок в любильнях, люблятнях, любятнях и олюби любнец, любни любокой Любини, залюбив безлюбкую любку...” и т.д. В. Маяковский свидетельствует, что одна провинциальная типография не смогла напечатать 6 страниц этого произведения, так как в типографии не хватило букв “Л”. По утверждению Маяковского, “Хлебников – не поэт для потребителя <...> Хлебников – поэт для производителя <...> Хлебников создал целую периодическую систему слова” (В. Маяковский “В. В. Хлебников”, 1922) [Маяковский 1959, XII: 23, 24]. Основная идея в создании нового поэтического языка, по определению В. Хлебникова, “... населить <...> несуществующими

словами оскудевшие волны языка. <...> Они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения” [Хлебников 1986: 627].

Ученые насчитывают около 5 тысяч опубликованных Хлебниковым слов-новообразований, при этом исследователи полагают, что примерно столько же остается в рукописях (см.: “Словарь неологизмов Велимира Хлебникова” Н. Перцовой [Перцова 1995]).

Использует “откорневой” принцип построения окказионализмов наряду с аффиксацией и сложением поэт-эгофутурист Игорь Северянин. К примеру, он создаёт окказиональные звенья от корня –грёз/грез– (и слов грёза, грезить): *грезэр, грезэрка, грезэрки, сюрпризэрки, безгрёзье, грёзо-фарс, грезоломня, грёзный, грёзно, грёзовый, грёзово, огрезить, грезиться, погрезиться, пригрезиться, загрезить, погрезить*, и др.; от корня –лун–: *лунь, олунить, луниться, лунеть, лунно, луноструна, луннокудрая, лунно-бликие, лунно-направленные* и т.д.

Таким образом, в поэтике футуризма окказиональные образования становятся продуктивной стратегией создания нового поэтического языка. Окказионализмы, разрушая автоматизм восприятия, демонстрируют самобытное авторское творчество и, одновременно, активизируют со- творчество реципиента, связанное с интеллектуальной работой по декодированию значения новообразований, что в свою очередь репрезентирует тенденцию расширения авторской и читательской свободы.

Примером увеличения интерпретационных возможностей при восприятии окказионализмов может служить фрагмент автобиографической прозы А. Вознесенского “Мне четырнадцать лет” (1980), где изображено чтение поэтом Алексеем Кручёных своего “заумного” стихотворения “Весна с угощеньцем”: ““Ю-юйца!” – зачинает он, у вас слюнки текут, вы видите эти, как юла, крутящиеся на скатерти крашеные пасхальные яйца. “Хлюстра”, – прохрюкает он вслед, подражая скользкому звону хрусталя. “Зухрр” – не унимается зазывала, и у вас тянет во рту, хрупает от засахаренной хурмы, орехов, зеленого рахат-лукума и прочих сладостей Востока, но главное – впереди. Голосом высочайшей

муки и сладострастия, изнемогая, становясь на цыпочки и сложив губы как для свиста и поцелуя, он произносит на тончайшей бриллиантовой ноте: "Мизюнь, мизюнь!.." Все в этом "мизюнь" – и юные барышни с оттопыренным мизинчиком, церемонно берущие изюм из изящных вазочек, и обольстительная весенняя мелодия Мизгиря и Снегурочки, и, наконец, та самая щемящая нота российской души и жизни, нота тяги, утраченных иллюзий, что отозвалась в Лике Мизиновой и в "Доме с мезонином", – этот всей несбывшейся жизнью выдохнутый зов: "Мисюсь, где ты?"

Он замирает, не отнимая ладони от губ, как бы ожидая отзыва юности своей, – стройный, вновь сероглазый принц, вновь утренний рожок российского футуризма – Алексей Елисеевич Крученых” [Вознесенский 1984: 44–46].

Подытоживая рассмотрение окказионализмов, подчеркнем, что в истории литературы в целом окказиональный эксперимент сопряжен с процессами эстетических поисков словесного творчества, имманентными процессами расширения и самообновления поэтического языка.

Задание 2

I. Назовите возможные смыслы окказионализмов:

*Золоторозсыпьювиночь (В. Каменский);
смеярышня, младуга, красавда (В. Хлебников).*

II. Найдите в приведённых ниже фрагментах окказионализмы. Подумайте, как они образованы и что обозначают.

1

*Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
“Пинь, пинь, пинь!” – тарарахнул зинзивер.*

*О, лебедиво!
О, озари!*

(В. Хлебников “Кузнечик”, 1908–1909).

2

*Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адкѣ.*

(В. Маяковский “Адище города”, 1913).

3

*Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон,
хмурый,
декабрь...
<...>
Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам...
<...>*

*Видите –
небо опять иудит
пригоршню обрызганных предательством звезд?*

(В. Маяковский “Облако в штанах”, 1915).

4

*Снова снегами огрѣб
тысяче-
миллионно-крышій
волжских селений гроб.*

(В. Маяковский “Сволочи”, 1922).

5

*Измельчал и
обеззубел,
обэстетился сатирик.*

(В. Маяковский “Мрачное о юмористах”, 1929).

6

*Полноструйный родник, полнозвучный,
Мой родной, мой природный родник,
Вновь к тебе (ты не можешь наскучить!)
Неотбрасываемо я приник.*

*И светло мне глаза оросили
Слезы гордого счастья, и я
Восклицаю: ты – символ России,
Изнедривающаяся струя!*

(И. Северянин “Родник”, 1914).

7

*Стрекот аэропланов! Беги автомобилей!
Ветропросвист экспрессов! Крылолёт буеров!
Кто-то здесь зацелован! Там кого-то побили!
Ананасы в шампанском – это пульс вечеров!*

(И. Северянин “Увертюра” из сб. “Ананасы в шампанском”, 1915).

8

*Верстами – врозь – разлетаются брови.
Две достоверности розной любви,
Черные возжи-мои-колеи -
Дальнодорожные брови твои!*

(М. Цветаева “Верстами – врозь – разлетаются брови...”, 1922).

9

*Так – только Елена глядит над кровлями
Троянскими! В столбняке зрачков*

*Четыре провинции обескровлено
И обезнадежено сто веков.*

*Так – только Елена над брачной бойнею,
В сознании: наготой моей
Четыре Аравии обеззено
И обезжемчужено пять морей.*

*Так только Елена – не жди заломленных
Рук! – диву дается на этот рой
Престолонаследников бездомленных
И родоначальников, мчащих в бой.*

*Так только Елена – не жди взывания
Уст! – диву дается на этот ров
Престолонаследниками заваленный:
На обессыновленность ста родов.*

*Но нет, не Елена! Не та двубрачная
Грабительница, моровой сквозняк.
Какая сокровищница растрочена
Тобою, что в очи нам смотришь – так,*

*Как даже Елене за красным ужином
В глаза не дерзалось своим рабам:
Богам. – "Чужеземкою безмуженный
Край! Все еще гусеницей – к ногам!"*

(М. Цветаева "Так – только Елена глядит...", 1924, из цикла "Под шалью").

10

*Здесь с полслова понимают,
Не боятся острых слов,
Здесь с почетом принимают
Оторви-сорви-голов.*

(В. Высоцкий "Баллада о вольных стрелках", 1975).

11

“Он тогда в последний раз уехал за границу и спустя два года там умер, оставив мне миллионное состояние и петербургское свое имение Рождествено с этой белой усадьбой на зеленом холму, с дремучим парком за ней, с еще более дремучими лесами, синеющими за нивами, и с несколькими стами десятин великолепных торфяных болот, где водились замечательные виды северных бабочек да всякая аксаково-тургенево-толстовская дичь”.

(В. Набоков “Другие берега”, 1953).

12

*Сжаты в “зебрах” ночные трещины,
достигается беспредел.
Наша жизнь – безрадостиженица.
Нам без разницы, кто сгорел.*

(А. Вознесенский “Без ”Б””, 2008).

13

*О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.*

(В. Хлебников “О, достоевскиймо бегущей тучи...”, 1908–1909).

14

*Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцартъ!*

(В. Хлебников “Усадьба ночью, чингизхань...”, 1915).

III. Ниже в тексте присутствуют окказионализмы на основе усечения частей слов. Проанализируйте, какая часть пропущена:

*“Боль... боль... боль... боль...”
В городе исчезла*

Чёрное **нце** несли на носилках.
Вы читали "В круге первом" **женицына**?
В по **ствах** толпились за визой.
Маршировали даты.
Пели: " **овей, овей, пташечка!**"
Назревал **яной** бунт.
В Нью-Йорке царил **омон** Волков.
исты филармонии разучивали мелодию
"Жуткий Крайзис".
Да здравствует мировая **идарность истов**
Филармонии.

(А. Вознесенский "Жуткий Крайзис Супер Стар", 1999).

IV. На основе чтения стихотворения А. Вознесенского "Скрытымным" (1970), проанализируйте, как образован и какие значения вбирает в себя вынесенный в название окказионализм:

"Скрытымным" – это пляшут омичи?
скрип темниц? или крик о помощи?
или у Судьбы есть псевдоним,
темная ухмылочка – скрытымным?

Скрытымным – то, что между нами.
То, что было раньше, вскрыв, темним.
"Ты-мы-ыы..." – с закрытыми глазами
в счастье стонет женицина: скрытымным.

Скрытымным – языков праматерь.
Глупо верить разуму, глупо спорить с ним.
Планы прогнозируем по сопромату,
но часто не учитываем скрытымным.

"Как вы поживаете?" – "Скрытымным..."
Из-за "скрытымныма" закрыли Крым.

Скрытымным – это не силлабика.

*Лермонтов поэтому неперево́дим.
Лучшая Марина зарыта в Елабуге.
Где ее могила? – скрымтымным...*

*А пока пляшите, пьяны в дым:
“Шагадам, магадам, скрымтымным!”
Но не забывайте – рухнул Рим,
не поняв приветствия: “Скрымтымным”.*

V. Приведите примеры 5-6 окказионализмов из литературных произведений, определите способ образования каждого окказионализма, раскройте его смысл и роль.

2.3. Грамматический подтип

Основу грамматического подтипа языковой игры составляет обыгрывание грамматической парадигматики. Подобно классическому примеру Л. Щербы с его знаменитой “Глокой куздрой...”, Л. Петрушеская свои “Лингвистические сказочки” (в частности, “Пуськи бятые” и “Бурлак”) выстраивает на обыгрывании морфологических форм и их значений:

*Сяпала Калуша с калушатами по напушке. И увазила бутявку, и волит:
– Калушата! Калушаточки! Бутявка!
Калушата притяпали и бутявку стрямкали. И подудонились.
А Калуша волит:
– Оое! Оое! Бутявка-то некузявая!
Калушата бутявку вычучули.
Бутявка вздребезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.
А Калуша волит калушатам:*

– Не трямкайте бутявок, бутявки любые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!

(Л. Петрушевская “Пуськи бятые”) [Петрушевская 1996, 79].

В последствие Петрушевская дополняет истории (до 16) в цикле “Пуськи Бятые” [Петрушевская 2003]. Персонажами являются Калуша, Бутявка, Ляпуша, Помик, Зюище и др., напоминающие дивных сказочных существ, которые, как дети, бесконечно ссорятся, ругаются, дразнят и обзывают друг друга. При этом заботливая Калуша по-матерински печется о своих Калушатах: Канне, Манне, Гуранне и Кукусе; любит посплетничать Ляпуша; многие обижают Бутявку, с чем она пытается все время бороться. Выдуманный сказочный мир, безусловно, напоминает человеческий. Созданный Петрушевской язык напоминает детскую “гибридную” речь (дети, как показано К. Чуковским в книге “От двух до пяти”, являются талантливыми речетворцами). По свидетельству родных Петрушевской, созданию сказок “Пусек Бятых” способствовал случай: “Слону Наташе был годик, и она никаких сказок не понимала. Пела ей мама на ночь, пела, а однажды (Слон Наташа стоймя торчала в кроватке) мама подумала и решила рассказать ей сказку на ее же языке. И начала: “Сяпала Калуша по напушке. И увазила Бутявку”. И Слон Наташа поняла, засмеялась и уселась слушать” [Петрушевская 2003: 6].

Заметим, что феномен детского творческого восприятия был учтен в XIX в. английским писателем Льюисом Кэрроллом, который в 1871 г. ввел в повесть-сказку “Alice’s Adventures in Wonderland” (“Алиса в Зазеркалье”) стихотворение “Jabberwocky”, первая строфа которого состоит из несуществующих слов, за исключением служебных:

*Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;*

*All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe* [Carroll 1994: 23].

В русскоязычном переводе Д. Орловской стихотворение “Бармаглот” звучит так:

*Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве,
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове* [Кэрролл 2010: 22].

При этом персонаж Шалтай-Болтай пытается объяснить Алисе смысл этих слов. По его утверждению, *хливкий* – это хлипкий и ловкий, *пыряться* – прыгать, нырять, вертеться, *мюмзики* – птички с растрепанными перьями и т.д.

Игровой модус сказок Кэрролла, как и сказок Петрушевской, рассчитан не только на детей, но и на взрослых, о чем свидетельствуют многочисленные логические и языковые игры английского писателя и ориентация на лингвистический эксперимент, обыгрывание русской грамматики, значений аффиксов у Петрушевской. Отсылка к эксперименту по принципу Л. Щербы присутствует не только в названии “Лингвистические сказочки”, но и в реминисцентной подсказке, содержащейся в истории “Про глокую куздру и бокренка”:

- <...>А Калуша волит:
– Инда побирим про Щербу.
– Йоу Щерба? – бирят калушата.
– А Щерба, – бирит Калуша, – огдысь-егдысь нацирикал: “Глокая куздра кудланула бокра и курдячит бокренка”.
– Ну и йоу? – бирят калушата.
– Йоу: куздра кузявая? А, калушаточки?
– Ни, – бирят калушата. – Куздра некузявая.
– А йоу куздра некузявая?
– А куздра некузявая, ибо куздра кудланула бокра, – волят калушата.

– Ну! И курдячит бокренка! – бирит Калуша. – Ну и бирьте: кузяво ли, егды Канна, Манна и Гуранна курдячат Кукусю? А? Кудланули и курдячат? А? <...> [Петрушевская 2003: 23].

По замечанию Н. Задорожной, “в цикле “Пуськи бятые” представлено более ста вымышленных корней <...> лексический репертуар представлен 254 необычными словами в 1192 употреблениях. Некоторые из них (некузявый, зюмо-зюмо некузяво) вошли в разговорный язык и в новые словари” [Задорожная 2013].

Условно-игровое начало усиливается у Петрушевской также благодаря использованию в “Пуськах Бятых”, в частности “И-Пызява”, паралингвистических средств письменной коммуникации – эмотиконов (эмоционов) – пиктограмм, изображающих эмоцию, широко используемых в Интернете и SMS, например: :) – “очень весело”, ^(- “грустно”, ;^)(^; – “жених и невеста”, которые в рассказе Петрушевской нацелены на уточнение экспрессивно-интонационной окраски [Петрушевская 2003: 27]) и имманентно – на обыгрывание коммуникативного поля.

Таким образом, на основе игрового словотворческого вымысла создается художественная реальность с множеством вариантов сотворческого читательского прочтения в зависимости от языкового, культурного опыта реципиента, которого автор намеренно наделяет свободой интерпретации.

В отличие от слово- и речетворчества, базирующегося на принципе создания новообразований от несуществующих в языке корней при добавлении по законам грамматики семантически значимых аффиксов, в литературных произведениях часто встречается иной принцип – сохранения семантической основы при **отступлении** от грамматических норм, их нарушении. Функции нарушений грамматических норм – создание яркой характерной речи персонажа. Например, используется склонение несклоняемых существительных: “*Подаю баницику веревку – не хочет. – По веревке, – говорит, – не выдаю. Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок – **польт** не напасешься*” (М. Зощенко “Баня”); “– *Что же вы делаете с этими... с убитыми котами? – На*

польты пойдут, – ответил Шариков, – из них белок будут делать на рабочий кредит” (М. Булгаков “Собачье сердце”). Распространенное нарушение нормы – использование притяжательных местоимений *ихний/ихняя/ихнее* вместо формы *их*: “– Да разве братец **ихний** приехали?” (А. Чехов “Хамелеон”); “Ты, Павлин, познакомься с прислугой **ихней** и разузнай...” (М. Горький “Варвары”); “– **Об** чём речь? – Да вот, – говорит приказчик <...>. **Ихний** супруг застрелившись...” (М. Зощенко “Дамское горе”); “Зато развязный клетчатый сам отрекомендовался финдиректору, назвав себя “**ихний** помощник”” (М. Булгаков “Мастер и Маргарита”). Подобные и другие отступления от нормы придают речи сниженную, просторечно-разговорную окраску и создают несомненный комический эффект.

Истории литературы известны случаи, когда отклонения от грамматических правил, аграмматизм возводился в эстетический принцип обновления поэтического языка. Об этом свидетельствует художественная практика русского имажинизма и манифест “ $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста” Вадима Шершеневича (1920), в котором декларируется уничтожение старой грамматики во имя освобождения и обновления образа.

“Поломка грамматики, уничтожение старых форм и создание новых, аграмматичность – это выдаст смысл с головой в руки образа.

Причастие будущего, степени сравнения от неизменяемых по степеням слов, несуществующие падежи, несуществующие глагольные формы, несогласованность в родах и падежах – вот средства, краткий список лекарств застывающего слова” [Шершеневич 1996: 412]. Здесь же приведены примеры создания новых грамматических форм: вместо *большая лавка* – *лава*, *большая будка* – *буда*; *ничком*, *босиком*, *нагишом*, *пешком* – *ничок*, *босик*, *нагиш*, *пешок*; наряду с *очутится*, *очутишься* – *очучусь*; *победить* – *побежу*; рядом со *смеюсь*, *боюсь*, *ленюсь* – *смею*, *бою*, *леню*; *дребезги*, *вила*, *ворота* – *дребезг*, *вило*, *ворото* и др. “Мы хотим славить несинтаксические формы. Нам скучно от смысла фраз: “доброго утра!”, “он ходит!”. Нам милы своей образностью и

бессмысленностью несинтаксические формы: "доброй утра!" или "доброй утры!" или "он хожу!".

Бесформенные слова мы яростно задвигаем по падежам: *какаду, какада, какаде, какаду, какадою!* <...> Долой согласованность времен! Долой согласованность лиц: "прикажи он, я бы исполнил", мы заменим, как правило: "прикажите он, и я бы исполним!" Или: "я пойду вчера и наверное увидел!" <...> Необходимо создать формы: *светаю, сплюсь, вечереешь, моросю, дремлешься, мне веселится, мне смеется, помощи не приходила.*

Необходимо, наконец, создать причастие будущего по принципу: *придущий, увидящий, прошумящий.*

"Мое фамилие прошумящий веками" – вот образец аграмматической фразы подлинно поэтической речи" [Шершеневич 1996: 413–415].

Имажинистский аграмматический эксперимент ратовал за разрушение "старых", "затертых" грамматических форм и созидание новых, которые, по их убеждению, должны освежить, осовременить образ, придать ему силу, активизировать динамизм мышления и восприятия, т.е. выполнять новые поэтические задачи и функции.

Еще один заметный принцип обыгрывания грамматических норм при сохранении семантических основ базируется на **варьировании** форм словоизменения в пределах заданного текстового единства. Наиболее распространёнными здесь являются стилистические фигуры прибавления, в частности **полíптотон** и **парегмёнон**. Напомним, что **полиптотон** (греч. *polýptōtan*, буквально *многопадежие*) – **повтор слова в разных падежных формах при сохранении его значения**. Например: "*Но человека человек послал к анчару властным взглядом*" (А. Пушкин); "*В черном черная, и белы лишь зубы...*" (С. Парнок); "*Лучше гор могут быть только горы, /На которых еще не бывал*" (В. Высоцкий); "*Что мир весь рядом с ним, с его горячей медью? /Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...*" (Б. Окуджава).

Один из ярких примеров полиптотона приводит Р. Якобсон, отмечая, что "юмористические стихи Маяковского (1917),

издевательски изображая героя с разных сторон, в действительности задают полную парадигму сущительного кадет” [Якобсон 1987: 31–32]:

*Жил да был на свете кадет.
В красную шапочку кадет был одет.*

*Кроме этой шапочки, доставшейся кадету,
ни черта в нем красного не было и нету.*

*Услышит кадет – революция где-то,
шапочка сейчас же на голове кадета.*

*Жили припеваючи за кадетом кадет,
и отец кадета и кадетов дед.*

*Поднялся однажды пребольшуищий ветер,
в клочья шапчонку изорвал на кадете.*

*И остался он черный. А видевшие это
волки революции сцапали кадета.*

*Известно, какая у волков диета.
Вместе с манжетами сожрали кадета.*

*Когда будете делать политику, дети,
не забудьте сказочку об этом кадете.*

(В. Маяковский “Сказка о Красной Шапочке”, 1917) [Маяковский 1955: I, 142].

Парегмёнон – стилистическая фигура, основанная на сочетании однокоренных или этимологически родственных слов (“произвождение”, по Р. Якобсону): “Золотом режет и яркой каймою каймит их” (К. Случевский); “Ты – *тень теней...*” (А. Белый); “*Нежнее нежного/ Лицо твое, / Белее белого / Твоя рука...*” (О. Мандельштам); “*Неизбежность неизбежного,/ Невозможность невозможного./ Ты со мной – нежнее нежного,/ Я с тобой – душа без прошлого*” (Вер Тан). Благодаря фигуре парегмёнона акцентируется внимание на свойствах изображаемого

предмета или объекта, подчеркивается их предельная насыщенность и исключительность.

Нередко эта стилистическая фигура используется в литературе для создания иронического эффекта: *“И народ у нас народен! / Инородец – инороден / И печать у нас печатна! / Партия у нас партийна! / Лженаука – лженаучна! / Дети – детские у нас”* (Т. Кибиров).

Встречаются случаи одновременного использования полиптотона и парегменона с целью акцентирования обыгрываемых автором смыслов, как, например, в стихотворении К. Кедрова:

*Когда мой сон встречается с твоим
Любая мысль становится понятной
Но лишь двоим понятна лишь двоим
Для всех других она почти невнятна*

*Всё что невнятно подлинно во сне
Всё в этой жизни так необычайно
Но только с ней оно еще сильнее
Отчаянье отчаянней отчайнья.*

(Сохранено авторское отсутствие пунктуационных знаков. – О.К.) [Кедров 2014].

Помимо индивидуально-авторских использований полиптотонов и парегменонов, они также фигурируют в широком употреблении в составе “крылатых” выражений и фразеологизмов: *Кесарево – кесарю, богу – богово; Не судите, да не судимы будете; Суета сует и всяческая суета; Камня на камне не оставить; Святое святых; Песнь песней* и т.д., имеющих библейский генезис (ср. по аналогии *Книга книг* – о Библии) и философско-поэтическое звучание.

А, например, такого плана парегменоны, как *шутки шутить; огород городить* и т.п., нередко входят в состав пословиц и поговорок: *Шутку шутить – всех веселить; Шутку шути да людей не муди; Умей шутить – умей отшучиваться* и т.д.

Использование данного типа парегменонов придает речи разговорный оттенок и служит в художественном произведении языковым средством характеристики персонажей.

Таким образом, языковая игра, базирующаяся на обыгрывании грамматических форм, выполняет различные эстетические функции, сопровождается дополнительной экспрессией, а эксперимент с грамматической парадигмой придает художественной речи эффект новизны. Аграмматизмы усиливают смысловую ёмкость и многозначность текста.

Задание 3

I. Объясните принцип создания и попытайтесь определить значения слов и выражений из “Пусек Бятых” Л. Петрушевской:

Сяпала по напушке, усяпала с напушки

Увазила

Волит

Трямкает, стрямкала, натрямкаться

Быро-быро

Зюмо-зюмо

Вздребезнуться

Бздым

Ни втырь, ни оттырь

Вчучить, вычучить

Не подсяпывайте ни на кыс

Абвука

II. Проанализируйте, как создается эффект аграматизма:

1. *Капающая из крана вода
может оказаться стремительней
первой весенней апрели (М. Волошин).*

2. *Муаровый снег тротуарах завивается как, как волосы височках
чиновника (В. Шершеневич).*

3. *Некуда жить, вот и думаешь в голову (А. Платонов).*
4. *Дите сморкался в нос себе (В. Соснора).*
5. *Наше всё со смертью бился (Н. Голь).*
6. *Кресло – двоюродное сестро стула,/ но не родственник пиджаку (А. Левин).*
7. *Тридцать первого числа
лета красная пришла.
Пудель белая бежала,
мелким хвостиком трясла (А. Левин).*
8. *Я вся дрожу и позабыла
Что я хотел, и мог, и должна
Была сказать... (Д. Пригов).*
9. *Куда я живу / в моей полноте беспомощности (Н. Азарова).*
10. *Кто-то завтра уезжал, /Кто сегодня расставался (Н. Делаланд).*
11. *Тут был сирень. Тут был мигрень (М. Степанова).*

III. **Приведите несколько примеров устойчивых выражений, русских пословиц и поговорок, в которых присутствует полиптотон.**

2.4. Фоно-графический подтип: аллитерация, ассонанс, тавтограмма, липограмма, синестетические стратегии

Фоно-графический подтип языковой игры основан на намеренном обыгрывании звука и буквы.

Звуковая организация художественной речи – **фóника** (греч. *φωνή* – “звук”) выступает мощным выразительно-изобразительным средством литературы. По замечанию М. Гаспарова, “звуковой материал, которым располагает художественная речь, задан ей самим языком, он всегда ограничен (напр., в русском языке всего ок. 40 фонем), поэтому невольное повторение тех или иных

звуковых явлений естественно происходит во всякой речи. Речь художественная упорядочивает эти повторения, использует их для эстетического воздействия” [Гаспаров 2003: 1143–1144]. Многовековая история мировой литературы показывает внимание писателей и читателей к благозвучию художественной речи. Это свойство речи с античных времен именуют **эвфонией** (греч. *εὐφωρία* – “благозвучие”, от *εὖ* – “хорошо” и *φωνή* – “звук, голос”). Традиционно эвфонию связывают с качеством звуков, а также с **инструментовкой** – упорядоченным подбором звуков в стихе или в прозе, организующем художественное единство фрагментов текста.

Создатели произведений всегда стремились избегать неблагозвучия – **какофонии** (греч. *κακός* – “плохой” и *φωνή* – “звук, голос”). Среди самых распространенных “запретительных правил” – не допускать большого стечения гласных и согласных на стыках слов. Неудачное соседство звуков может лишить речь благозвучности. А. Чехов говорил: “Вообще следует избегать некрасивых, неблагозвучных слов. Я не люблю слов с обилием шипящих и свистящих звуков, избегаю их” [цит. по: Щукин 1960: 464]. Максим Горький в “Письмах начинающим литераторам” (1930) замечал: “...язык наш <...> достаточно богат. Но у него есть свои недостатки, и один из них – шипящие звуко сочетания: *вши, шпа, вшу, ща, щей*. На первой странице рассказа *вши* ползают в большом количестве “прибывшую”, “проработавший”, “говоривших”, “прибывшую”. Вполне можно обойтись без насекомых” [Горький 1953: XXV, 119]. Благозвучие речи зависит и от специфики языка. Например, много шипящих в польском языке, однако их употребление не воспринимается носителями как неблагозвучие.

Один из самых “сладкозвучных” русских поэтов XIX в. К. Батюшков сетовал на варварские неблагозвучия: “...пахнет татарщиной. Что за Ы? Что за Щ? Что за Ш, ШИЙ, ЩИЙ, ПРИ, ТРЫ?” [Батюшков 1985: 252].

Однако употребление неблагозвучия в литературном произведении подчинено эстетическим задачам, например, в стихотворении И. Бродского:

<...>

*Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом,
выбери "ы", придуманное монголом.*

Сделай его существительным, сделай его глаголом,

наречьем и междометием. "Ы" – общий вдох и выдох!

"Ы" мы хрипим, блюя от потерь и выгод

либо - кидаясь к двери с табличкой "выход".

Но там стоишь ты, с дрыном, глаза навывкат <...>

(“Портрет трагедии”, 1991).

В данном фрагменте “ы” встречается 13 раз и вместе с повтором – накоплением согласных “д”–“р”–“т” – формирует эмоциональное ощущение надрыва. Звуковая инструментовка углубляет образ трагедии, который в стихотворении Бродского объединяет два значения: трагедия как “драматическое произведение, в основе которого лежит непримиримый жизненный конфликт” и “тяжёлое потрясение, переживание, несчастье, личная и общественная катастрофа”. Усиливается философско-экзистенциальное “звучание” стихотворения.

Применение разнообразных фоностилистических приёмов для усиления выразительности речи называется **звúкописью**.

Звукопись известна античной поэзии, обнаруживается в фольклоре различных народов. Например, отчетливо слышна игра звуков “р”, “о”, “ж” в русской поговорке *Своя рогожа чужой рожжи дороже*.

Одной из самых простых форм звукописи является **звукоподражáние** (**ономатопéя** – др.-греч. *ὀνοματοποιΐα*) – приблизительная, условная имитация звучания окружающей действительности звуками речи. Заметим, звуки внешнего мира, как правило, сложны и многообразны, их точная имитация средствами языка невозможна, вступает в силу принцип

замещения. При этом каждый язык, в силу своих национальных фонетических особенностей, передает какую-то часть звучания. Этим также обусловлено несходство звукоподражаний в разных языках. Например, крик петуха в русском языке передается “ку-ка-ре-ку”, в английском – “cock-a-doodle- doo”, вьетнамском – “ò-ó-o”. Звук капающей воды в русском – “кан-кан”, английском – “drip drop, plink plong”, вьетнамском – “tông tông”. К тому же специфика звукоподражаний обусловлена культурой, географической средой обитания народов. В одном из языков южноамериканских индейцев есть звукоподражание, передающее звук летящей стрелы, в другом – звук ударяющегося о берег каноэ, подобных звукоподражаний нет ни в русском, ни в украинском языках. Звукоподражания, введенные в художественные произведения, формируют у читателя слуховое впечатление, усиливают эффект звукового присутствия, выполняют различные выразительно-изобразительные функции.

Классический пример звукоподражания – в комедии Аристофана “Лягушки” (405 г. до н.э.), где в песне хора рефреном звучит имитация кваканья: “Брекекекекс, коакс, коакс” (др.-греч. “Вρεκεκεκεξ κοάξ κοάξ”), что усиливает пародийное звучание комедии, заложенную в ней литературную, политическую, социальную критику автором современности.

В басне А. Сумарокова кваканье лягушек передано также с помощью звукоподражания, скрытого в тексте: “**О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!**”.

Отметим особую популярность звукоподражаний в литературе для детей, где они выступают специфичной игровой формой освоения мира. Много подобных звукоподражаний в “детских” стихах Д. Хармса: “Динь-динь-дили-дон” – звучание музыки (“Театр”, 1928), “тон/ тон/ тон/ тон” – звук шагов, “буль/ буль/ буль/ буль” – купание (“Уж я бегал...”, 1929), “тарарах” – выстрел из ружья (“О том, как папа застрелил мне хорька”, 1929), “трिति-тити”, “тирли-тирли”, “дили-дили”, “ти-ти-ти”, “тики-тики”, “тики-рики”, “тютю-лютю”, “тю-тю-тю” – свист птиц (“Весёлые чижи”, 1929), “га-ра-рар” – рёв автомобиля, “ду-ду-ду” – парохода, “жу-жу-жу” – самолёта, “му-му-му” – коровы

(“Игра”, 1929). В некоторых стихотворениях Хармса звукоподражания входят не просто в качестве составляющих текст компонентов, а организуют и скрепляют текстовую структуру:

*Жил-был музыкант Амадей Фарадон,
Амадей Николай Фарадон.
Когда он на флейте играл
 тю-лю-лю,
лягушки плясали
 турлим
 тю-лю-лю,
 турлим
 тю-лю-лю,
 турлим!*

*Когда он играл на трубе
 ту-ру-ру,
собаки плясали
 фарлай
 ту-ру-ру,
 фарлай
 ту-ру-ру,
 фарлай!*

*Когда он на цитре играл
 динь ди ринь,
цыплята плясали
 тундрун
 динь ди ринь,
 тундрун
 динь ди ринь,
 тундрун!*

*Когда Николай Амадей Фарадон
играл на литаврах
 дундун
 дири дон,
коровы плясали
 дун дун*

дири дон,
дун дун
дири дон,
дун дун
(1935).

Подобное — в известном стихотворении Хармса “Весёлый старичок”:

*Жил на свете старичок
Маленького роста,
И смеялся старичок
Чрезвычайно просто:
"Ха-ха-ха
Да хе-хе-хе,
Хи-хи-хи
Да бух-бух!
Бу-бу-бу
Да бе-бе-бе,
Динь-динь-динь
Да трюх-трюх!"*

*Раз, увидя паука,
Страшно испугался,
Но, схватившись за бока,
Громко рассмеялся:
"Хи-хи-хи
Да ха-ха-ха,
Хо-хо-хо
Да гуль-гуль!
Ги-ги-ги
Да га-га-га,
Го-го-го
Да буль-буль!"*

*А увидя стрекозу,
Страшно рассердился,
Но от смеха на траву*

Так и повалился:

"Гы-гы-гы

Да гу-гу-гу,

Го-го-го

Да бах-бах!

Ой, ребята,

Не могу!

Ой, ребята,

Ах, ах!"

(1940).

Здесь звукоподражания формируют неповторимо легкое, весёлое настроение, благодаря им поэтическая речь получает яркую эмоционально-экспрессивную окраску.

Перейдём к более сложной и распространённой форме звукописи – звуковым повторам, среди которых выделяются **аллитерация** (от лат. *alliteratio* – “созвучие”) – приём, заключающийся в повторе одинаковых или сходных согласных звуков и **ассонанс** (франц. *assonance* – “созвучие”) – повтор гласных звуков, преимущественно ударных.

Нельзя игнорировать тот факт, что аллитерации и ассонансы базируются на повторе именно звуков, а не букв. Каждый язык имеет свою специфику произношения, немаловажную роль в ней часто играет позиция фонемы в слове, структурной единице текста, в зависимости от которой звуки претерпевают акустические изменения. Например, в русском языке гласные в безударной позиции редуцируются, согласные – в определённых случаях подвергаются озвончению, оглушению и т.д., что нельзя не учитывать при анализе звуковых повторов в художественном произведении.

Начиная с первой трети XX в., литературоведение осмысливает аллитерацию как повтор “*нажимного*” согласного (О. Брик), т.е. начального в слове или предшествующего ударному гласному, ассонанс – как повтор *ударного* гласного звука [Брик 1997: 117].

Ассонансы и аллитерации известны с давних времен, встречаются в народной поэзии и в литературе всех народов мира. В эпоху Античности аллитерациями и ассонансами богаты

творения Гомера, Гесиода, Горация, Вергилия, позже – плодотворно использованы многими европейскими поэтами: Данте, Ф. Петраркой, П. Ронсаром, У. Шекспиром и др.

Канонизированная аллитерация формирует основу стихосложения в *аллитерационном стихе*, базирующемся на определенной системе обязательных звуковых повторов. Аллитерационный стих обнаруживают первые эпические поэмы средневековой Европы. В. Жирмунский, описывая особенности строения стиха в нижне- и верхненемецких, англосаксонских и древнеисландских памятниках средневековья, указывал: “Древнегерманский аллитерационный стих есть стих чисто тонический, строение которого определяется четырьмя главенствующими ударениями – по два на каждое полустишие. Из четырех ударных слов три или, по крайней мере, два соединены аллитерацией начального согласного ударного слога (обычно по законам германского ударения – первого согласного слога); на первом ударении второго полустишия присутствие аллитерации обязательно, остальные аллитерирующие ударения (одно или два) находятся в первом полустишии” [Жирмунский 1975: 173–174]. Эта особенность прослеживается в древнегерманском героическом эпосе “Das Hildebrandslied” (“Песнь о Хильдебранте”, дошедшая в рукописи IX в.): “*Hiltibrant enti Hadubrant / undar heriun tuem*” (“Хильдебрант и Хадубрант / меж двух храбрых войск”). Аналогичная форма – в англосаксонском эпосе “Beowulf” (“Беовульф”, известному по рукописи X в., предположительно – VIII в.): “*Bruc ðisses beages / Beowulf leofa, // hyse, mid hœle, / lond pisses hrægles neot*” (“Прими эти перстни, / Беовульф преславный, // Дарим тебе, достойный, / добрый наряд”) и др.

Специфичные позиционные повторы согласных характерны для скандинавских саг (например, “Старшей Эдды”), малых жанров средневековой скальдической поэзии, песен кельтских бардов.

Аллитерационный стих прослеживается и в позднем средневековье, с новой силой возрождается в английской поэзии XIV в., пронизывая большие формы стихотворного эпоса: поэма Уильяма Ленгленда “Piers Plowman” (“Видение Петра Пахаря”),

анонимный стихотворный роман “Sir Gawain and the Green Knight” (“Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь”) и др.

Если в эпоху Средневековья аллитерационный стих активно развивался в поэзии северной Европы, у германоязычных народов, то в южной и юго-западной Европе, у народов из романоязычных стран особую популярность приобретает ассонанс, поскольку связанные им слова использовали вместо полноценных рифм.

Ассонансное строение обнаруживают старофранцузские эпосы “La Chanson de Roland” (“Песнь о Роланде”), “Le charroi de Nomes” (“Нимская телега”), испанский эпос “Cantar de mio Cid” (“Песнь о моём Сиде”) (все – по рукописям XII в.) и др.

Например:

*Прекрасен день, закат огнем горит.
В конюшню белых мулов отвели.
Карл приказал в саду шатер разбить,
Десятерых послов в нем поместил,
Двенадцать добрых слуг приставил к ним <...>*

(“Песнь о Роланде”, XI, пер.Ю. Корнеева).

*Alli piensan de aguijar, alli sueltan las riendas,
a la exida de Bivar ovieron la corneja diestrae
entrando a Burgos ovieronla siniestra <...>*

(“El cantar de Mio Cid”, “Песнь о моём Сиде”).

В поэзии романских народов, даже после появления полноценных точных рифм, все равно прослеживается традиция связывать слова на концах стихов ассонансами (например, стихотворение “Романс” Педро Кальдерона, “Легко сирвенты я слагал...” Бертроне де Борна и др.).

Аллитерации и ассонансы заметны в различных русских и украинских народных песнях, пословицах, поговорках, встречаются в “Слове о полку Игореве” (“Съ зарания въ **п**ятк **п**отопташа **п**оганые **п**лъкы **п**оловецкыя...”, “**Т**рубы **т**рубят в Новеграде, **с**тоять **с**тязи в Путивле...”). Блестяще использовали

выразительно-изобразительные функции аллитераций и ассонансов русские поэты А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Фет, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, О. Мандельштам, Б. Пастернак, С. Есенин, М. Цветаева и многие другие. В украинской поэзии – Т. Шевченко, Леся Украинка, И. Франко, А. Олесь, Н. Винграновский, Е. Маланюк, В. Стус, Лина Костенко и др.

Функции аллитераций и ассонансов в литературном произведении многообразны (основные – создание особой звуковой, интонационной и смысловой выразительности текста), в каждом случае обусловлены художественным замыслом автора.

Игровой аспект звуковых повторов особо ощутим, когда авторы прибегают к “насыщению” приёма, намеренное использование которого свидетельствует о явном художественном эксперименте. В подобном ряду можно назвать “О сомнительном произношении буквы Г в русском языке” М. Ломоносова (между 1748 и 1754), где в каждой из 20 строк, в каждом слове – самостоятельной части речи встречается “г”:

*Бугристы берега, благоприятны влаги,
О горы с гроздьями, где греет юг ягнят.
О грады, где торги, где мозго-круглы браги,
И деньги, и гостей, и годы их губят <...>*

Особое отношение к звуковой организации художественной речи заметно в эпоху модернизма, “переходную” культурную эпоху, активизировавшую эстетические поиски искусства.

Осмысливая музыку как универсальную метафизическую энергию, силу, воплощающую первооснову творчества, стихию движения, свободы, символисты, вслед за романтиками, воспринимали музыку как высшую форму искусства, которая наделяет максимальной свободой творческое восприятие и приближает к тайнам бытия. “Звуковую космогонию” создавал А. Белый в поэме “Первое свидание”, 1921 (“Мне музыкальный звукоряд /Отображает мирозданье...” [Белый VI, 150]), “поэме о звуке” “Глоссолалии” (1917). Вслед за А. Фетом: “Что не

выскажешь словами – / Звуком на душу навей” (“Поделись живыми снами...”, 1847), П. Верленом: “Музыка – прежде всего!” (“Art poétique”, 1874), символисты выявляли новые музыкальные потенции слова, обогащали возможности звуковой символики, большое внимание уделяли музыкальной партитуре стиха, инструментировке, семантизации звука.

“Паганини русского стиха”, – называли современники К. Бальмонта. Его мастерство инструментировки, виртуозное использование звукописи, изменчивость и подвижность аллитеративных и ассонансных рядов в изображении “симфонии мироздания”, пожалуй, не знает в поэзии равных.

Один из наиболее показательных примеров – стихотворение “Влага” (1899), где аллитерация –*л*– приобретает статус осознанной стратегии, так как реализуется в каждом слове – самостоятельной части речи, создавая неповторимую магию волны, плещущей воды, текучести, струения, красоты и тайны:

*С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
"Милый! Мой милый!" –
Светло,
Сладко от беглого взгляда*

*Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея*

*Слухом невольно ловлю
Лепет зеркального лона.
"Милый! Мой милый!" –
Люблю!..
Полночь глядит
С небосклона.*

Непрестанную динамику вечно изменяющейся стихии жизни подчеркивает смена аллитеративных рядов в стихотворении Бальмонта “Челн томленья” (1894):

Вечер. Взморье. Вздохи ветра. (в-р)

Величавый возглас волн. (в-л)

Близко буря. В берег бьется (б-р)

Чуждый чарам черный челн. (ч-р)

Чуждый чистым чарам счастья, (ч)

Челн томленья, челн тревог (ч-л-т)

Бросил берег, бьется с бурей, (б-р)

Ищет светлых снов чертог. (с-т)

Мчится взморьем, мчится морем, (м)

Отдаваясь воле волн. (в-л)

Месяц матовый взирает, (м-в)

Месяц горькой грусти полн. (г-р)

Умер вечер. Ночь чернеет. (ч-р)

Ропщет море. Мрак растет. (р)

Челн томленья тьмой охвачен. (ч-т)

Буря воет в бездне вод. (б-в)

Увлеченные “музыкой сфер”, символисты обогатили литературу изощренными поэтическими экспериментами с фоникой, предложили теоретическое обоснование своих идей в различных выступлениях и исследованиях (например, концепцию “ритмосмысла и звуко смысла” как доминант поэтического текста разрабатывал Андрей Белый в работах “Магия слов”, “Лирика и эксперимент”, 1909; “Жезл Аарона”, “Аллитерация в поэзии А. Блока”, 1917; “Ритм как диалектика и “Медный всадник””, 1929; “Мастерство Гоголя”, 1934; разработка учения об эвфонии – в работах В. Брюсова “Звукопись Пушкина”, 1923 и др.), создавали сложные ритмические организации как в поэтическом, так и прозаическом текстах.

Как говорилось выше, игровой модус особо ощутишь, когда текст являет определённую заданность, намеренную насыщенность

приемов, определённые “правила игры”. Уникальным видом построения подобного текста в литературе видится **тавтогра́мма** (от греч. *ταὐτό* – “то же самое” и *γράμμα* – “буква, запись”) – форма построения текста, все (или почти все) слова которого начинаются с одной и той же буквы (подчеркнём – буквы, а не звука. – *О.К.*). Тавтограмма известна издавна. Известное изречение Юлия Цезаря “*Veni, vidi, vici*” (лат. “*Пришёл, увидел, победил*”) обнаруживает тавтограмматический принцип. Тавтограмма встречается у римских поэтов, например, у Квинта Эния (II–III в. н.э.): “*O Tite, tuti, Tati, tibi tanta, tyranne, tuliste!*” (“*О Тим Татий, тиран, тяготят тебя тяготы эти!*” пер. Ф. Петровского). Стихотворения-тавтограммы практикуются в эпоху Средневековья. В XIV в. “славилась целая поэма, написанная <...> доминиканцем Плаценциусом... Он издал ее под псевдонимом Publius Porcius под названием *Pugna porcorum* (Битва свиней) в 1530 г. Все слова этой поэмы, состоявшей из сотен стихов, начинались с латинской буквы “P”” [Шульговский 1929: 20–21].

В русской литературе в начале XX в. в составлении тавтограмм экспериментирует В. Брюсов:

*Мой милый маг, моя Мария, –
Мечтам мерцающий маяк.
Мятежны маревы морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак...
Мне метит мели мировые
Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк!* (“Мой маяк (Мадригал)”, 1914).

*Слово – событий скрижаль, скипетр серебряный созданной славы,
Случая спутник слепой, строгий свидетель сует,
Светлого солнца союзник, святая свирель серафимов,
Сфер созерцающий сфинкс, – стены судьбы стережёт!
Слёзы связуя со страстью, счастье сплетая со скорбью,
Сладостью свадебных снов, сказкой сверкая сердцам, –*

Слово – суровая сила, старое семя сомнений!

Слыша со стонами смех, сверстник седой Сатаны,

Смуты строитель, снабдивший сражения скрежетом, Слово

Стали, секиры, стрелы, сумрачной смерти страшной!

(“Слово (Стихи с созвучиями)”, 1918).

Обращались к тавтограмматическому эксперименту Д. Бурлюк (“Лето”, 1911 – тавтограмма на “л”), С. Кирсанов (“Буква М”, 1935), практикуют их современные поэты Г. Седельников (“В–стих”, “С–стих”, “М–стих”, “Т–стих”), Н. Ладыгин (“Гениальному”) и др.

Суть тавтограммы обнаруживает принцип заданного ограничения (все или почти все слова должны начинаться с одной буквы), а специфика ее построения (местоположение повтора) позволяет отнести тавтограмму к т.н. *комбинаторной литературе* (см. об этом подробнее в следующем разделе).

Принцип формального ограничения обнаруживает и **липогра́мма** (от греч. *λείπω* – “не достаю, не хватаю” и *γράμμα* – “буква, запись”) – прием, базирующийся на намеренном избегании определенных букв (звуков) в тексте⁴. К примеру, древнегреческие поэты Ласий Гермийонский (VI в. до н. э.) и Пиндар (VI–V вв. до н.э.) создавали оды без распространенной в языке буквы Σ (“сигмы”); Нестор из Ларанды (III в. н.э.) липограмматически переписал “Илиаду”: поэма включала 24 песни (по количеству букв в греческом алфавите), причем в первой песне отсутствовала α, во второй – β, в третьей – γ, и т.д. Этот же прием использовал Трифиодор (V в. н.э.) в своей поэме “Одиссея Липограмматата”, римский писатель Фабий Планциад Фульгенций (V в.) – в трактате “Периоды развития мира и человека” – в каждой из 23 глав опускал очередную букву алфавита.

Липограмматические опыты проникли в литературу и более поздних времен: латинскую поэзию эпохи Возрождения, итальянскую, французскую, немецкую, испанскую и др. литературы. Известно, что Лопе де Вега написал пять новелл, в

⁴ О липограмме можно говорить в пределах достаточно крупного текста, когда пропуск определенных букв носит намеренный характер.

каждой из которых избегал определенной гласной. Активно использовал липограммы в своем творчестве французский поэт Соломон Сертон (XVII в.). Немецкий поэт Готтлоб Вильгельм Бурман в 1788 г. в Берлине издал сборник стихов под названием “Gedichte ohne Buchstaben R” (“Стихи без буквы Р”), в 1820 г. прозаик Франц Риттлер опубликовал в Вене роман “Die Zwillinge” (“Близнецы”), где также избегал “R”.

Одной из самых крупных липограмм на английском языке является роман американца Эрнеста Винсента Райта “Gadsby: A Story of Over 50,000 Words Without Using the Letter ‘E’” (“Гэтсби: история в 50 000 слов без буквы ‘Е’”), изданный в 1939 г. По словам автора, роман “был написан, когда из пишущей машинки вынули букву Е, чтобы ее нельзя было случайно напечатать. Многие пытались найти эту букву в тексте, но безуспешно!”. В английском языке это значит отказ от he, she, her, they, them; глаголов в прошедшем времени <...> -ed; а также чисел между шестью и тридцатью” [Бонч-Осмоловская 2005].

Во французской литературе крупные липограмматические опыты принадлежат перу писателей, входивших в состав объединения “УЛИПО” (фр. “OULIPO”, сокращение от “**O**uvroir de **l**ittérature **p**otentielle” – “Цех потенциальной литературы”) – Жоржу Переку, Раймону Кено и др.

В романе Ж. Перека “La Disparition” (1969), на протяжении более трехсот страниц ни разу не используется самая частая во французском языке буква “е”. По тому же принципу (без буквы “е”) книга была переведена на английский, немецкий и итальянский языки. В русском переводе романа Перека В. Кисловым (“Исчезание”, 2005) намеренно пропущена самая частая в русском языке буква “о”. Рассказы-липограммы без букв “а”, “е”, “z” пишет Р. Кено.

В русской литературе липограмматические стихи создавал Г. Державин, ему принадлежит 10 стихотворений, намеренно написанных без буквы “Р” (“Соловей во сне”, “Бабочка”, “Свобода”, “Тишина” и др.) “в доказательство изобилия и мягкости

русского стиха”. К примеру, стихотворение “Соловей во сне” (1797):

*Я на хóлме спал высоком,
Слышал глас твой, соловей,
Даже в самом сне глубоком
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стенал, то усмехался
В слухе издалече он; –
И в объятиях Калисты
Песни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладкий сон.*

В начале XX в. в сборнике футуристов “Дохлая луна” опубликованы липограмматические стихотворения Д. Бурлюка:

“БЕЗ "P" и "C". Оп.55”:

*Луна едва дышала
У тихих вод
Где днем овод
Пил коней
Мушки в облаке пыли
Летали
Была теплота как вода
Под ивами невода
Мели тучи...*

“БЕЗ "A"”

*Кони топотом
Торопливо
Шепотом игриво над ивой несут... (1913).*

Одна из сложных разновидностей липограмм – **гиперлипог­ра́ммы**, базирующиеся на **мо­но­во­ка­ли́зме** (**уни­во­ка­ли́зме**) – отсутствии всех гласных, кроме одной и **мо­но­кон­сан­ти́зме** – отсутствии всех согласных, кроме одной. В качестве примера можно привести поэтические эксперименты Бориса Гринберга “Только "О"”, “Везде "Е"”, “Лишь "И"”, “Трюк

с "Ю"", "Выев "В"", "Аура "Р"", "Мои "М"", "Лелея "Л"", "Вымыслы "Ы"" и др. [Антология русского палиндрома...2002: 228–230].

Только "О"

*Холодно, зло, промозгло.
Город продрог, промок.
Что хорошо – то поздно,
Что плохо – то точно в срок.*

*Город оброс погостом,
Точно коростой плоть.
Коротко ль, долго ль, просто ль,
Сложно ль – с тобой Господь.*

*Голос в горло осколком,
Словно комок вдох.
О, сколько слов! Сколько!
Но только одно – Бог!*

*Колокол смолк грозно,
Громopodobно смолк.
Но скоро восток розой.
Розовой розой восток.*

Аура "Р"

*Я яро рою яры,
И рею я у реи,
И арию о рае
Ору я иерею!*

Тавтограммы и липограммы являют поле интеллектуальной филологической игровой стратегии и по своему характеру соотносимы с практикой художественного эксперимента.

Любопытной стратегией фонико-графической игры в литературе выступает осознанное сближение звука и буквы с их пространственно-цветовым восприятием, например, сонет

“Соответствия” (1855) Ш. Бодлера, “теории соответствий” С. Малларме, и, безусловно, сонет “Гласные” А. Рембо (1871):

А - черный; белый - Е; И - красный; У - зеленый.

О - синий; тайну их скажу я в свой черед.

*А - бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.*

*Е - белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.*

*И - пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.*

*У - трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морицин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.*

*О - звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О - дивных глаз ее лиловые лучи.*

(А. Рембо “Гласные”, пер. Е. Бекетовой).

Необходимо отметить, что соотнесение звука с тем или иным восприятием затрагивает проблемы фоносемантики и звукового символизма.

Споры о соотношении звука и его значения ведутся со времен античности до наших дней. Размышления об этом находим и в “Риторике” М. Ломоносова (1748): “Из согласных письмен твердые **к, п, т** и мягкие **б, г, д** имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые **с, ф, х, ц, ч, ш** и плавкое **р** имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие **ж,**

з и плавкие **в, л, м, н** имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий...” [Ломоносов 1952: VII, 242].

В XX в. проблема фоносемантики разрабатывалась учёными А. Журавлёвым [Журавлёв 1974], С. Ворониным [Воронин 1982] и др., однако до сих пор вокруг нее ведется немало дискуссий. Безусловным видится утверждение о том, что звуковая семантика обусловлена спецификой каждого языка и сложившимися традициями восприятия его носителей. Звуковой символизм (условное понятие) подразумевает связь между звуками и образными представлениями или впечатлениями, которые они вызывают. Ассоциации могут быть самыми разными, связанными со слуховыми, зрительными, обонятельными, вкусовыми представлениями, тактильными ощущениями, вызывать разнообразный спектр эмоций.

Андрей Белый трактовал звук как “объективацию времени и пространства” [Белый 1994: 131] и настаивал, что “Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян” [Белый 1934: 116]. В цветосимволике Белого “ы” – нечто “тупое и склизкое” [Белый 2003: II, 34], а в “поэме о звуке” “Глоссолалии” (1917) утверждал: “Звук *"a"* – белый, летящий открыто <...> *"e"* – светлозелен <...> *"i"* – синева, вышина, заострённость, восторги <...> красно-оранжевый *"o"* – ощущения, чувственность полости тела и рта: наслаждений и боли <...> *"з"* – розоватость, заря <...> в голубеющем *"д"* есть поверхность растительной ткани...” и т.д. [Белый 2011: 87–89].

Интересна система звукообразов Евг. Замятина: “Всякий звук человеческого голоса, всякая буква сама по себе вызывает в человеке известные представления, создаёт звукообразы. Я далёк от того, чтобы приписывать каждому звуку точно определённое смысловое или цветовое значение. Но Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н – о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи <...> С А – связывается широта, даль,

океан, марево, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно <...>” [цит. по: Анненков 2001: 187].

Оригинальным экспериментом соединения звука, буквы и цвета выступает творчество русских футуристов, которые в размыивании границ между различными видами искусства (литературой, музыкой, живописью, театром, кинематографом и т.д.) и в их грядущем синтезе прозревали мировое искусство будущего.

Например, Н. Кульбин в декларации “Что есть слово” (1914) утверждал, что каждая согласная имеет свой цвет: “р – красная (кровь, драка, вражда, рок); ж – желтая (желание, вождение, жажда); с – синяя; з – зеленая; х – серая; г – черно-желтая; к – черная” [Русский футуризм 2009: 74].

Свою систему фоно-пространственных соответствий и фоно-хроматических сопряжений “звёздного языка” разрабатывает Велимир Хлебников. Например, в “сверхповести” “Зангези” (1920–1922), где “звучит пространство”:

“Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

Эль – остановка падения, или вообще движения плоскостью, поперечной падающей точке (лодка, летать).

Эр – точка, пересекающая насквозь поперечную площадь <...>

Эс – выход точек из одной неподвижной точки (сияние) <...>

Зэ – отражение луча от зеркала. – Угол падения равен углу отражения (зрение) <...>” [там же, 481]. Разработка системы образности звука, осмысление зауми как “игры языка”, “игры голоса вне слов” содержится в статьях Хлебникова “Наша основа” [там же: 624–632] и “Художники мира!” (обе – 1919) [там же: 619–623].

Основатель эгофутуристической группы “Интуитивная ассоциация” Иван Игнатъев утверждал, что “каждая буква имеет не только звук и цвет, но и вкус, <...> осязание, вес и пространственность” [Русский футуризм 2009: 25].

Отчётливый игровой модус синтез звука/буквы и цвета приобретает тогда, когда писатели с помощью звуков создают

живописное полотно, где звук и цвет сливаются воедино, означающее и означаемое настолько сближаются, что вступает в силу принцип замещения – звук замещает цвет в моделировании художественной картины. Например, в стихотворении Хлебникова “Бобэоби пелись губы...” (1909):

*Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.*

С помощью звуков создается зримый живописный портрет, где “б” – ярко-красный цвет, “п” – чёрный и т.д. Об этом стихотворении Ю. Тынянов писал: “Переводя *лицо* в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности <...> Губы здесь прямо осязательны – в прямом смысле. Здесь чередование *губных б, лабиализованных о* с нейтральными *э и и* – дана движущаяся реальная картина губ: здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа. Напряжённая артикуляция *вээо* во втором стихе – звуковая метафора, точно также ощутимая до иллюзии” [Тынянов 1977: 313].

Усиление игрового модуса наблюдается благодаря **синестезии** (не устоявшееся, но встречающееся в литературоведческих работах понятие), здесь под синестезией будем понимать переживание, ощущение, восприятие одной модальности под воздействием другой – восприятие звука – цветом, пространством, вкусом и т.д.

Синестетическое восприятие цвета/буквы обыгрывает В. Набоков в “Других берегах” (1953): “<...> молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В” [Набоков 2008: V, 229]. Здесь же дано развернутое описание окраски, формы и вкусового ощущения звуков и букв русского алфавита в сопоставлении с латинским:

“Любопытно, что большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской.

Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца А; довольно ровное (по сравнению с рваным R) Р; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я. В белесой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют в этом порядке, довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистерное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ.

Переходя к спектру, находим: красную группу с вишнево-коричневым Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжеватым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуновым Ю; зеленую группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (все это суше, чем их латинские однозвучия; и наконец, синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)” [там же: 229].

Если Набоков сравнивает букву “н” со смоленской кашей, то современная писательница Т. Толстая в рассказе “Ночь” – с “вкусным горячим молоком” [Толстая 1999: 110], а “пыльно-ольховую”, по Набокову, букву “ф” – с мягким, кислым, глухим запахом клея [там же: 106].

Обыгрывание цветовой, пространственной символики буквы и звука в художественной литературе, включение в текст “вторичной” системы звуко- и букво-моделирования, синтезированной с цветовым, пространственным, вкусовым, тактильным и т.д. восприятием выступает мощным средством выразительности в произведении, углублением психологического и эмоционального рисунка персонажей, свидетельством утонченности и усложнения поэтической техники автора.

Попытку продления синестетической традиции на современном этапе являет “Гамма тел Гамлета, или Новый Гамлет” (1993) К. Кедрова, где обнаруживается принцип синестезии букв / действия шекспировской трагедии. Например:

Сцена 2. Мышеловка.

Офелия вошла буквой А

Села буквой В

Гамлет лег возле ее ног буквой Б

Получилось А В Б

или

Аз

Веди

Буки

<...>

Сцена 4. Ива

Офелия потянулась к склоненной иве буквой

С (Слово)

Упала в ручей буквой

Т (Твердо)

Стала тонуть буквой

У (Ук)

Получилось С Т У

<...>

Сцена 5. Поединок

Сошлись в поединке – рапиры скрестились

Х

Лаэрт занес над Гамлетом смертельный клинок

Й

Гамлет выбивает рапиру из рук Лаэрта

У

Получилось

Х Й У

Теперь вся сцена в движении

Й У Х

У Й Х

Х Й У

У Х Й
Й Х У
<...>

Затем в тексте Кедрова моделируется общая динамика действия трагедии: “ЕО Х Л Ж А В Б И Ж Е С Т У” и её авторская интерпретация: “Есть Он Херувим Люди Жизнь Я Ведь Бог Уже Слово Твердо”.

Здесь же Кедров синестезирует действие/математические знаки:

Х (икс)
образован скрещением двух рапир
или умножением друг на друга
быть или не быть = Х
быть [/] перечеркивает не быть [] = Х
Икс Йорика и Икс-Игрек-Йот Гамлета <...>

А также синестезирует действие/ нотный ряд, завершая трагедию “Мелодией флейты Гамлета”:

[do] Е О Х Л Ж
[re] А В Б
[mi] С Т У
[fa] Й Х У <...> [Кедров 1993].

Не будем останавливаться на том, насколько удачен оказался “Новый Гамлет” Кедрова, однако данное произведение со всей очевидностью демонстрирует доминирующие тенденции современной литературы: её рефлексии над классическим наследием, продление уже вошедшего в традицию синестетического эксперимента и пути напряжённых поисков современным искусством новых форм.

Задание 4

I. Проанализируйте приемы звуковой организации фрагментов. Раскройте их функции:

1. *Милых лад ни мыслию смыслити...* (“Слово о полку Игореве...”).

2. *E caddi come corpo morto cade...* (пер.: “И я упал, как падает мертвец”).
Данте “Божественная комедия”).

3. *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes* (пер.: “Для кого эти змеи, что свистят у вас на головах”). Ж. Расин “Андромаха”).

4. *Шипенье пенистых бокалов./ И пунша пламень голубой...* (А. Пушкин “Медный всадник”).

5. *Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны<...>*

(М. Лермонтов “Русалка”).

6. *За кражу, за войну, за кров,
Щоб братню кров промити, просять
І потім в дар тобі приносять
З пожару вкрадений покров! <...>*

(Т. Шевченко “Кавказ”).

7. *Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.*

*О чём они шепчут? О чём говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
<...>*

*И, вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно, шуршат камыши.*

(К. Бальмонт “Камыши”).

8. *Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток – срібний сніг, –
Смутно стогне сонний струмінь,
Серце слуха смертний сміх.
Серед саду смерть сміється,
Сад осінній смуток снить, –
Сонно сиплються сніжинки,
Струмінь стомлено сичить.
Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, –
Срібно стеляться сніжинки –
Спить самотній сад.*

(В. Кобылянский).

9. *Великие вехи все вышли. Волненье
Взяло всех вершителей, верных властям.
Велели вершители, взяв вдохновенье
Вдохнуть вехи в вены военным властям.*

(В. Высоцкий).

II. Определите принцип построения гиперлипограмм в поэтических фрагментах:

1

*Спит пилигрим и видит тихий мир,
Мир диких синих птиц и гибких лилий.
Ни липких лиц-личин, ни истин, ни причин,
Ни лишних линий.
Кипит прилив, прилипчив и криклив,
Хрипит, лишившись пищи, хлипкий хищник,
И жизнь кишит, лишь пилигрим притихший...
Спит пилигрим. Спи, пилигрим.*

(Борис Гринберг).

2

*Молодость – словно сон:
Только вот рос, рос –
Скоро срок похорон,
Скоро погост, снос.*

*Плохо, хоть волком вой.
Но, поборов боль,
Вновь той дорогой в свой
Город, хоть он – ноль.*

*Молодость – столько снов!:
В космос!, в поход в ночь!,
Бодрой тропой слонов
Гордо точь-в-точь мочь!..*

*Долог сон? Скромно стон,
Скорбно-больной вздох...
Короток... Что потом?
Только Господь Бог...*

(И. Чудасов).

3

*О, Авва!
Яви Еву!
Ее, Авва, ваяю, воюя,
А выявив – вою.
Увы.
В авив, Авва,
Яви в яви,
Ивову выю ее овеяв...
О, Ева,
Аве!*

(Борис Гринберг).

*...В перемене мест,
Перемене лет,
Не тебе – крест,
Не тебе, нет,
Тех свечей, чей
Через всех свет...
Не тебе, червь.
Не тебе, смерд...*

*...Здесь, где нет церквей,
Где мечетей нет,
В серебре ветвей
Зеленеет свет... <...>*

(Борис Гринберг).

III. Из художественной литературы страны изучаемого языка поберите текстовые примеры (на языке оригинала) с ярко выраженными аллитерациями и/ или ассонансами. Выделите их, подумайте, какую роль они выполняют. Найдите художественный перевод этих текстов на украинский или русский языки. Ответьте на вопрос: учтен ли при переводе принцип звуковой организации произведения.

IV. Соотнесите гласные звуки с собственным звуковым восприятием:

Звук	Цветовое восприятие
а	
о	
у	
и	

Звук	Цветовое восприятие
э	
ы	

Прочитайте стихотворение поэта-футуриста Алексея Кручёных, созданное в 1913 г.:

*Дыр бул щыл
убеищур
скуп
вы со бу
р л эз*

С помощью цветных карандашей изобразите картину последовательной смены колористической гаммы. Подключая ассоциативное мышление, опишите, что изображено на этой картине. Выскажите собственное мнение по вопросу: восприятие цветовой символики – явление, обнаруживающее определенную общность или сугубо индивидуальное восприятие.

Глава 3

СТРУКТУРНО-КОМБИНАТОРНАЯ ИГРА, ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ, ПРИНЦИПЫ И ФОРМЫ

В игровой поэтике важным является и *что* обыгрывается, и *как* это делается. Здесь не последнюю роль играют принципы построения, размещения, упорядочивания материала: различного рода сочетания, перестановки, комбинации и т.д. элементов литературного текста.

В современных литературоведческих работах встречается понятие *комбинаторная поэзия* (С. Федин, И. Чудасов), *комбинаторная литература* (Т. Бонч-Осмоловская), под которой условно понимаются “литературные произведения, образованные на основе формального комбинирования определенных элементов текста” [Бонч-Осмоловская 2005]. Эти понятия требуют дальнейшего пристального изучения и теоретического обоснования, тем не менее, безоговорочной в науке о литературе является мысль о важности и необходимости анализа построения произведения, организации художественной формы.

Исследования показали, что единицами комбинаторики могут выступать: буква и фонема, слог, слово, словосочетание, фраза; стих (строка) и строфы – в поэзии; абзацы, параграфы и главы – в прозе более крупные комбинаторные формы – литературный текст (рассказ, роман, сборник стихотворений и т.д.), вплоть до различных циклических образований (циклы новелл, романов, лирические циклы и т.д.).

Рассмотрим основные принципы и приёмы **структурно-комбинаторного типа игровой поэтики**, где “коды” и смыслы

произведения актуализируются благодаря специфичным построениям текста.

3.1. Принцип перестановки: анаграмма, анафразия, анаграфия и другие приёмы

Анагра́мма (от греч. *ἀνά* – “пере, через, вперед” и *γράμμα* – “буква”) – перестановка в словах букв, в результате чего образуются новые слова. Анаграммы создавались ещё в древности. Известно, что древнегреческий поэт и грамматик Ликофрон Халдийский (III в. до н.э.) в поэме “Александра, или Кассандра” благодаря анаграмме называет Птоломея *PTOLEMAIS* – *ΑΡΟ ΜΕΛΙΤΟΣ* (“из меда”), его царицу Арсиною *ARΣΙΝΟΕ* – *ΕΡΑΣ ΙΟΝ* (“фиалка Ионы”).

В начале XX в., занимаясь проблемами индоевропейской поэтики, Фердинанд де Соссюр обнаружил наличие анаграмм в древних образцах римской поэзии – сатурновом стихе, а также в произведениях Вергилия, Лукреция, учёной литературе на латинском языке, в поэмах Гомера, ведийских гимнах⁵. Учёный выдвинул гипотезу, что принцип анаграмм выступал одним из основных для ранних поэтических текстов на древних индоевропейских языках, и сделал предположение, что “основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога. (И если принять эту гипотезу, то и погребальный гимн сам по себе, поскольку в нем встречается анаграмма собственного имени умершего, уже является результатом расширенного употребления приема, вошедшего в поэзию благодаря религии).

Но основание могло бы быть и не религиозным, а чисто поэтическим: в этом случае оно было того же рода, что и причины,

⁵ Анаграмматическому разбору текстов Фердинанд де Соссюр посвятил 99 тетрадей (!), большая часть которых не издана и не описана.

определяющие появление рифм, ассонансов и т. д.” [Соссюр 1977: 642].

Популярна анаграмма и в эпоху Античности, и в эпоху Средневековья, где поиск и расшифровка анаграмм зачастую применялись для интерпретации священных текстов и скрытых знаков Божественного послания. К примеру, анаграмму усматривали в латинской транскрипции вопроса Пилата: “*QUID EST VERITAS?*” (“Что есть истина?”) – “*EST VIR QUI ADEST*” (“Тот, кто перед тобой”). Особую популярность приобретает анаграмма в эпоху барокко. Нередко анаграмме приписывали магический смысл, в их расшифровке искали знаки судьбы и предназначения, ими зашифровывали имена, научные открытия и т.д. Астрономы Галилео Галилей (1564–1642) и Иоганн Кеплер (1571–1630) в письмах на латыни с помощью анаграмм кодировали важные новости и свои открытия. Кроме того, “выяснено, что почти каждое стихотворение поэта французского средневековья Франсуа Вийона зашифровано анаграмматическим способом. При чтении только первых букв всех строчек, или только последних, или каждой пятой и т. п. выявляются различные сведения о жизни поэта” [Квятковский 1966: 28].

С течением времени анаграмма распространялась, охватывая разнообразные смысловые аспекты, техника анаграммирования расширялась, усиливался игровой характер приёма. Анаграмма становилась настолько популярной, что, например, адвокат из Ахена Бийон придумал 500 анаграмм из имени французского короля Людовика XIII (1601–1643), за что тот пожаловал ему 1200 ливров годового дохода.

Анаграммирование использовалось при выборе псевдонимов. Так, лионский врач *Франсуа Рабле (François Rabelais)* выпустил свои сатирические книги “Пантагрюэль” (1532) и “Гаргантюа” (1534) под анаграммным именем *Алькофрибас Назье (Alcofribas Nasier)*, *Пьер де Ронсар (Pierre de Ronsard)* подписывался *Роза Пундара (Rose de Pindare)*; фамилия *Вольтер (Voltaire)* образована с помощью анаграммы от настоящего имени *Аруэ (Arouet)* с добавлением *le j(eune)* – “Аруэ младший”, затем – сокращением,

латинским написанием *AROVETLI* и перестановкой букв. Использовали анаграммный принцип при выборе псевдонимов русские писатели *Антиох Кантемир* – *Харитон Макентин* (“Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских”, 1743), однако здесь присутствует лишнее “н”; *Ландау* – *Алданов*.

Анаграмма может быть заложена или просматриваться в названии произведений. Например: “*Схема смеха*” В. Маяковского, “*Кроны и корни*”, “*Рассодия распада*”, “*Часы сыча*”, “*Среди авралов и аварий*”, “*Россия воскресе*”, “*Барнаульская булла*” А. Вознесенского.

Но, безусловно, самыми интересными и сложными являются анаграммы в самом художественном произведении, где функция анаграммы состоит в воспроизведении заданного слова путём повторения его букв/ звуков в ближайшем контексте.

По замечанию В. Топорова, анаграммы выступают как “средство проверки связи <...> между текстом и достойным его, т.е. понимающим его, читателем, выступающим как дешифровщик криптограмматического уровня текста <...> речь идет о таком примере метаязыковой (разрядка В. Топорова. – О.К.) функции, когда <...> связи предельно замаскированы <...> и поэтому предполагают установку на отбор наиболее “кодо(во)проницательного”, изощренного и/или обладающего особым знанием читателя, который как бы способен решить задачу соотнесения формы и содержания в наиболее сложных случаях взаимоотношений” [Топоров 2005: 708–709]. Работа В. Топорова “К исследованию анаграмматических структур (анализы)” содержит детальные разборы анаграмматических структур темы Рима у Вергилия и в послевергилианской поэзии, анализ анаграммирования в лирике А. Фета, Вяч. Иванова, А. Белого, О. Мандельштама, показывает “исключительное значение” анаграммы в жанре загадки [Топоров 2005].

К примеру, анаграмма обнаруживается в сонете Вяч. Иванова “Есть мощный звук...” (1907):

<...>

*Жемчужину схватить рукою смей –
И пред тобой, светясь, как Амфитрита,
В морях горит – Сирена Маргарита.*

Заметим, что и Фердинанд де Соссюр, и В. Топоров задавались вопросом о возможности отличия анаграммирования от скопления случайных звуковых совпадений. Топоров предложил в качестве разграничительного принципа избирать не количественные критерии, которые являются слишком слабыми, а именно качественные: “Всё решает наличие указаний “качественного” характера – нахождение в тексте некоей “ключевой” конфигурации, намекающей на смысл анаграммируемого слова. Открытие анаграммы всегда есть решение задачи, разгадка. Когда нет ключа и, следовательно, нет разгадки, целесообразно говорить не об анаграмме, а о потенциальной анаграмматической ситуации” [Топоров 2005: 723].

Анаграмма в художественной литературе выполняет разнообразные эстетические задачи. В приведённом выше примере Вяч. Иванова, анаграмма, сплетая воедино фонiku и семантику, освещает мифопоэтическим ореолом имя возлюбленной (Маргарита – от лат. *margarita* – “морская жемчужина”), подчеркивая чувства, переживания лирического героя.

Анаграмма в стихотворении В. Маяковского “Чудовищные похороны” (1915) делает слышимой и осязаемой переживаемую утрату:

<...>

*еще откуда-то **плачки** –
это целые полчища улыбочек и улыбок
ломали в горе хрупкие **пальчики**.*

В стихотворении О. Мандельштама “Пусти меня, отдай меня, Воронеж...” (1935) название города, куда был сослан поэт, анаграммно раскладывается на слова, которые ассоциируются с бедой и несчастьем:

*Пусти меня, отдай меня, Воронеж.
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь –
Воронеж – блажь, **Воронеж – ворон, нож...***

Здесь *ворон* воспринимается как символ смерти и тюремного “воронка”, откуда невозможно вернуться, *нож* соотносим с опасностью и смертельной угрозой.

В начале XX в. пример двустигия-анаграммы даёт В. Брюсов:

*Что нам весна или за ней дано?
Одна мечта: знай сон и лей вино!*

(В. Брюсов “Восточное изречение”, 1918).

В данном случае обе строки – анаграммы друг друга. Но такие случаи в литературе крайне редки.

Экспериментирует с анаграммами-перестановками в своих стихах А. Вознесенский:

*АВАНГАРД
АНГАРВАД
ДАРГАВНА
АГААНДРВ
АГРАГРАД
ДВАРАНГА*

(“Барнаульская булла”, 1989).

Ещё примеры: “И снежком пахнул *анис*/ И летят пустые *сани*” (“Слалом”, 1996), “Ах, *Монро, Монро – Роман...*” (“Операция Кус-кус”, 1998); “*Ни ха, ни ха – без греха и стиха, жизнь чепуха – ни ха, ни ха – учащается дыхание – хани, хани, хани!* – сладкая сеть *Арахны – ахни, ахни!*” (“Второй”, 2003). В последнем случае анаграммы причудливо соединяются с эхорифмой.

Удивительную игру с анаграммированием являет творчество В. Набокова, который с помощью анаграммы зашифровывает собственное имя *Владимир Набоков / Vladimir Nabokov* в именах персонажей своих прозаических произведений: *Блавдак Виномори*

(“Король, дама, валет”), *Mr. Vivian Badlook* (“King, Queen, Knave”), *Вивуан Дамор-Блок* (“Лолита”), *Vivian Darkbloom* (“Lolita”, “Ada, or Ardor: A Family Chronicle”), *Vivian Bloodmark* (“Speak, Memory”), *Baron Klim Avidov* (“Ada, or Ardor: A Family Chronicle”), *Adam von Librikov* (“Transparent Things”), *Van Bock* (“Strong Opinions”) и др. Или же *V. Irisin* – анаграмма псевдонима *V. Sirin* /В. Сирин (“Look at the Harlequins!”). “Ранняя пьеса “Скитальцы” обозначена как перевод В. Сирина из некоего старинного английского драматурга (1768 г.) по имени Вивиан Калмбруд (*Vivian Calmbrood*) – конечно же, это розыгрыш, анаграммный *Vladimir Nabokov*” [Голубовский 2003]. Специальный вектор научного осмысления в набоковедении составляет поиск и расшифровка анаграмм писателя. Учёные указывают не только на автокодировку – анаграммирование собственного имени и псевдонима, но также и на анаграммное обыгрывание других писательских имён, посвящений, ключевых слов-констант в пределах не только отдельных фраз, но и в структуре всего романа, например, слов *insect* – *scient* – *nicest* – *incest* (насекомое – ученый – милейший – инцест) в романе “Ада” (1969) (см. работы [Tammi 1985: 314–359; Connolly 1992: 157–160; Долинин 2001; Шапиро 2001; Голубовский 2003]). Использование анаграммирования и других приёмов игры (см. ниже) позволили учёным не без основания считать писателя непревзойдённым мастером в игровой поэтике.

Если анаграмма обыгрывает перестановку букв, то анафразия – перестановку слов. Анафразию следует отличать от **инвёрсии** (лат. *inversion* – “переворачивание, перестановка”) – стилистической фигуры, суть которой – нарушение “естественного” порядка слов для выделения их во фразе с целью эмфатического или логического выделения слова и ритмико-мелодической организации речи. **Анафразия** – литературный приём, основанный на изменении порядка слов во фразе, ведущий к смысловым преобразованиям. Данный приём подчас структурирует литературное произведение. Например, миниатюра “Сон” (1936) из “Случаев” Даниила Хармса:

“Калугин заснул и увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер.

Калугин проснулся, почесал рот и опять заснул, и опять увидел сон, будто он идет мимо кустов, а в кустах притаился и сидит милиционер.

<...> Тут Калугин проснулся и решил больше не спать, но моментально заснул и увидел сон, будто он сидит за милиционером, а мимо проходят кусты.

Калугин закричал и заметался в кровати, но проснуться уже не мог <...>” [Хармс 1997: II, 337–338].

Или, например, в стихотворении Генриха Сапгира “Сержант” (1990):

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

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

*Калашников – автомат с наслаждением стал стрелять в толпу... в
сержанта... в живот... в синее<...>” [цит. по: Эпштейн 2006].*

Анафразия и у Хармса, и у Сапгира формирует ситуацию абсурдности происходящего и общую картину абсурдного мира, в первом примере – обусловленную страхом преследования, во втором – тотальным насилием.

Анафразия у Сапгира получает обоснование творческого метода:

*случайные слова возьми и пропусти
возьми случайные и пропусти слова
возьми слова и пропусти случайные
возьми “слова слова слова”
возьми слова и пропусти слова
возьми и пропусти “возьми” –
и слова пропусти*

(Г. Сапгир “Метод”, 1991) [Сапгир 1991].

Благодаря такому приёму подчеркивается эффект предельной относительности всего в мире.

Анафразия как структурообразующий приём использована в поэме К. Кедрова “Утверждение отрицания” (1990). Приведём несколько фрагментов:

*Я не люблю тебя
я тебя не люблю
я не тебя люблю*

<...>

*ты не тот которого я ждала
ты тот которого я не ждала
ты тот которого не я ждала*

<...>

*Человек не только человек, но и животное
Человек не только животное, но и человек*

*В космосе столько же людей сколько космосов во вселенной
во вселенной столько же космосов сколько в космосах людей*

<...>

*Человек состоит из водорода и кислорода
кислород состоит из водорода и человека<...>* [Кедров 1991].

Здесь анафразия подчинена акцентировке разных смысловых полей, подчёркивая сложность бытия и его человеческого осмысления.

Одной из разновидностей анафразии выступает **хиазм** (от греч. *χιασμός* – крестообразное расположение в виде греческой буквы *χ* – “хи”) – стилистическая фигура, соединяющая в одном высказывании прямой и обратный порядок слов (см. подробнее о хиазме [Береговская 2004: 22–59]).

Если расположить две части высказывания-хиазма одну под другой и мысленно соединить линиями повторяющиеся слова, то по своей форме эти линии образуют фигуру креста:

*Не **клятва** (а) заставляет нас верить **человеку** (б),
но **человек** (б) – **клятве** (а).*

(Эсхил).

Перестановку более крупных элементов текста являет **анагра́фия** – изменённый или перевёрнутый порядок следования компонентов текста вопреки обычному месту в композиции (не путать с композиционной инверсией – перестановкой временной последовательности событий в сюжете). “Ана́граф – элемент литературного текста, помещённый в обратном порядке по отношению к своему обычному месту <...>” [Эпштейн 2006].

Например, перед нами анаграфия, если заглавие, эпиграф, предисловие помещаются в конце произведения вопреки своему обычному расположению в начале, или наоборот, эпилог или послесловие помещаются в начале произведения вопреки своему обычному расположению в конце. Например, футурист В. Каменский в своей “железобетонной” поэме “Константинополь” (1914) заглавие помещает внутри “конструкции”, а подзаголовок (“творческий опыт железобетонной постройки поэм”) и эпиграф (“поэзия праздник бракосочетания слов”) – в конце [Каменский 1991: 23], творчески реализуя мировоззренческую установку футуристов на разрушение старых канонов.

Истории литературы известны также попытки создания текстов, в пределах которых комбинаторные перестановки возможны огромное количество раз: стихотворения немецкого поэта XVII в. Кувринуса Кульмана (Quirinus Kuhlmann), в XX в. – стихотворения французского автора Мишеля Бютора (Michel Butor), американского поэта Гэля Четфильда (Hale Chatfield) и др. Французский автор Жорж Перек (Georges Perec) создаёт прозаический текст “Первая глава”, которая допускает, по подсчетам Т. Бонч-Осмоловской, 19683 вариативные комбинации первого параграфа (см. об этом подробнее [Бонч-Осмоловская 2005]). Подобный принцип построения текста усиливает роль читателя, наделяет последнего функцией творца, а произведение наделяет свойствами “открытой” динамичной системы.

Мощным игровым модусом обладают комбинаторные перестановки словоразделов, пауз, знаков препинания в сегменте текста, в результате чего текст приобретает иной смысл.

Классический пример: “*Казнить нельзя помиловать*”, – в зависимости от расстановки пауз и знаков препинания получаются два прямо противоположных значения. В современной науке нет единого подхода к обозначению данного игрового комбинаторного приёма и формы. Текст, изменяющий смысл после новой расстановки пробелов и знаков препинания, но при сохранении исходной последовательности букв, называют *пантограммой* (А. Бубнов), *омограммой* (И. Чудасов), *гетерограммой* (С. Федин), что приводит к терминологической путанице. Теоретикам литературы предстоит решить эту проблему, поскольку данный игровой комбинаторный приём весьма распространен в литературе, как в прозе, так и в поэзии.

Например, в романе романа “Лолита” В. Набокова в русском переводе автора: “В первом же мотеле, который я посетил <...> я нашел, среди дюжины явно человеческих адресов, следующую мерзость: *Адам Н. Епилинтер, Есноп, Иллиной* (курсив наш. – О.К.). Мой острый глаз немедленно разбил это на две хамских фразы, утвердительную и вопросительную”. [Набоков 2003: 305]. Автор не называет её, предоставляя читателю решить эту головоломку, в результате получается текст: “*Адам не пил. Интересно, пил ли Ной?*”. В рассказе В. Набокова “Облако, озеро, башня” герой открывает томик Тютчева и читает: “*Мы слизь. Реченная есть ложь*” [Набоков 2004: 583], – вместо известного “Мысль изреченная есть ложь...”. Данный игровой приём часто используется Набоковым как в русскоязычных, так и англоязычных текстах писателя.

В поэзии такой комбинаторный приём плодотворен при создании каламбурной рифмы:

*Какие ни выкидывай курбеты,
А всё-таки, друг милый, не Курбе ты.*

(Д. Минаев).

*Он скажет "за"
И кается ...*

*Он постоянно
За-икается!*

(Эмиль Кроткий).

Активизация рассматриваемого комбинаторного приёма наблюдается в литературе конца XX в. (А. Вознесенский, Д. Авлиани, Г. Лукомников, Б. Гринберг, П. Байков, Б. Горобец, Т. Нужина, А. Ханмагомедов и др.).

Например:

*Жизнь – шарада.
Жизнь – шар ада*

(А. Вознесенский “Шарп плюс”, 2001).

К. Кедров обыгрывает данный приём в названии своей поэмы “Или он, или Ада, или Илион, или Илиада” (1993), часто варьирует внутри произведений:

*Вы рождаетесь
Вырождаетесь
Вы читаете
Вычитаете*

*Как хорошо что нас вычли
из арифметики
Арифметика
А рифм этика <...>*

(К. Кедров “Я майказнамен”, 2014).

Многие поэты создают целые произведения, построенные на этом принципе:

*Пойду, шаман, долиною –
пой, душа, мандолиною!
Верти, кали, искри, жаль
вертикали и скрижаль.
Горда ль
гор даль?
Ниц, шея гнись.
Ницше, ягнись.*

*Получу, человечек,
получучел-овечек.
О труп, о раб,
о ум, о тать! –
от рупора б
о, умотать –
иди, кто ранен адом алым...
И диктора не надо малым.*

(Д. Авалиани).

С 1960-х гг. XX в. разрабатывается еще одна любопытная форма игровой комбинаторики, при которой все буквы/слова в тексте или его фрагменте пишутся слитно, а словоразделы читатель должен расставить самостоятельно. Различная расстановка словоразделов при максимальной экономии средств (один и тот же текстовый фрагмент) сталкивает два разных смысла, усиливая игровое поле:

АВАНГАРДИЗМУЧИЛРОССИЮ (С. Федин).

В зависимости от расстановки пробелов акцентируется два смысла: “АВАНГАРДИЗМ / УЧИЛ / РОССИЮ” и “АВАНГАРД / ИЗМУЧИЛ / РОССИЮ”.

*ТЫВЕДЬМАДОННАРОЗА (С. Федин), –
“ТЫ / ВЕДЬ / МАДОННА / РОЗА” и “ТЫ / ВЕДЬМА / ДОННА / РОЗА”.*

Еще один вариант приёма – отсутствие словоразделов при многократном повторе одних и тех же заданных букв/слов, который приводит к “сдвигу” и внезапному появлению нового слова и смысла. С подобным часто экспериментировал в своём творчестве А. Вознесенский:

*Смысл России в час распятий
простучит состав в степи:
наша культ-столица – Питер,
Питер – питерпитерпитерпитерни – ТЕРПИ.
(А. Вознесенский “Смысл России в час распятий...”, 1997).*

*Бабочка с иголки подсела мне на тай–
на тай–натаянатаянатаянатайна – ТАЙНА.*

(А. Вознесенский “Беременный бас”, 2001).

Подобную форму подчас называют циклофоном, циклограммой, “кругозвучием” [Бубнов 1999], однако данный термин пока не устоялся.

3.2. Принцип зашифровки: акротексты (акrostихи и акрограммы), криптограммы

Ярко выраженным игровым модусом выступают зашифрованные авторские послания в **акротекстах** (акrostихах и акрограммах), где материал ограничен строгими правилами построения.

Акростіх (греч. *ἄκρος* – “край”, *στίχος* – “ряд, линия, стихотворная строка”) – стихотворение, начальные буквы которого (реже – слоги и слова) составляют имя, слово или фразу. “Скрытый” код распознается благодаря визуализации текста, “спрятавшего” в себе “ключ”. Исследователи указывают на древность происхождения акrostиха, известного еще со времён Гомера. Активно создавались акrostихи в эпоху Средневековья, экспериментировала с этой формой и литература последующих эпох. Всплеск интереса к акrostихам являют два рубежа XX в., поскольку “переходность” культурных эпох усиливала эксперимент с формой в поисках самообновления искусства.

Издавна известна форма **алфавітного акrostиха (абцеда́рия)**, где каждые первые буквы стихов или строф образуют алфавитную последовательность. Примером такого акrostиха является ветхозаветный Плач Иеремии, первые четыре песни которого состоят каждая из 22 строф, причем каждая строфа начинается с новой буквы, в последовательном порядке еврейского алфавита. Известно, что византийские гимнографы следовали

алфавитному акrostиху при написании церковных песнопений и гимнов. Азбучные молитвы служили особой, удобной для запоминания, формой изложения религиозных истин, передавали различные идеи вероучения. Ученые считают, что прообразом созданных славянскими авторами азбучных молитв явился “Алфавитарь” святого Григория Богослова. В древнерусской письменной традиции азбучная молитва была широко распространена, о чем свидетельствует множество ее вариантов. К настоящему времени учеными обнаружено и опубликовано около 40 списков XII – XVII вв. Наиболее известен пример азбуковной молитвы “Аз словом сим молюся Богу...” (обнаруженной среди рукописей бывшей Патриаршей библиотеки в сборнике, принадлежавшем когда-то патриарху Никону). В русской поэзии акrostих получает распространение с XVII в. Известен, например, акrostих монаха Германа, где начальные буквы, не считая рефрена, составляют фразу “*Герман сие написах*” [“Мысль, вооруженная рифмами”: Поэтическая антология... 1987: 569–570].

Эксперименты по созданию абecedариев встречаются и в XX в. В 1918 г. В. Брюсов пишет стихотворение – словесный абecedарий “Июльская ночь (Азбука от А до Ъ)”, где каждое слово последовательно начинается на букву дореформенного алфавита:

*А*лый бархат **в**ечереет,
*Г*орделиво дремлют **е**ли,
*Ж*аждет зелень, **и** *ю*ль

*К*олыбельной лаской **м**леет...
*Н*ежно **о**тзвуки *п*ропели...
*Р*азостлался **с**иний *т*юль
<...> и т.д.

Трудности с “ы”, “ь”, “ъ” Брюсов решает, используя слова, заканчивающиеся на эти буквы. А в 1919 г. В. Маяковский пишет “Советскую азбуку”, в которой каждое двусложное слово начинается последовательно на букву уже пореформенного русского алфавита.

Экспериментируют в создании абecedариев и современные авторы Дм. Авалиани, А. Котов, Т. Нужина и др.

В зависимости от предмета/объекта зашифровки в акrostихах (имени или явления) условно выделяют акrostихи-посвящения, акrostихи-послания и акrostихи-загадки.

Например, акrostихи-загадки в конце XVIII–начале XIX в. составляет Г. Державин:

*Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь!
С земли меня влечет планет всех князь к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам.*

А перед самой смертью поэт написал мелом на грифельной доске акrostих-горькое послание, в котором прочитывается “*руина чти*” (т.е. “руина чести”):

*Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.*

В украинской поэзии XIX в. немало акrostихов создал Л.Глебов, в начале XX в. оригинальное стихотворение-акrostих “*Буря*” с зашифровкой “*Хай живе Україна*” написал А. Казка:

*Хуртовина скажена в'ється в полі.
Аж свище вітер. Вже нема доріг.
Й провідний дзвін ніхто б учуть не зміг,
Жадання повний вдома бутъ, – ніколи!
Інакше, як до хаоса сваволі,
Вести не може божевільний сніг.
Елегій чарівних та знання любих втіх
Уже не знати нам у сніговім околі.*

*Кривавий розп'явсь над світом смог,
Розпуста з голодом ведуть танок...
А нам?.. Чи жде нас де краси країна?
І глас роздався, мов великодній дзвін:
"Надії промінь я – не труп, не тінь,
А край краси і правди – Україна!"*

Но, безусловно, в литературе наиболее распространённой формой были акrostихи-посвящения, вертикальное прочтение начальных букв которых складывалось в имя-адресат. Они популярны в русской поэзии XVIII–XIX вв. (особенно – в альбомной поэзии XIX в.), актуальны в поэзии XX в.: например, акrostих Н. Гумилева “Аддис-Абеба, город роз...” (1911), в котором начальные буквы строк указывают на адресат посвящения “Анна Ахматова”; акrostих С. Есенина “Радость, как плотвица быстрая...” (1919) – адресат “Рюрик Ивнев”; обмениваются акrostихами-посвящениями, облачёнными в сонетную форму, В. Брюсов и Игорь Северянин и др. Отдали дань акrostиху также И. Анненский, А. Ахматова, С. Городецкий, М. Кузмин, Г. Иванов, С. Парнок, В. Хлебников, Б. Лившиц, В. Шершеневич, Б. Пастернак и многие другие.

По структуре акrostихи могут быть не только буквенными, но и слоговыми, а также словесными (в которых ключевое слово читается не по одной букве, а по слогам / словам в начале каждой строки). Например, слоговой акrostих представлен И. Анненским в “Сонете” (1909):

*ПЕро нашло мозоль... К покою нет возврата:
ТРУдись, как А-малю, ломая А-кростих,
ПО ТЕМным вышкам... Вон! По темпу пиччикато...
КИдаю мутный взор, как припертый жених...
НУ что же, что в окно? Свобода краше злата.
НАчало есть... Ура!.. Курнуть бы... Чирк – и пых!
“ПАрнас. Шато”? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных
МЯсистей, и флакон!.. Вальдишлесхен? В честь собрата!
ТЬфу... Вот не ожидал, как я... чертовски – ввысь
К НИзнам невзначай отсюда разлетись*

*Г*Азелью легкою... *И* где ты, прах поэта?!
*Э*ге... *У*ж в ялике... *К*рестовский? *О*-це бис...
*Т*Абань, табань, не спи! *О* “Поплавке” сонета.

Начальные слоги составляют посвящение “*Петру Потемкину на память книга эта*”.

По расположению и способу прочтения кодированного слова или фразы выделяют:

а) традиционную форму акростиха – зашифрованные слова читаются по начальным позициям сверху вниз;

б) “обращённые” или “зеркальные” акростихи – зашифрованное слова читаются по начальным позициям снизу вверх;

в) телестіх – стихотворение, в котором последние буквы каждого стиха образуют слово или фразу. Например, в стихотворении современного поэта Ивана Чудасова последние буквы строчек составляют слово **КОЛОКОЛ**:

*Про*износя чудесный чистый зву**К**,
*Ви*шу на колокольне. Высок**О**!
*Не*однократно сам звенеть хоте**Л**,
*Раз*литься песней сердца дале**К**,
Но мой язык во власти чьих-то ру**К**.
*Вз*дохнул бы я свободно и легк**О**,
*Ко*гда бы сам, не по заказу, пе**Л**.

г) мезостіх (месостіх) – стихотворение, в котором буквы, шифрующие слова, расположены в середине строк:

*Ко*гда туман**Н** как дым ползёт к ущелью,
*аз*алий Дафн**А** ищет по горам,
*ве*нок плетёт**Т**... а я несусь с метелью
*Ск*возь льды, без солнц**А**, выше по скалам,
*ту*да, где ти**Ш**ь царит в пустыне синей...
Там в глубин**Е** зеркальной паутиной
Я вечно скова**Н**: с Дафной я не сам.
*Ко*гда она**А** волной своей прибойной

бьет снизу в насы**П**ь млечного пути,
я как звезд**А** и как ручей разройный
лечу к ущелья**М** – вижу, не найти;
ищу огн**Я**, в который мир закован...
опять, о**п**я**Т**ь земл**ь**я я зачарован.
Чтоб снова в натиш**Б** звёздную уйти.

(Александр Туфанов “Месостих”, 1920-е гг.).

д) **диагональные акrostихи** – зашифрованные слова прочитываются по диагонали:

Растопила весна снег на нашей качели,
Под**А**рила садам изумрудный наряд,
Размороз**И**ла крыши для звонкой капли,
Бросив с не**Б**а лучей золотых водопад. .
Я однако просн**У**ться никак не решаюсь,
Душу гложет оби**Д**а, и ревность горчит
С той ненастной з**И**мы, где ветра завывают,

Где с тобой разошлись **М**ы в холодной ночи.
Сквозь поверхностный с**О**н вновь ловлю в тишине я
Звук затихших твоих отдал**Ё**нных шагов

И прошу, заклинаю: вернись по**С**корее,
Чтоб негаснувшей стала отнын**Е** любовь.
Мы с тобою войдём в колдовские во**Р**отца,

Вместе к счастью отыщем заветную **Д**верь,
Растворённую сказочным ключиком солн**Ц**а
В мир любви, волшебства – без разлук и пот**Е**рь.

(Фрида Полак “Разбуди моё сердце...”, 2014).

е) **стихи-лабиринты** – зашифрованные слова образуют линии причудливой формы:

Все мы как будто на роликах
с **В**алиться легко но сейчас
м **ч**Аться и весел **О** и сколько

дам **Л**орнируют о **Т**менно нас
наш **гЕрБ** украшен ликерами
и мы де **Р**зкие душ **А**сь шипром
ищем **Юг И**юля и во **В**сем форму
мча **СилоЮ** откры **Т**о клип пер
зн **О**йно знаем чт **О** все юноши
и **В**се почти гово **Р**ю безусые
Утверждая это ч **А**шку пунша
пьем с радостью за **Б**рюсова

(В. Шершеневич “Тост”, 1913; здесь зашифровано посвящение “Валерию Брюсову от автора”).

Влекисуровую мечт **У**,
д **А**й утомленной ре **Ч**и,
ва **Д**имъиэтудаль **И**ту,
дар **И**настаромъ **В**ече
себе **М**гновени **Е**огня,
дай см **У**тесте **Н**ы воли.
ты иску **Ш**ени **Е**кремня:
затмени **Е**о **Ш**ибкудня –
тронъиск **Р**оюдоболи!

(В. Брюсов “Запоздалый ответВадиму Шершеневичу”, 1913).

ж) акроконструкции – стихотворные произведения, сочетающие комбинации нескольких форм (акро-, теле-, мезостихов, диагонального акростиха, лабиринта). Эта форма активизируется с конца XX в.: акроконструкции Валентина Загорянского (псевдоним композитора Г. Седельникова), К. Свириденко и др. Например, акроконструкция Загорянского “Марина”, посвящённая М. Цветаевой:

Марина

Минуты ли Мерцаньем Многолетним
АзАрт знаВАЛА... НАКАЗАТЬ глАЗА!
РадаР, РапиР паРИРуй, РупоР Ребер, —
И жДИ И жГИ, смИРИсь И ЧТИ, И бДИ!
НаНят каНОН, На трон НаНят каНун!
Ах, Афродита, Ах, звезда, Ах, фреска!

Здесь имя *Марина* прочитывается десять раз: в одном акrostихе, двух мезостихах, одном телестихе и шести диагональных акrostихах. Другие примеры акроконструкций см. в “Антологии русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии”, составленной Г. Лукомниковым и С. Фединым [Антология русского палиндрома...2002]), работах С. Федина, И. Чудасова [Федин 1999, 2001; Чудасов 2002].

На различных сайтах и форумах Интернета проводятся конкурсы комбинаторной поэзии, что свидетельствует о росте поэтического экспериментирования, все больше приобретающего вид изощренного формотворчества, к тому же создание компьютерной программы по подбору анаграмм выступает очевидным свидетельством расширения популярности интеллектуальных игр с языковыми структурами.

Аналогичная акrostиху форма встречается и в прозе. По свидетельству Л. Успенского, в январе 1917 года писатель А. Амфитеатров зашифровал в первых буквах газетного фельетона целый текст: “Положение плачевнее, нежели тридцать лет назад. Мне недавно зачеркнули анекдот, коим я начинал свою карьеру фельетониста. Марают даже басни Крылова. Куда еще дальше идти? Извиняюсь, читатели, что с седой головой приходится прибегать к подобному средству общения с вами, но что поделаешь: узник в тюрьме пишет где и чем может, не заботясь об орфографии. Протопопов заковал нашу печать в колодки. Более усердного холопа реакция еще не создавала. Страшно и подумать, куда он ведет страну. Его власть — безумная провокация революционного урагана. Александр Амфитеатров” [Успенский

1970: 293]. В данном случае перед нами **акронимѳя** (от акрѳним, греч. *ἀκρος* – “высший, крайний” и *ὄνυμος* – “имя”) – литературный приѳм организации текста, при котором начальные буквы каждого слова образуют дополнительный текст-акрогрѳмму. Уникальное использование данного приѳма встречаем в англоязычном рассказе В. Набокова “The Vane Sisters” (1951), в частности, в последнем абзаце: “I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies – every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowly blurred, illusive, lost” [Nabokov]. Первые буквы слов образуют акрограмму “**ICICLES BY CYNTHIA METER FROM ME SYBIL**”, которая становится ключом к пониманию всего рассказа, его внутреннего смысла (см. об этом подробнее [Корниенко 2011]).

В литературе встречается и другой вид зашифрованного послания – **криптогрѳмма** (от греч. *κρυπτός* – “скрытый, тайный” и *γράμμα* – “буква”) – кодированный текст, содержащий скрытую информацию.

Криптограммы популярны в детективной литературе, достаточно вспомнить “Золотого жука” (1843) Э. По, где Вильям Легран расшифровывает запись, указывающую на место, где зарыт клад:

53‡‡‡305))6*;4826)4‡.)4‡);806*;48‡860))85;1‡(;:‡*8‡83(
88)5*‡;46(;88*96*?;8)*‡(;485);5*‡2:*‡(;4956*2(5*–
4)88*;4069285);)6‡8)4‡‡;1(‡9;48081;8:8‡1;48‡85;4)485‡5
28806*81(‡9;48;(88;4(‡?34;48)4‡;161;;:188;‡?;

Легран подробно рассказывает о технике расшифровки, о системе подсѳета знаков шифра с частотой букв и другими закономерностями английского языка. В этом криптографическом письме буквы заменены цифрами и знаками, т.е. применѳн подстановочный шифр.

Подстановочный принцип криптографии использует и А. Конан Дойл в рассказе “Пляшущие человечки” (1903), где Шерлоку Холмсу благодаря тому же частотному анализу языка

удается расшифровать зловещие записки-послания, одна из которых



содержала угрозу “Илси, готовься к смерти”. Разгадав и применив шифр, Холмс в результате выманивает и ловит преступника.

Криптографическое письмо в приведённых примерах обостряет интригу детектива-расследования, разгадывание криптограмм служит и средством характеристики героев, и, одновременно, усиливает интерес читателя, вовлечённого в разгадку головоломок.

Иное использование криптограммы встречаем в романе Л. Толстого “Анна Каренина”, где объяснение между Левиным и Кити (Ч.4, гл. XIII) происходит с помощью кодировки фраз одними начальными буквами. И герои понимают друг друга:

“– Я давно хотел спросить у вас одну вещь.

Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза.

– Пожалуйста, спросите.

– Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о, э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?” Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: “То ли это, что я думаю?”

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

– Какое это слово? – сказал он, указывая на н, которым означалось слово никогда.

– Это слово значит никогда, – сказала она, – но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о. <...> Он вдруг просиял: он понял. Это значило: “тогда я не могла иначе ответить”.

Он взглянул на нее вопросительно, робко.

– Только тогда?

– Да, – отвечала ее улыбка.

– А т... А теперь? – спросил он.

– Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала! – Она записала начальные буквы: **ч, в, м, з, и, п, ч, б**. Это значило: "чтобы вы могли забыть и простить, что было".

Он схватил мел напряженными, дрожащими пальцами и, сломав его, написал начальные буквы следующего: "мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас".

Она взглянула на него с остановившеюся улыбкой.

– Я поняла, – шепотом сказала она.

Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла и, не спрашивая его: так ли? взяла мел и тотчас же ответила.

Он долго не мог понять того, что она записала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама dokonчила и записала ответ: Да.

– В секретаря играете? – сказал старым князь, подходя. – Ну, поедем однако, если ты хочешь поспеть в театр.

Левин встал и проводил Кити до дверей.

В разговоре их все было сказано; было сказано, что она любит его и что скажет отцу и матери, что завтра он приедет утром" [Толстой 1981: VIII, 436–437].

Здесь криптограмма раскрывает целый комплекс переживаний и чувств (психологическая функция) и характеризует героев, чувства которых оказываются взаимными, потому они с лёгкостью понимают друг друга (характерологическая функция приёма).

Известно, что Толстой сам прибегал к такой игре, делая предложение своей возлюбленной Софье Берс, однако в художественном произведении криптограммы подчинены эстетическим задачам.

3.3. Принцип прочтения: палиндром, реверс и анацикл

Одной из древнейших форм литературных экспериментов является **палиндрóм** или **палиндрóмон** (греч. *παλινδρομος* – “движущийся назад”) – осмысленный текст, читающийся по горизонтали одновременно слева направо и справа налево; по вертикали – от начала до конца и обратно. Разрывы между словами, пунктуация и ударения при этом значения не имеют.

Изобретение палиндромов приписывается греческому поэту Сотаду (300 г. до н.э.). Однако археологические находки надписей-палиндромов на стенах домов, колонн, храмов и т.д. свидетельствуют, что древние люди придавали тексту, одинаково читающемуся в разных направлениях, особую магическую силу. Этим палиндромным надписям нередко придавали форму “магического квадрата”. Например, найденные на раскопках древнеримского города Помпеи, а позже и других городах Европы изображения палиндрома – “магического квадрата”:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Латинские слова данного палиндрома переводят следующим образом: SATOR – “землепашец, сеятель”, AREPO – либо выдуманное имя, либо от *ad repo* – “я медленно двигаюсь вперёд”, TENET – “держит, удерживает”, OPERA – “работы”, ROTAS – “колёса, плуг”. Получается нечто вроде “Сеятель Арепо удерживает плуг/ колёса”. В этом “магическом квадрате” буквы складываются в слова, которые многократно прочитываются и по горизонтали (слева направо, справа налево), и по вертикали (сверху вниз и снизу вверх), и очевидно, что люди приписывали этому “магическому квадрату” определённые охранные, защитные или же заклинательные функции.

Палиндромам придавалась и круговая форма, их располагали на чашах для возлияний, вазах, купелях храмов, создавая своеобразное “очищенное”, “защитное” пространство. В византийском храме Софии в Константинополе сохранился греческий палиндром, вырезанный по кругу купели: *ιιψον ανομιματα μη μοναυ οψιν* (“омывайте душу так же как и тело”), служивший, очевидно, особой формой защиты от злых сил.

Палиндромы встречаются в русской народной поэзии в качестве заклятий (*УВЕДИ У ВОРА КОРОВУ И ДЕВУ*) и потешек (*НА В ЛОБ, БОЛВАН*).

Украинский поэт Иоанн Величковский (50-е годы XVII в. – 1701) в книге “Млек[о] от овцы пастыр[у] належное” (1691) приводит стихотворения-палиндромы, “рачы стихи”, читающиеся одинаково слева направо и справа налево. При этом Величковский выделяет несколько разновидностей палиндрома: “рак льтерáльный” – стих, “которого льтэры, и вспáк (наоборот. – О.К.) читáючися, тóй же тéкст выража́ют”:

*Анна во дáр бо имя ми обдаровáнна,
Анна дáр и мнѣ сън мира дáнна,
Анна ми мáти и та ми мáнна,
Анна пита мя я мáти пáнна.*

<...>

*О мáти великая аки лев и тáмо
Аки лев и тáмо о мáти велика
Аки Лóт о мати и тамо толика*

<...>

А тáм Исус і мáти [Величковський 1972: 72–73].

Здесь видим пример буквенного палиндрома.

Величковский выделяет также словесные палиндромы: “рак слóвный” – стих, в котором не буквы, но слова читаются наоборот и “рак прекословный” – стих, в котором читающиеся наоборот слова придают стиху иной смысл (см. примеры [там же: 73–75]). А в обращении к читателю Величковский указывал, что подобные “штуки поетицкіє” весьма трудны для создателей.

Позже палиндромы создают Г. Державин (“Я РАЗУМУ УМУ ЗАРЯ, / Я ИДУ С МЕЧОМ СУДИЯ...”), А. Фет (“А РОЗА УПАЛА НА ЛАПУ АЗОРА”). Усиление интереса к стихотворениям-палиндромам наблюдается в начале XX в. в художественных экспериментах В. Брюсова, писавшего буквенные и словесные палиндромы (“Голос луны”, 1915; “В дорожном полусне”, 1918). Например:

*Я – арка края.
Атака заката.
О, лета тело!
Ала зола.*

(В. Брюсов “Шутки”, 1918).

Мастером палиндромов был Велимир Хлебников, который создал не только 17-строчный “Перевертень” (ок.1912):

*Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог? <...> [Хлебников 1986:79],*

но и поэму “Разин” (ок.1921), где в 10 главах 350 строк – буквенные палиндромы:

*СЕТУЙ УТЕС
УТРО ЧОРТУ
МЫ НИЗАРИ ЛЕТЕЛИ РАЗИНЫМ
ТЕЧЕТ И НЕЖЕН НЕЖЕН И ТЕЧЕТ
ВОЛГУ ДИВ НЕСЕТ ТЕСЕН ВИД УГЛОВ
ОЛЕНИ СИНЕЛО
ОНО
ИВА ПУК КУПАВЫ
ЛЕПЕТ И ТЕПЕЛ
ВЕТЕЛ ЛЕТЕВ
ТОПОТ <...> [там же: 360].*

Один из вариантов поэмы имел подзаголовок “Заключение двойным течением речи, двояковыпуклая речь”, а сама палиндромная структура, по мысли С. Бирюкова, здесь

“воссоединяет прошлое и настоящее” [Бирюков 2003: 165]. По замечанию И. Чудасова, “Хлебников практически вывел палиндром из узкого круга занимательного стихосложения в область большого искусства <...> Палиндром стал способом выражения обратимости событий, описания переворотов во времени и пространстве” [Чудасов 2005].

Палиндромные опыты в 20-е гг. XX в. развивают И. Сельвинский (“Город энергий в игре не дорог...”), А. Туфанов (“На санях в июле”); в 60–80-е годы – С. Кирсанов, А. Вознесенский, Н. Ладыгин, С. Сигей, В. Хромов, В. Либо и др. Актуализация палиндромных опытов – свидетельство активизации авангардного поиска в литературе.

Настоящий палиндромный “бум” наблюдается начиная с 90-х гг. минувшего столетия, с этой формой работают Б. Гринберг, К. Кедров, В. Гершанов, Дм. Авалиани, Б. Гольштейн, Б. Левин, Д. Минский, В. Пальчиков (Элистинский), Е. Кацюба, Г. Лукомников, А. Бубнов, А. Федулов, В. Селиванов и многие другие. Издаются антологии и словари русских палиндромов: “Антология русского палиндрома XX века”, составитель В. Рыбинский (2000); “Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии”, составители Г. Лукомников, С. Федин (2002), “Новая антология палиндрома”, составители Б. Горобец, С. Федин (2008), “Первый палиндромический словарь современного русского языка: 8000 слов” (1999) и “Новый палиндромический словарь...” (2002), составитель Е. Кацюба.

Во второй половине XX в. заметна тенденция расширения и усложнения палиндромной художественной практики. Создаются палиндромные сонеты (В. Пальчиков (Элистинский) “Свод сонетов”, 1990), палиндромные драматические произведения (В. Хромов “ПОТОП, или Ада Илиада”, 1956 и др.), эксперименты по созданию палиндромных рассказов (М. Пухов “Палиндром в Антимир”, 1971). Разнообразным становится тематический репертуар и виды палиндромов (разрабатываются слоговой, фразовый палиндромы). Все реже встречаются палиндромы в “чистом виде”, как правило, они комбинируются с другими

сложными техниками языковой и структурно-комбинаторной игры, что служит очевидным свидетельством не только “самоиска” (по А. Вознесенскому) авторов, но и шире – демонстрирует одну из основных тенденций динамики современного искусства, идущего по пути усложнения литературных форм и межвидовых поисков. Примером последнего может служить создание Дм. Авалиани видео-палиндромов – “листовертней” (см. подробнее [Новая антология палиндрома 2008: 73–75]).

Кроме того, палиндромные опыты выходят за пределы литературы и становятся формой своеобразного интеллектуального развлечения (подтверждением тому служат и многочисленные конкурсы по составлению палиндромов на различных Интернет-сайтах). Это, с одной стороны, приводит подчас к автоматизации формы, однако само бурное увлечение палиндромией становится еще одним подтверждением поисков самообновления современной культуры.

Об ошибочности недооценки палиндромов предупреждал Ю. Лотман: “<...> восприятие палиндрома как бесполезного “жонглерства”, бессмысленного шукачества напоминает мнение петуха из басни Крылова о жемчужном зерне

<...> Невежи судят точно так:
В чем толку не поймут,
то всё у них пустяк.

Палиндром активизирует скрытые пласты языкового сознания и является исключительно ценным материалом <...> Палиндром не бессмыслен, а много-смыслен. На более высоких уровнях противоположному чтению приписывается магическое, сакральное, тайное значение. Текст при “нормальном” чтении отождествляется с “открытой”, а при обратном – с эзотерической сферой культуры <...> Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смыслопорождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальных созданий

человеческого духа, с другой. Важно сказать, что для явлений, охватываемых понятием "текст", он, бесспорно, универсален" [Лотман 1992: I, 23–24].

Принцип прочтения важен и для таких структурно-комбинаторных форм, как **рёверс** и **анацúкл** – произведения, которые могут читаться как сначала (слева направо), так и с конца (справа налево). Реверс и анацикл читаются в обоих направлениях по словам. В реверсе (лат. *reversus* – “обратный”) при “обратном” прочтении стихотворения общий смысл сохраняется, но меняется очерёдность изложения, рифма и рифмовка. В анацúкле (от греч. *ἀνά* – “вверх, вперед, против” и *κύκλος* – “колесо, круг, цикл”) – смысл, порядок изложения, рифмы и рифмовка при “обратном” прочтении сохраняются, т.е. получается **точно такое же** стихотворение. Яркий пример анацикла принадлежит В. Брюсову:

*Жестоко – раздумье. Ночное молчанье
Качает виденья былого;
Мерцанье встречает улыбки сурово;
Страданье –
Глубоко-глубоко!
Страданье сурово улыбки встречает...
Мерцанье былого – виденья качает...
Молчанье, ночное раздумье, – жестоко!*
(В. Брюсов “Виденья былого”, 1918) [Брюсов 1974: III, 115–116].

Еще одну разновидность структурно-комбинаторной игровой тактики являют эксперименты создания таких форм, которые демонстрируют разнонаправленные способы прочтения.

Например, построение стихотворения, которое можно осмысленно читать как по строкам – целым стихам (“по горизонтали”), так и по первым полустиям и затем по вторым (“по вертикали”), в результате чего получаются три текста в одном. “Такие стихи писались в эпоху барокко (как версификационные фокусы) едва ли не на всех европейских языках, причём преимущественно избиралась наиболее трудная по рифмовке

форма сонета” [Гаспаров 2001: 86]. В русской литературе образец такого тройного сонета дал поэт XVIII в. А. Ржевский, написав “Сонет, заключающий в себе три мысли...” (1761), с авторской подсказкой в подзаголовке: “читай весь по порядку”, а также “одни первые полустиишия и другие полустиишия”:

<i>Вовеки не пленюсь</i>	<i>красавицей иной;</i>
<i>Ты ведай, я тобой</i>	<i>всегда прельщаться стану,</i>
<i>По смерть не пременюсь;</i>	<i>вовек жар будет мой,</i>
<i>Век буду с мыслью той,</i>	<i>доколе не увяну.</i>

<i>Не лестна для меня</i>	<i>иная красота;</i>
<i>Лишь в свете ты одна</i>	<i>мой дух воспламенила.</i>
<i>Скажу я не маня:</i>	<i>свобода отнята—</i>
<i>Та часть тебе дана</i>	<i>о ты, что дух пленила!</i>

<i>Быть ввек противной мне,</i>	<i>измены не брегись,</i>
<i>В сей ты одна стране</i>	<i>со мною век любись.</i>
<i>Мне горесть и беда,</i>	<i>я мучуся тоскою,</i>

<i>Противен мне тот час,</i>	<i>коль нет тебя со мной;</i>
<i>Как зрю твоих взор глаз,</i>	<i>минутой счастлив той,</i>
<i>Смущаюся всегда</i>	<i>и весел, коль с тобою.</i>

[“Мысль, вооруженная рифмами”: Поэтическая антология...1987: 272].

В 1918 г. В. Брюсов создаёт сонет, также предполагающий чтение различными способами по целым строкам и полустиишиям:

<i>Отточенный булат —</i>	<i>луч рдяного заката!</i>
<i>Твоя игрушка, Ток, —</i>	<i>прозрачный серп Луны!</i>
<i>Но иногда в клинок</i>	<i>из серебра и злата</i>
<i>Судьба вливает яд:</i>	<i>пленительные сны!</i>

<i>Чудесен женский взгляд —</i>	<i>в час грез и аромата,</i>
<i>Когда покой глубок.</i>	<i>Чудесен сон весны!</i>
<i>Но он порой жесток —</i>	<i>и мы им пленены:</i>
<i>За ним таится яд —</i>	<i>навек, без возврата.</i>

*Прекрасен нежный зов – под ропот нежных струй,
Есть в сочетаньи слов – как будто поцелуй,
Залог предвечных числ – влечет творить поэта!*

*Но и певучий стих – твой раб всегдашний, Страсть,
Порой в словах своих – певец находит власть:
Скрывает тайный смысл – в полустихах сонета.*

Разные способы прочтения акцентируют разные системы связей, зависимостей, разные смыслы и переживания (вплоть до противоположных, как в сонете А. Ржевского), тем самым демонстрируя переменчивость и сложность человеческих чувств, всего и вся в мире.

Современный поэт В. Пальчиков (Элистинский) возрождает традицию тройного сонета, предельно усложнив его структуру палиндромом в “Мега (Кибер)” сонете (см. подробнее [Пальчиков 1990: 279]).

3.4. Принципы усечения и наращения текста: логогриф, ропалон

Игровым потенциалом обладают логогрифы и ропалоны.

Логогри́ф⁶ (греч. *λόγος* – “слово” и *γρίφος* – “сеть”) в литературоведении – прием построения текста на основе постепенного его убывания за счёт последовательного усечения букв (звуков), слов, фраз. Явление логогрифа было известно в глубокой древности, например, его обнаруживает латинская логогрифическая поговорка: “*Amore, more, ore, re sis mihi amicus*” (“Любовью, характером, молитвой, делом будь мне другом”). В русской поэзии логогриф появляется с XIX в. В эпиграмме-

⁶ Игровой характер логогрифа подчёркивают также его другие значения и сферы употребления понятия: 1) род загадки, в которой новые слова (отгадки) образуются посредством различных комбинаций букв; 2) словесная игра, заключающаяся в том, что из букв одного длинного слова составляются другие короткие слова (характерность – ракета, серна, тоска, терка, норка, кара, страх и др.).

четверостишии Л. Трефолёва сатирически обыграна фамилия известного реакционера царской России, прокурора синода К. Победоносцева:

*Победоносцев – для синода,
Обедоносцев – для двора,
Бедоносцев – для народа
И Доносцев – для царя.*

Логогриф обнаруживает “Поэзия о соловье” Вас. Каменского:

*И моя небовая свирель
Лучистая,
Чистая,
Истая,
Стая,
Тая,
А я –
я.*

Благодаря подобному построению осуществляется выразительная смысловая, интонационная, звуковая игра.

Будучи довольно редким средством, логогриф возрождается в современной поэзии. Например, становится одним из структурообразующих средств в поэме К. Кедрова-Челищева “Утверждение отрицания”:

*"Бог есть субстанция с бесконечным множеством атрибутов"
"Бог есть субстанция с бесконечным множеством..."
"Бог есть субстанция с бесконечным..."
"Бог есть субстанция..."
"Бог есть..."
"..."
"Человек рожден для счастья как птица для полета"
"Человек рожден для счастья как птица..."
"Человек рожден для счастья..."
"Человек рожден..."*

"Человек..."

<...>

Этот мир есть лучший из миров

этот мир есть лучший

этот мир есть этот мир

этот мир есть

этот мир

этот

Ропалон, ропалический стих (греч. *ροπαλικός* – “палица, дубина”) – игровая форма стиха, в котором слова постепенно увеличиваются в своем слоговом объеме; первое – односложное, второе – двусложное, третье – трехсложное, четвертое – четырехсложное и т.д. Данная игровая форма стиха известна ещё с античных времён. Гомер однажды употребил гекзаметр, состоявший из слов длиной в 1, 2, 3, 4, 5 слогов. Таким образом, стих, увеличиваясь в одном конце, был похож на расширяющуюся к концу палицу. Это было замечено, обозначено термином, и некоторые поэты пытались писать целые стихотворения такими строками. Например, “Молитва” древнеримского поэта Авсония (IV в.):

*Бог Отец, податель бессмертного существования,
Слух склони к чистоте неусыпных молитвословий,
Будь выси милосерд к взываниям смиренномудрых...*

(Авсоний, пер. М. Гаспарова).

Содержание ропалических стихов могло быть каким угодно, но форма символической “дубины” была важна.

В. Брюсов, переводивший на русский язык Авсония, стал мастером этой экзотической формы поэтического творчества, оставив немало искусных примеров:

*Пусть мечта рыдает горестными восклицаньями.
Даль горит, сверкает радостными ожиданиями!
Ты опять доверяешь обольщенью вековечному
Жизнь предать согласен сновиденью бесконечному...*

(В. Брюсов “Пророчество мечты”, 1914) [Брюсов 1974: III, 35].

*Жизнь – игра желаний мимолетных,
Есть – пора мечтаний безотчетных,
Есть, потом – свершений горделивых,
Скук, истом, томлений прозорливых;
Есть года жестоких испытаний,
Дни суда, глубоких ожиданий;
Страсть везде незримо торжествует,
Льстит в нужде; гонима, знаменует
Дни побед холодным беспристрастьем...
Мир согрет бесплодным сладострастьем!*

(В. Брюсов “Гном о жизни”, 1918) [там же].

В современной поэзии форма ропалических стихов остаётся не востребованной.

3.5. Принцип ограничения объёма: брахиколон, моностих

“Ограничительный” принцип также коррелирует с игровым модусом, поскольку сопряжён со следованием конкретным установленным правилам.

Принципу ограничения объёма подчинены брахиколон, моностих и “минус”-приём – молчание.

Брахикóлон (греч. *βραχύς* – “короткий” и *κῶλον* – “член”; здесь: стих, строка) – стихотворение или часть стихотворения, каждая строка которого состоит из односложного слова. Например:

*Дол
Сед.
Шёл
Дед.
След
Вёл –
Брёл*

*Вслед.
Вдруг
Лук
Ввысь:
Трах!
Рысь
В прах*

(И. Сельвинский “Сонет”, 1927).

Хотя брахиколон известен с древности, в русскую поэзию он вошёл лишь в XX в. и встречается у Н. Асеева (“Северное сияние”, 1921; “Собачий поезд”, 1922), В. Ходасевича (“Похороны”, 1928), А. Безыменского (“Трагедийная ночь”, 1930–1963) и др. С брахиколоном экспериментируют современные поэты И. Баженов, Р. Иванов, С. Бирюков, Евг. Степанов (см. примеры [Бирюков 2003: 332–336]).

Заметим, что сверхкороткая форма брахиколона прекрасно передаёт энергичный ритм. В составе другого произведения брахиколон подчёркивает нерв эпизода. Например, в поэме В. Маяковского “Про это” (1923):

*Мальчик шел, в закат глаза уставя.
Был закат непревзойдимо желт.
Даже снег желтел к Тверской заставе.
Ничего не видя, мальчик шел.
Шел,
вдруг
встал.
В шелк
рук
сталь [Маяковский 1957: IV, 155–156].*

Принципу ограничения объёма подчинён **моностих** (греч. *μόνος* – “один” и *στίχος* – “стих”) – однострочное стихотворение, которому присуща законченная смысловая, синтаксическая и метрическая структура. Однострочный стих известен ещё со времён античности. Например: “Словно ущелья гор обрывистых в

молодости был я” (Архилох, пер. В. Вересаева), *“Рим золотой, обитель богов, меж градами первый”* (Авсоний, пер. В. Брюсова).

Происхождение моностиха неизвестно. Зато доподлинно известно, что лапидарные надписи (нередко близкие к афоризмам) в древности высекались на ритуальных предметах, сооружениях, памятниках, медалях и т.д. Лапидарность была также неотъемлемым требованием ораторского искусства. Со временем ораторская речь, надписи приобретали более поэтическую форму, которая, возможно, и послужила “прародительницей” моностиха.

Заметим, что в современной науке существуют попытки дифференциации однострока, одностишия и моностиха. Под **одностроком** подразумеваются любые однострочные тексты (вплоть до рекламных слоганов, плакатов, лозунгов, девизов, надписей на памятниках, архитектурных строениях и т.д.). Под **одностишием** понимается однострочный стихотворный текст, зрительно отделённый от другого текста в произведении, т.е. строка входит в структуру более сложного целого, одностишие не является самостоятельным произведением. **Моности́х** обладает самостоятельностью и, как правило, смысловой, синтаксической и метрической законченностью.

О проблеме статуса моностиха ведётся немало теоретических споров. Большинство учёных относят моностих к поэзии (Ю. Лотман, П. Руднев, В. Марков, Д. Кузьмин и др.), к “маргинальным системам” стихосложения [Кормилов 1991: 50–53, 71–85]. Некоторые причисляют моностих скорее к прозе (Г. Токарев), третьи рассматривают его как “удетерон” (греч. “ни тот, ни этот”) – ни стихи, и ни проза (В. Бурич и др.). Разные подходы отчасти обусловлены отсутствием единого мнения по поводу границ стиха и дифференциальных признаков поэзии и прозы.

В русской культуре XVIII–XIX вв. популярны лапидарные надписи на монументах, архитектурных сооружениях, произведениях искусства (эта тема подробно раскрыта С. Кормиловым, см. [Кормилов 1995: 41–70]). Однострочность входит в литературную эпитафию:

Покойся, милый прах, до радостного утра! (Н. Карамзин)

Стой, Зависть, стой – и устыдись! (Г. Державин)

На рубеже XIX–XX вв. В. Брюсов “открывает” моностих для русской поэзии. В 1895 году он публикует *“О закрой свои бледные ноги”* [Брюсов 1973: I, 36], чем вызвал чрезвычайно острую полемику, подогреваемую различными автокомментариями поэта. В статье “Валерий Брюсов” (1924), Ю. Тынянов свидетельствует: “<...> оскорбляли не столько самые слова, сколько то, что стихотворение было однострочным, что в нём чувствовался эксперимент. “Почему одна строка?” – было первым вопросом читателей <...>, и только вторым вопросом было: “Что это за ноги?”” [Тынянов 1965: 265].

В 1913 году футурист Василиск Гнедов издаёт книгу “Смерть искусству! Пятнадцать поэм”, большинство из которых представляют собой моностихи, написанные “заумью” (см. текст в [Русский футуризм 2009: 237–238]). Моностихи появляются у В. Каменского, Д. Бурлюка, И. Сельвинского – поэтов-модернистов, сама же форма моностиха воспринимается как смелый авангардный эксперимент. В советскую эпоху моностихи если и создавались, то не приветствовались и не публиковались (зато активно развиваются лозунговые и плакатные одностроки). С 60-х гг. XX в. моностих начинает своё постепенное возрождение в неподцензурной литературе и нередко позиционируется как запечатлённый миг душевного движения (в том или ином стилевом русле, и всё же чаще как обращение к “неофициальной” традиции модернизма и авангардного искусства).

В конце XX столетия моностих начинает претендовать на статус жанрового образования. Приобретают популярность ироничные моностихи В. Вишневского, который с 1987 по 1992 годы создал сотни однострочных стихотворений, где модель современника создаётся как репертуаром (ирония и имитация бравады по поводу эротических побед и поражений, собственного превосходства и, одновременно, малости и т.д.), так и стилистическими средствами: включением разговорной и жаргонной лексики, обрывами фраз (по наблюдению С. Кормилова,

почти всегда — многоточие на конце стиха⁷), и, наконец, ориентированностью на массовую культуру и массового читателя:

А кто продюсер этого заката?

Был отвергаем, но зато — какими...

В готовности к облому — наша сила...

Заслушался, мадам, как Вы молчите...

Любви моей не опошляй согласьем...

Нет времени на медленные танцы...

Спасибо мне, что есть я у тебя!..

Я без цветов, чтоб не было банально...

(В. Вишневский).

В современной литературе увеличивается круг авторов, работающих с однострочным стихотворением, расширяются жанрово-тематические границы (по наблюдению Д. Кузьмина, развивается “моностих как культурологический этюд, как форма любовной, пейзажной, философской, гражданской, психологической лирики” [Кузьмин 2005]), варьируется стилевое многообразие моностихов:

И верую, и удивляюсь (Т. Сельвинская).

Судьба вокруг крошечная стояла (А. Федулов).

⁷ С. Кормилов справедливо замечает, что “<...> в противоположность большинству своих предшественников, стремившихся предельно лаконично выразить свою мысль, Вишневский играет на недоговоренности” [Кормилов 1995: 76], его моностихи обнаруживают “поэтику намёка на нечто так и не сказанное” [там же: 77].

Разве можно сказать цветку, что он некрасив (В. Бурич).

И этот розовый лист упал в память (Т. Данильяни).

Причина роста популярности моностиха кроется, прежде всего, в минимальной заданности объёма при максимальной свободе творческого восприятия, его неисчерпаемого потенциала. Активизируются процессы читательского воображения и *со*–творчества.

3.6. Принцип отсутствия: “минус-приём”, пропуски текста

Как бы ни выглядело парадоксально на первый взгляд, но и отсутствие того или иного элемента текста может обладать мощным “детонатором” игрового эффекта, если речь идёт о “минус-приёме”.

Понятие “минус-приём” введено в литературоведение Ю. Лотманом в работе “Структура художественного текста”. “Минус-приёмом” учёный называет “значимое отсутствие”, “когда неупотребление того или иного элемента <...> становится органической частью графически зафиксированного текста” [Лотман 2005: 60]. В качестве примеров Лотман называет пропуски строф, отмеченных номерами в тексте “Евгения Онегина”, обрыв окончания стиха, “внесение в окончательный текст незавершённых построений, употребление безрифмия на фоне читательского ожидания рифмы и т.п.” [там же: 60–61]. Подчеркнём два важных фактора: нарушение читательского ожидания и значимое отсутствие текстового элемента.

Вспомним, в “Евгении Онегине” А. Пушкина нередко встречаются пропуски строк и строф, которые обозначаются отточиями или/и числовыми маркерами пропущенных строф (например, отточия в первой главе IX строфы, числовые маркеры

пропущенных строф “I. II. III. IV. V. VI” в четвёртой и др.). Ю. Тынянов в работе “О композиции “Евгения Онегина”” (1922) указывал, что пропуски строк и строф в пушкинском романе в стихах обусловлены не их несовершенством или личными и цензурными соображениями поэта, а выступают как важнейший композиционный приём в словесной динамике произведения. “В этих цифрах (обозначающих текстовые пропуски. – О.К.) даются как бы *эквиваленты строф и строк*, наполненные любым содержанием; вместо словесных масс – динамический знак, указывающий на них; вместо определенного семантического веса – неопределенный, загадочный семантический иероглиф, под углом зрения которого следующие строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически” (выделено нами. – О.К.) [Тынянов 1977: 60]. В работе “Проблема стихотворного языка” (1923) Ю. Тынянов вводит понятие *эквивалент текста*, которым обозначает “все так или иначе *заменяющие* его (текст. – О.К.) внесловесные элементы, прежде всего, частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т.д. <...> Перед нами неизвестный текст <...>, а роль неизвестного текста (*любого* в семантическом отношении), внедрённого в непрерывную конструкцию <...>, неизмеримо сильнее роли определённого текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов – данных в потенции – и сильнее всего динамизирует <...> форму” (выделено Тыняновым. – О.К.) [Тынянов 1965: 43, 46–47, 50].

Подчеркнём, пропуски текста всегда значимы. Это особый вид умолчания, который придаёт тексту добавочный смысл, неограниченную потенциальность созидания и прочтения. “Минус-приём” обладает мощной художественной выразительностью. Например, Г. Сапгир создаёт “Белый сонет”, где читатель видит перед собой белое незаполненное пространство, необходимое для 14 сонетных строк. Это белое пространство суггестивно бесконечной множественности творческих возможностей, и оно, по своей сути, креативно. Даже белый незаполненный лист, намеренно вставленный автором в графически оформленную

целостность большего порядка, при, казалось бы, полном молчании (отсутствии словесных знаков) содержит коммуникативное сообщение и становится выразительным художественным средством.

В современном литературоведении получает распространение понятие *“вакуумных” текстов*, под которыми в целом понимаются произведения, содержащие текстовые пустоты. По определению И. Скоропановой, *“под “вакуумными” текстами (называемыми также “объектами”) принято понимать тексты, в которых вербальная составляющая сведена к минимуму и даже может ограничиваться только фамилией автора и заглавием, а основное пространство занимает пустота, рассматриваемая как визуальное выражение определенных концептуальных представлений, философско-эстетических идей или художественных задач”* [Скоропанова 2012: 369].

“Вакуумных” тексты наглядно демонстрируют тенденцию синтеза вербального и визуального, литературы и живописи. Интенциональность восприятия *“вакуумных”* текстов формирует их структура. Она может быть разнообразной: включать пробелы, отточия, графические знаки, единицы речевого высказывания, буквы (при этом важным оказывается их композиционно-пространственное расположение)⁸ или же представлять вовсе чистый лист бумаги. Интенциональность восприятия формирует и т.н. заголовочно-финальный комплекс, различные компоненты рамочного текста (имя или псевдоним автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, авторское предисловие, послесловие, датировка, примечания).

В современной критике и литературоведении наряду с *“вакуумными”* текстами нередко синонимично употребляются понятия *“пустотные”* или *“нулевые”* тексты, однако существует и попытка их дифференциации [Павловец 2014].

Предшественниками *“вакуумной”* литературы Ю. Орлицкий считает в XVIII в. незавершённый роман Лоренса Стерна *“Жизнь и*

⁸ Что сближает *“вакуумные”* тексты с *“визуальной”* поэзией (см. о ней в следующей главе пособия).

мнения Тристрама Шенди, джентельмена” с “его принципиальной незавершенностью и замыкающими книгу страницами без текста” [Орлицкий 2002: 601], в XIX в. – пропущенные строфы и строки в “Евгении Онегине” А. Пушкина, в XX в. – пропуски в новелле Дж. Джойса “Джакомо Джойс”.

К числу первых “вакуумных” текстов в русской литературе Б. Орлицкий относит два стихотворения “Из концерта “Divus et Miserrimus”” символиста Александра Добролюбова и “Поэму конца” футуриста Василиска Гнедова.

Напомним, что поэт-декадент А. Добролюбов в 1895 г. выпускает свой первый сборник “Natura naturans. Natura Naturata” (“Природа порождающая. Природа порождённая”), в котором из 99 страниц – 20 абсолютно пустые. 23 страницы состоят из слова или строчки (эпиграфа, посвящения, заглавия), расположенных в центре пустой страницы. Второй текст цикла “Из концерта “Divus et miserrimus”” с эпиграфом “Moderato”, состоит из единственной строчки-многоточия. Короткие стихотворные и прозаические фрагменты в сборнике отграничены пробелами. По мнению О. Бурениной, “пробел является не просто фигурой текста, а экспликацией экстремального состояния отдельного текста или целой эстетической системы” [Буренина 2011], текстопостроение А. Добролюбова выражает кризис и распад целостности, ощутимый в эпоху модерна.

Помимо этого, как представляется, подобное оформление текста Добролюбовым коррелирует с зарождающейся в символизме эстетизацией *незримого, невыразимого, неуловимого и бесконечного* (что, безусловно, заслуживает отдельного самостоятельного исследования).

Пробелы и чистые листы “станут продуктивной моделью текстопорождения в авангардном искусстве” [там же]. Как указывалось выше, в 1913 г. Василиск Гнедов, входивший в “Ассоциацию эгофутуристов”, издает книгу “Смерть искусству: Пятнадцать поэм”, состоявшую из 15 “заумных” текстов, среди которых десять представлены одностроками, два – однословами (например, поэма 10 под названием “Вот” содержит одно слово

“Убезкраю”, а безымянная поэма 13 – слово “Издеват”), ещё два текста состояли из одной буквы (поэма 11 “Поюй”: “У– ”, безымянная поэма 14: “Ю”. Завершала книгу пятнадцатая “Поэма Конца”, в которой не было ни одного знака, в печатном виде она представляла собой белую страницу с названием, – наглядное и нарочитое выражение идеи, обозначенной в названии книги [Русский футуризм...2009: 237–238]. По свидетельству В. Пяста, при чтении “Поэмы Конца” вслух, Гнедов делал только движение рукой, не произнося ни слова: “Слов она (поэма. – *О.К.*) не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой” [Пяст 1997: 56].

В “Поэме Конца” Гнедова “упразднение” словесной формы – печатной и перформативной – маркирует декларируемую поэтами-футуристами идею смерти искусства.

В то же время другой поэт-футурист В. Хлебников создает “Страницу пустоты и благовения”, где под указанным заглавием располагается незаполненное чистое пространство. Здесь пустота обретает позитивную семантику, по мысли И. Скоропановой, аналогична “Белому квадрату” К. Малевича, “наполнение пустоты у В. Хлебникова божественное” [Скоропанова 2012].

Учёные Ю. Орлицкий, И. Скоропанова, О. Буренина, М. Павловец и др., фиксируя актуализацию “вакуумных” текстов в русской культуре второй половины XX в. и в современной литературе, связывают эту тенденцию с возрождением традиций модернизма, появлением неоавангардизма, зарождением постмодернизма в творчестве представителей андеграунда, поисками современного искусства. Действительно, художественная практика Г. Айги (“Страницы дружбы”, 1964; “Спокойствие гласного”, “Нет мыши”, 1982), Г. Сапгира (“Свидание”, 1963; “Новогодний сонет” из цикла “Два сонета”, 1975; “Рисунки”, 1981), Л. Рубинштейна (“Кто там в палевом тумане...”, 1987; Меланхолический альбом”, 1993), Ры Никоновой “Эпиграф к ПУСТОТЕ. Вакуумная поэзия”, 1997), а также “вакуумные” тексты Вс. Некрасова, Я. Сатуновского, В. Бахчаняна, В. Казакова,

М. Сапего, А. Очеретянского, А. Карвовского, С. Сигея и многих других свидетельствует об активизации интереса к феномену пустоты. Авторы “<...> демонстрируют разные подходы и концептуальные установки, и само понимание пустоты оказывается далеко не однозначным. В одних случаях пустота получает онтологический, метафизический статус, в других – деонтологизируется, рассматривается как ничто, характеризующееся отсутствием каких-либо “проявленных” признаков (тип пространства, времени, внутреннего состояния и т.д.); одни сосредоточиваются на негативной пустоте-отрицании, другие различают в ней позитивный, креативный потенциал либо пытаются соотнести между собой различные типы пустоты” [Скоропанова 2012: 378].

Нельзя не согласиться с М. Эпштейном, что пробел и белизна листа, являясь иконическим (указательным) знаком, содержат “глубину пространственно-смыслового континуума” [Эпштейн 2004: 198], интенцию, “которая не исчерпывается той или иной суммой написанных знаков, <...> потенциальность ещё не записанного слова и ещё более глубокую потенциальность слова, которую нельзя записать” [там же: 199]. Пробел и белизна листа обнаруживают “высшую меру семантической напряжённости” [там же: 201], которая, в свою очередь, “приближается к бесконечности” [там же: 202].

В заключение подчеркнём: игра с пустотой создает поле мыслительного напряжения, активизирует ответный сотворческий импульс. Восприятие и интерпретация “вакуумных” текстов требует от реципиентов как внимательного анализа организации и структуры произведения, так и учета “внеположных” факторов, а именно, идейно-эстетических установок автора и современной ему эпохи.

Задание 5

I. Прочитайте внимательно стихотворения. Укажите имена поэтов, которым они посвящены, назовите применённую структурно-комбинаторную форму.

1

*Ангел лег у края небосклона,
Наклонясь, удивлялся безднам.
Новый мир был темным и беззвездным.
Ад молчал. Не слышалось ни стога.*

*Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.*

*Тесно в мире! Пусть живет, мечтая
О любви, о грусти и о тени,
В сумраке предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.*

(Н. Гумилёв “Ангел лег у края небосклона...”, 1917).

2

*Мельканье рук и ног и вслед ему
“Ату его сквозь тьму времен! Резвей
Ревя рога! А то возьму
И брошу гон и ринусь в сон ветвей”.
Но рог крушит сырую красоту
Естественных, как листья леса, лет.
Царит покой, и что ни пень – Сатурн:
Вращающийся возраст, круглый след.
Ему б уплыть стихом во тьму времен.
Такие клады в дуплах и во рту.
А тут носи из лога в лог ату,
Естественный, как листья леса, стон.
Век, отчего травить охоты нет?*

*Ответь листвою, пнями, сном ветвей
И ветром и травой мне и ей.*

(Б. Пастернак “Посвящение”, 1926).

**II. Какие принципы и приёмы структурно-комбинаторной игры
использованы поэтами в следующих фрагментах:**

1

*Я – око покоя,
Я – дали ладья,
И чуть узору розу тучи,
Я, радугу лугу даря! <...>*

(В. Брюсов “Голос луны”, 1915).

2

*В небе, как над рестораном,
букв горел порядок странный,
и в глазах сырые искры
я читал наоборотно:*

<i>А</i>	<i>А</i>
<i>К</i>	<i>К</i>
<i>С</i>	<i>С</i>
<i>И</i>	<i>И</i>
<i>О</i>	<i>О</i>
<i>М</i>	<i>М</i>
<i>А</i>	<i>А</i>
<i>А К С И О М А</i>	<i>С А М О И С К А</i>
	<i>А</i>
	<i>М</i>
	<i>О</i>
	<i>И</i>
	<i>С</i>
	<i>К</i>
	<i>А</i>

(А. Вознесенский “Аксиома стрекозы”, 1988).

3

*Ни винегрет, ни йогурт, ни
Курт Воннегут -
ТУРГЕНЕВ - ВЕНЕГРУТ.*

(А. Вознесенский "Западник", 1996).

4

*Воронеж – женоров. Нас охраняют бабы
от жизни жерновов.
Надежда Мандельштам рыдает для масштаба –
великий женорёв.*

(А. Вознесенский "Женоров", 1998).

5

*"Мы не можем ждать милости от природы"
мы не можем ждать милости
мы не можем ждать
мы не можем*

(К. Кедров "Утверждение отрицания", 1990).

6

*самиздат века
сам из дат века
<...>
мир не ум мер
мир не умер
<...>
сбросим Пушкина
сбросим пушки на...*

(К. Кедров "Сам-ist-дат", 2003).

III. Какой структурно-комбинаторные приём обнаруживают названия произведений "Жарим мираж" (2004), "Сизирк" (2008) А. Вознесенского?

IV. Проанализируйте фрагменты произведений. Назовите структурно-комбинаторные приёмы, использованные персонажами:

1

“Эмблема Советской власти – молот и серп, так? – Капарин палочкой начертил на песке слова "молот, серп", потом впился в лицо Григория горячебно блестящими глазами:

– Читайте наоборот. Прочли? Вы поняли? Только престолом окончится революция и власть большевиков! Знаете ли, меня охватил мистический ужас, когда я узнал об этом!” (М. Шолохов “Тихий Дон”)

2

“Бурям, глою, небак, рует, Вихрьсь, нежны, екру, тя! Токаг, зверя, наза, вует, Тоза, плачет, кагди, тя!” (Т. Толстая “Ночь”).

V. Назовите приём, использованный поэтами в стихотворениях, прокомментируйте текстовые пропуски:

Г. Сапгир

ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

...

.....

....

...

...

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
Жив!?!
.....

Л. Рубинштейн

ЭТО ВСЁ _____

1.

ЭТО ВСЁ значит _____

(что?)

— выражает _____

(что?)

— объясняется _____

(чем?)

2.

ЭТО ВСЁ строится _____

(на чём?)

— связано _____

(с чем?)

— апеллирует _____

(к чему?)

3.

ЭТО ВСЁ порождено _____

(чем?)

— относится _____

(к чему?)

— усугубляется _____

(чем?)

4.

ЭТО ВСЁ напоминает _____

(что?)

— взывает _____

(к чему?)

– исходит _____

(из чего?)

5.

ЭТО ВСЁ уходит _____

(куда?)

– даёт _____

(что?)

– заслуживает _____

(чего?)

6.

ЭТО ВСЁ находится _____

(где?)

– приводит _____

(к чему?)

– содержит _____

(что?)

7.

ЭТО ВСЁ уступает _____

(чему?)

– совместимо _____

(с чем?)

– несовместимо _____

(с чем?)

8.

ЭТО ВСЁ _____

Создайте собственную версию “прочтения” стихотворения Г. Сапгира “Это всё _____”, используя личное сотворческое восприятие.

Глава 4

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ИСКУССТВА И АКТИВИЗАЦИЯ ИГРОВОГО МОДУСА

4.1. Артсинтез литературы и живописи: фигурные стихи, каллиграммы, визуальная поэзия, графическая проза

Известно, что разделению искусства на виды предшествовал синкретизм (первоначальная нерасчленённость). В последующей динамике культуры наряду с самостоятельным развитием видов искусства наблюдается и периодически повторяющаяся тенденция к их синтезу, которая особенно активизируется в “переходные” культурные эпохи, в своих оригинальных формах являя усиленный игровой модус.

Синтез литературы и живописи даёт показательные вербально-визуальные формы, основанные на игре средств и приёмов данных видов искусств. Яркое воплощение – *фигурные стихи, каллиграммы, визуальная поэзия, графическая проза*. Их осмыслению посвящены работы М. Гаспарова, Ю. Лотмана, А. Квятковского, Дж. Янечека, С. Сигея, С. Бирюкова, Б. Орлицкого, Л. Сазоновой, Р. Бутова и др. Чаще всего понятия фигурные и графические стихи, визуальная поэзия употребляются синонимично, хотя, учитывая динамику развития этих синтезированных форм в XX и начале XXI вв., согласимся с мнением Е. Степанова, что визуальная поэзия – явление более широкое и масштабное, нежели фигурные стихи [Степанов 2009], последние по принципу соподчинения выступают одной из разновидностей **визуальной поэзии** – межвидовой формы

синтеза литературы и изобразительного искусства с характерным объединением вербального и визуальных компонентов, подчиненных определённым идейно-эстетическим задачам.

Фигурные стихы (фр. *vers figures*) – графическое оформление целого текста, когда из расположения строк складываются очертания какого-либо знака, фигуры, предмета.

Фигурные стихи – явление древнее и весьма распространённое: “Фигурный стих был обнаружен во всех крупных, а также менее знакомых Европе литературах мира. Имеются фигурные стихи, написанные на санскрите, китайском, арамейском, арабском, греческом и латинском языках, а кроме того, на современных европейских языках, например, французском, немецком, английском” [Адлер 1998: 17].

В эпоху Античности фигурные стихи назывались по-гречески “пайгниями”, или “играми”. Сохранились образцы фигурной поэзии в виде секиры, крыльев, яйца, бабочки Симмия Родосского (IV в. до н.э.). В форме алтаря, свирели, органа писали стихи древнегреческие поэты Каллимах Александрийский, Феокрит (III в. до н.э.), римский поэт Публий Оппидиан Порфирий (нач. IV в.) и др.

В эпоху Средневековья и Возрождения становятся популярными фигурные стихи (*picta poesis, carmina figurata*) в форме лучей, шести- и восьмиконечных звезд, лестниц, крестов, лабиринтов и т.д. (см. *Приложения 1-2*). Форма стихов соотносится с их семантикой. Записанные в виде фигур стихи представляли своеобразную графическую метафору, символическую графему (Л. Сазонова), наглядное воплощение той или иной идеи. Например, со времен Средневековья стремление книжников зримо запечатлеть первостепенные символы христианства делает очень востребованной оформление текста в форме креста.

В эпоху барокко с ее стремлением к изысканности и наглядности, аллегории и эмблематичности, усиливается тенденция визуализации поэзии: “В поэзии барокко значимо все – почерк (шрифт), цвет письма (чернил, типографской краски) <...> Искусство барокко, питая чрезвычайное пристрастие к выражению идеи в зрительной форме, постигаемой созерцанием, культивирует

образ слова как графического знака” [Сазонова 1991: 78]. В эпоху барокко рисунок становится более разнообразным и изысканным (см. *Приложения 3–5*). В период расцвета барочной фигурной поэзии в Украине (XVI–XVIII вв.) она утверждается и изучается как особый вид “мистецьких віршів” [Довгалецький 1973: 260]. По свидетельству Т. Назаренко, в XVI – XVIII столетии в украинском обществе умение создать искусное фигурное стихотворение считалось признаком образованности и мастерства, их написанием увлекались выдающиеся церковные и культурные деятели, монахи, дьяки, преподаватели, студенты [Назаренко 2005]. Образцы фигурной “захоплюючої і курйозної поезії” приводит в книге “*Hortus Poeticus*” (“Сад поетический”, 1736–1737) профессор Киево-Могилянской академии Митрофан Довгалецький [Довгалецький 1973: 280, 283, 292, 294–296].

В русской литературе XVII в. ярким создателем фигурной поэзии становится Симеон Полоцкий (белорус, получивший образование в Киево-Могилянском коллегиуме), автор панегирического сборника “Рифмологион, или Стихослов”, который состоял из “книжиц” – “зримостихов”, писавшихся по торжественным случаям в царской семье⁹ Стихи Полоцкого образуют фигуры креста, звезды, сердца и др. Например, стихотворение, написанное по случаю рождения царевича Фёдора (1661), оформлено в виде сердца (см. (см. *Приложение 4, рис.1*), силлабические строки разворачиваются от центра по спирали. “Этот “лабиринт” в свернутом виде является как бы эмблемой евангельского изречения “От избытка сердца уста глаголют” (Лука, 6), а в развернутом или, скорее, разворачиваемом – метафорическим изображением самого “изъяснения”, самого пути от чувства к слову” [Дуганов 1990: 9].

Другое стихотворение “Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона” (1665) написано в форме звезды (см. *Приложение 4, рис.2*). Центр звезды составляет анаграмма имени родившегося царевича – *Симеон*,

⁹ Стихи Полоцкого настолько поразили царя Алексея Михайловича во время посещения Полоцка в 1656 г., что он впоследствии назначит Симеона Полоцкого придворным поэтом и воспитателем своих детей.

стилистически текст звезды напоминает молитву, – всё это создает впечатление “сакральности” рождения царевича, указание на его высокое “звёздное” предназначение.

В XVIII–XIX вв. в русской литературе фигурные стихи создают А. Сумароков, А. Ржевский, Г. Державин, А. Апухтин и др. Здесь, как и прежде, графическая форма дополняет и оттеняет смысл произведений.

Со временем стихографический рисунок усложняется, в XX столетии встречаются поэтические строки, оформленные в виде ярусов воды фонтана, дождя, снега, птиц, деревьев, падающей башни, скамьи и т.д. (*“Каллиграммы” Г. Аполлинера, “Треугольник” В. Брюсова, “Железобетонные поэмы” В. Каменского, “Фонтан” и “Барочный фонтан в стене на Вилла-Скьяра” И. Бродского, “Расcodия распада” А. Вознесенского и др.*).

В 1918 г. французский поэт Гийом Аполлинер (Guillaume Apollinaire) издаёт сборник стихов *“Каллиграммы”* (*“Calligrammes”*), куда войдут стихотворения, написанные им в 1913 – 1917 гг. По определению Аполлинера, каллиграмма (от греч. *κάλλος* – “красота” и *γραμμά* – “буква, запись”) – “всеобъемлющая художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику, которая до сих пор была почти неизвестна. Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи и литературы” [цит. по: Лантош 1981: 52]. Аполлинер подчёркивал, задача каллиграмм состоит в том, “чтобы читатель с первого взгляда воспринимал все стихотворение целиком, подобно тому, как дирижер одним взглядом охватывает нотные знаки партитуры” [там же].

Благодаря равноправному синтезу различных кодов искусства каллиграммы Аполлинера суггестируют образы описываемых предметов, превращают их в зримые метафоры (см. *Приложения 7–10*), на символическом уровне выражают идею произведения. Например, в каллиграмме *“Зарезанная голубка и фонтан”* (см. *Приложение 10*) голубка – символ распятого и уничтоженного войной мира, струи фонтана – олицетворение слёз по ушедшим на

войну и погибшим друзьям, в комплексе выражают идею трагедии войны и её авторского неприятия.

По замечанию Л. Воскобойниковой, “фигуративные стихи для Г. Аполлинера – это поэтическая реакция на живописные опыты кубистов, активно вводивших буквы и слова в свои полотна <...> Поэмы Г. Аполлинера имеют много общего со “словами-рисунками” иероглифами, которыми он восхищался в детстве” [Воскобойникова 2014: 66–67]. Генезис создания каллиграмм у Аполлинера восходит к творческому переплавлению традиций культур Запада и Востока. Известно, что искусство каллиграфии (от греч. *κάλλος* – “красота” и *γράφω* – “пишу”), связанное с типом и принципом построения языка и письменности, техникой письма (иероглифы Китая, Японии), получило значительное развитие на Востоке. В арабских странах, в исламской культуре Востока в силу существующего запрета на изображение Аллаха, пророка Мухаммада и человека, художественный творческий потенциал сосредоточивался на создании изысканных орнаментов и воплощался в каллиграфической технике (см. *Приложение 11*). У Аполлинера сплав и переосмысление многовековых традиций культуры коррелирует с идеями, вдохновлявшими эпоху конца XIX – начала XX вв., в частности: создания новой парадигмы искусства, синтеза ее различных видов, поиска новых интегральных форм.

В начале XX в. с графической формой поэзии экспериментируют русские символисты В. Брюсов, И. Рукавишников (см. *Приложение 6*), очень активно – поэты-футуристы и конструктивисты. Развивается **графическая проза**, по определению Б. Орлицкого, “тип организованного прозаического речевого материала, подразумевающий нетрадиционное оформление текста на плоскости страницы и использование при этом особых знаков препинания и разных типографских шрифтов” [Орлицкий 2002: 281].

Традиционно для прозы характерно горизонтальное и “линейное” движение речевого потока. Реформаторами графического облика русской прозы становятся А. Белый и А. Ремизов. Белый замечал: “Свою художественную прозу я не

мыслью без произносимого голоса и всячески стараюсь расстановкой и всеми бренными способами печатного искусства вложить интонацию некоего сказателя, рассказывающего читателю текст” [Как мы пишем... 1989: 14]. Такими “бренными” способами печатного искусства, создающими неповторимую интонацию и визуализацию текста у Белого и Ремизова, выступают: разнообразие шрифтов и их размеров; различные отступы от края страницы и абзацные пробелы, отточия; введение в “сплошной” текст прозаических фрагментов, расположенных “лесенкой” и т.д. Например, в романе А. Белого “Маски” (1932):

“Москва, –

*– как на крыльях, без стен, перегрохами в воз-
духе виснувших крыш –
– улетает.*

Их – нет.

*Санок – нет; людей – нет; шелестение ботишков, цоки и поскрипы
мерзлых полозьев; и –
– Ноó!*

Головою мотается лошадь.

*И среброперой загривной переострился сугроб, от которого юркий
вьюнок, вознесясь, разрываясь, –*

*– сквозной
синусоидой
ширится: –*

– сини линии вьются и крутятся!” [Белый 2004: 197].

По наблюдению исследователей, в прозе Белого графически выделяются чаще всего обособления – “развернутые характеристики, а также яркие детали, как бы выхваченные из потока событий” [Новиков 1990:153], в прозе Ремизова – обобщения, лирические авторские монологи, а также “чужое слово”, язык улиц и т.д. (см. подробнее [Орлицкий 2002: 283–286]).

Вслед за Белым и Ремизовым, развивает графическую прозу Б. Пильняк. В романе “Голый год” (1920) писатель графически

выделяет эпохальные “документы” времени, как “внешние” – “летописные” фрагменты, вывески, плакаты, постановления и т.д., так и “внутренние”, связанные с движением – сдвигом в сознании людей. Выделенные части текста, обычно небольшие по объему и потому всегда обозримые, сопряжены нередко со сменой ракурсов изображения, различных “точек зрения” (Б. Успенский), потоков сознаний, которые создают ощутимую мозаику голосов. Оттененные фрагменты текста Пильняка способствуют не только детализации и укрупнению плана, но его временному и вневременному расширению. В свою очередь, графическое выделение коррелирует с внутренней стилевой динамикой материала (внезапной сменой, изменением, “сдвигом” стиливых пластов), в целом, подчеркивая создаваемую автором модель полифонии сознаний. Графическая проза образует напряжённый ритм, подчёркивает глубинный смысл произведения, выступает мощным изобразительно-выразительным средством, подчиненным авторскому замыслу, становятся своеобразной визуальной иноформой динамики времени, истории, бытия (см. об этом подробнее [Корниенко 2008; 2009]).

Особо отметим роль пунктуационных знаков в графическом оформлении художественного текста. Безусловно, пунктуация служит важным средством интонирования, актуализации смысла, выражения авторского замысла¹⁰. “Пунктуации принадлежит важная роль в передаче отношения автора к высказываемому, в намеке на подтекст, в подсказе эмоциональной реакции, которую ожидают от читателя” [Арнольд 1990: 227]. Пунктуационные знаки полифункциональны, одновременно разделяют целое на

¹⁰ Заметим, что и “отмена”, отсутствие пунктуационных знаков в тексте (встречающаяся в практике футуристов, ОБЭРИутов, литературе “потока сознания” и др.) также значима. Концептуально она нацелена на передачу разных смыслов (динамики у футуристов, эффекта абсурда у ОБЭРИутов, непрерывности мыслительного процесса в прозе Дж. Джойса и т.д.). Однако в целом, авторская отмена в текстах знаков пунктуации создаёт возможность неоднозначного прочтения, усиливая свободу и мыслительное “напряжение” читателя, вынужденного делать самостоятельный выбор в членении фразовых компонентов, расстановке акцентов, пауз, интонировании, и как следствие – в понимании смысла. Благодаря “отмене” знаков препинания игровое поле коммуникативного взаимодействия автор-читатель усиливается.

взаимосвязанные части и органически объединяют части сложного целого.

У А. Белого одним из наиболее употребительных и характерных для его пунктуации знаков выступает точка с запятой [Новиков 1990:155], у Пильняка наиболее частотным становится тире, которое в прозе писателя служит:

- в пределах предложения – знаком введения вставных (уточняющих и поясняющих) развёрнутых конструкций: *“И свадьба, в каноне веков, ведется над Черными Речками, как литургия, – в соломенных избах, под навесами, на улице, над полями, среди лесов, в метели, в дни, в ночи: звенит песнями и бубенцами, бродит брагой, расписанная, разукрашенная, как на кровле конек, – в вечерах синих, как сахарная бумага. – Глава такая-то книги Обыков, стих первый и дальше”* [Пильняк 1990: 136].
- в пределах текста – разделяет, отграничивает абзацы – текстовые фрагменты и главы, визуально и интонационно подчеркивая “монтажность” текстовой фактуры, усиливая динамику происходящего и изображаемого. При этом тире у Пильняка служит одновременно средством и выделения фрагментов, и “сцепления” текста, на имплицитном уровне сопрягая изображаемые разнородные события повседневности, истории, различных временных пластов и т.д. (т.е. пунктуационный знак “работает” на историософскую концепцию автора).

Особое эстетическое воздействие оказывает т.н. *авторская пунктуация* – индивидуальная, отступающая от правил и норм расстановка знаков препинания в тексте. У Пильняка авторская пунктуация весьма любопытна. Например, писатель ставит одновременно(!) двоеточие и тире:

– *Гвишуу, гаауу, гвишуууу, гвишууууу, гааауу.*
– *И:* –
– *Гла-вбумм!”* [там же: 33].

В “Голом годе” одновременное употребление двоеточия и тире по приблизительным подсчетам встречается свыше 70 раз, что значительно усиливает эффект “отграничения” и “скреп”, о котором говорилось выше. Этой же функции подчинено употребление в тексте Пильняка рядом расположенных *двух*, а, подчас, и *трех тире*, которыми маркированы: а) пропуски несущественного; б) вводимые авторские комментарии и уточнения (это же касается и скобок, нередких у Пильняка); в) последующий материал, развернуто иллюстрирующий ту или иную мысль. Например:

“ – все стали ходить по кругу –
– Этих глав писание – обывательское! – – ” [там же: 91].

Подряд два и три тире встречаются и в других произведениях Пильняка: повести “Штосс в жизнь” (1928), романе “Созревание плодов” (1935) и т.д.

Подчеркнём, “сгущение” пунктуационных знаков, задающих уникальную систему паузирования, усложняет орнамент интонирования прозы, подчеркивая ее “нелинейный” характер, импрессионистическую фактуру письма, что выразительно передает “биение” мысли и “пульс” времени.

Характерно, что финальным пунктуационным знаком в романе “Голый год” после точки является тире: *“Новые и новые метельные стервы бросаются на лесные надолбы, воют, визжат, кричат, режут по-бабьи в злости, падают дохлые, а за ними еще мчатся стервы, не убывают, – прибывают, как головы змея – две за одну сечену, а лес стоит как Илья Муромец. – ”* [там же: 138]. Данное завершение – тире – эксплицитно насыщено и маркирует “открытый” финал, подчеркивающий незавершимость истории и, одновременно, современность происходящих событий, их “вневременной” характер, разворачивающий изображаемое в план Вечности.

В XX в. элементы графического оформления встречаются в прозе А. Неверова, А. Весёлого, А. Мариенгофа, Вс. Н. Иванова и др., но не обладают характером системы.

Новый интерес к визуализации прозы наблюдается в конце XX – начале XXI вв., и связан с опытами В. Аксёнова, Г. Сапгира, В. Сорокина, А. Королёва и др. Например, последнюю главу повести “Гений местности” А. Королёв завершает пятью рядами многоточий, а роман “Эрон” (1994) – имитацией обрыва страницы по диагонали. В. Сорокин в своей прозе “Голубое сало” (1999), “Пир” (2000), “Лёд” (2002) и др. активно использует ставшие уже традиционными средства графического оформления: различные шрифты, выделение курсивом, разрядкой, полужирными, прописными буквами, а финал рассказа “Зеркало” из сборника “Пир” завершает фрагментом графически оформленного текста-акроконструкцией, принцип построения которого перекликается со средневековыми текстами-лабиринтами. Однако, если средневековые тексты-лабиринты содержали сакральное имя, молитву и т.п., то фрагмент текста-акроконструкции Сорокина воспринимается как глумливая постмодернистская пародия, фиксирующая абсолютную девальвацию ценностей в современном мире.

Подводя некоторые итоги, подчеркнём, что графическое оформление прозы служит передаче глубинного смысла произведения.

И всё же в XX и XXI вв. лидирует развитие именно визуальной поэзии. В предшествовавшие периоды графическое оформление поэзии выполняло важную, но всё же вспомогательную роль. Авангардные эксперименты футуристов с формой усилили и укрепили её роль как носителя поэтической информации. Подобные визуальные произведения необходимо не только *читать*, но и *смотреть*. Визуальную поэзию создавали поэты-футуристы Т. Маринетти, К. Говони, П. Буцци (Италия), А. Кручёных, В. Каменский, И. Зданевич (Россия), Михайль Семенко, Гео Шкурупий, Ник. Бажан (Украина) и др.

Поиск нового языка, способного выразить динамику и технический “прорыв” эпохи приводит русского поэта-кубофутуриста В. Каменского к созданию “железобетонных” поэм. Напомним, что в начале XX в. в Европе и России железобетонные

конструкции начинают активно применяться в строительстве, а в последующем станут одним из самых распространенных строительных материалов. В “железобетонных” поэмах Каменского слова, концептуально объединённые в смысловые блоки, вписаны в “армированные” графические конструкции, многоугольники, пятиугольники, треугольники и т.д., которые составляют каркас поэм (см. *Приложение 12*; более подробно – факсимильное издание книги В. Каменского “Танго с коровами” (М., 1914) [Каменский 1991]).

Напомним, для футуристов слово имело не только вербальное значение, оно воспринималось как важнейший строительный материал для создания нового искусства. В манифесте “Пощёчина общественному вкусу” (1912) декларировались “Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова” [Русский футуризм 2009: 66]. Слово наделялось пластическими свойствами. В “Садке судей II” футуристы заявляли: “Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике <...> в почерке полагая составляющую поэтического импульса” [там же: 67]. В первой и второй “Декларации слова как такового” Н. Кульбин утверждал: “Путь слова: символ, звук, начертание” [там же: 72], “Слово как таковое не материально и не энергетично. Синтез его с музыкой даёт фоникю слова (звук). Синтез с живописью даёт начертание слова. Подобно этому и музыка, сочетаясь с пластикой, заимствует у неё начертание (живопись)” [там же: 75]. Многие футуристы были и поэтами, и художниками: А. Кручёных, Д. Бурлюк, В. Маяковский, О. Розанова, Е. Гуро, В. Каменский, Л. Зак (Хрисанф), И. Зданевич (Ильезд), И. Терентьев и др.

Футуристические издания нередко сопровождалось их рисунками (как на отдельных страницах, так на полях и внутри произведения), “самописьмом” – авторским почерком, или почерком художника. Тексты оформлялись визуально с помощью необычного расположения слов и букв (вертикального, диагонального, “вверх ногами” и т.д.), использования шрифтов различного начертания и размера, разной цветовой заливки букв.

А. Кручёных в письме к А. Шемшурину замечает: “В том, что буква – есть рисунок-живопись всё больше убеждаюсь” [цит. по: Бобринская 2003: 190]. В. Каменский утверждает: “Буква есть идеально-конкретный символ начертания мира (слова)... Буква имеет свой рисунок, – звук, – полёт, дух... Каждая буква – строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого даёт нам точное определение внутренней и внешней сущности” [цит. по: Родькин 2006: 76].

Подчеркнём, у футуристов визуализировались и сами произведения, и всё издание в целом. Пластика и ритмика визуального оформления выражалась во всей структуре книги. При этом нетривиальность форм коррелировала с необычностью содержания. Как правило, книги футуристов печатались на обоях, картоне, обрезках фактурной бумаги (см. факсимильное издание [Каменский 1991]). Использовались элементы ручных коллажей. Напомним, *коллáž* (от франц. *collage* – “наклеивание”) – это 1) технический приём в изобразительном искусстве, наклеивание на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре; 2) произведение, выполненное этим приёмом.

Техника коллажа, изобретённая во Франции в 1910 г. Жорж Браком и Пабло Пикассо, становится весьма популярной среди кубистов, футуристов, дадаистов, позже – сюрреалистов (к холсту приклеивались обрывки газет, обоев, фотографий, куски ткани, щепки и т.д.).

Русские поэты-футуристы обращаются к технике коллажа. Например, текст книги В. Каменского “Нагой среди одетых” (М., 1914) наклеен на страницы обоев, “Заумная книга” (М., 1915) А. Кручёных включает в коллажное оформление пуговицу.

Книги футуристов выходили в нестандартном формате. В изданиях упомянутых книг “Танго с коровами” и “Нагой среди одетых” Каменского верхний правый угол был срезан, в результате чего получалась не традиционная четырёхугольная, а пятиугольная книга.

В практике футуристов корреляция текстового, изобразительного и оформительского материала создаёт эффект восприятия самого издания как цельной графически-визуальной конструкции. Разрушение традиционных канонов, “сдвиг” на всех уровнях содержания и формы создают суггестию насыщенной динамики, экспрессии и предельной свободы.

Дальнейшие попытки визуализации литературы были предприняты в 20-е гг. прошлого столетия конструктивистами. А. Чичерин утверждал, что языком поэзии должен стать бессловесный материал, конструктивные знаки поэзии — пиктограммы, рисунки, фигуры, соотношения линий, расположение предметов и т.д. В декларации “Канн-Фун (“Канструктивизм — Функционализм”)” (М., 1926) Чичерин писал: “Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества, и прочие многие материалы <...> Чем сложнее, чем тоньше способ воспроизведения конструкции, тем он приемлемее.

Из типографских касс в первую очередь должно быть использовано все наличие знаков, существующих для самых разнообразных целей условного обозначения, должны быть использованы знаки: математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные, музыкальные, аптекарские, корректорские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, знаки астрономические (лунные, созвездий зодиака, планет и пр.), параграф, кавычки, тире и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы, все существующие и возможные акцидентные “украшения” (головки, птигмы, эмблемы, цикламы, средники, заставки, виньетки, концовки, углы, усики, бордюры, пластинки, фоны, закругления, круги и овалы, звездочки, скобки, комбинационные комплексы, росчерки и прочий линейный “орнамент”), рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов, медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла” [Чичерин 1989].

В практике создания визуальных произведений Чичерин, пытаясь заменить слова иконическими знаками и значками, схемами, линиями и т.д., выходит за пределы литературы, созданное им смещается в сферу графического изображения. К тому же Чичерин использует лишь малую часть перечисленных в декларации знаков, безграничное количество которых являет современная визуальная поэзия рубежа XX – XXI вв.

В советское время экспериментировали в создании визуальной поэзии С. Кирсанов, А. Вознесенский, И. Бродский, Ры Никонова, С. Сигей, С. Бирюков и др., что выступает очевидным свидетельством продолжения поиска искусством интегрированных художественных форм и переосмысления традиции.

В настоящее время заметна активизация визуальной поэзии. С ней экспериментируют К. Кедров, А. Федулов, А. Кобринский, Е. Мацнакова, В. Шерстяной, А. Очеретянский, Д. Булатов, С. Сигей, С. Бирюков, Е. Кацюба, Б. Гринберг, А. Бубнов, А. Горнон, А. Альчук, Т. Манкова и многие другие.

Подведём итоги.

Основной арсенал средств визуализации текста составляют:

1) особое расположение текста (строк, слов, букв и т.д.) в пространстве листа (экрана компьютера), которое формирует его визуальное (графическое, орнаментальное, живописное) восприятие;

2) привлечение разнообразных средств форматирования: курсива, разрядки, использование разных видов шрифтов, отступов, интервалов, небуквенных знаков и символов, пиктограмм и т.д.

3) использование техники коллажа и др.

В современной визуальной поэзии довольно распространённой становится коллажная техника, например: соединение в одном произведении рисунка, пятна, нотных фрагментов, рукописного текста и наклеенных бумажных записей у Б. Констриктора и Б. Кипниса [Констриктор, Кипнис 2008]; старых почтовых открыток с марками, штампами, проступающими выцветшими и расплывающимися чернильными строчками, подписями,

аппликациями вырезанных фрагментов фотографий, цветными рисунками, проступающими записями у А. Немченок (“Белый февральский снег”, “Осень”, “Сон № 2”, “Возвращение”) [Немченок 2007] и т.д. Используются самые разнообразные сочетания, материалы и формы. Всё это создаёт зримую, звучащую, многомерную, пластичную и динамичную пространственно-временную модель бытия.

Основные функции визуализации текста.

Особое визуальное оформление текста:

- 1) обогащает его смысловое восприятие, насыщает текст дополнительными образными и ассоциативными рядами;
- 2) придает тексту неповторимый интонационный рисунок;
- 3) активизирует эмоциональное, интеллектуальное, эстетическое восприятие произведения;
- 4) усиливает индивидуально-авторское начало, при этом увеличивает свободу читательского восприятия, расширяет возможность поливариантного прочтения и интерпретации.

Современная литература распространяется благодаря печатным изданиям и функционирует в глобальной компьютерной сети (более оперативной, широкоохватной, менее затратной по сравнению с печатной книгой). Развитие информационных систем, в частности компьютерных технологий, намечает новые формы и эстетику воспроизведения и создания художественных произведений. Например, использование в современной визуальной поэзии различных символов компьютерного неалфавитного шрифта, математических операторов, технических знаков: $\approx$, / , \, $\square$, +, ∞ , *, ☼, $\square$, $\wedge$, $\wedge$, | и т.д. (См. многочисленные фигурные стихи в электронном литературном портале “Стихи.ру”, альманахе “Черновик. Смешанная техника” и др., а также *Приложения 14, 15* настоящего пособия).

Благодаря расширению медиазон в современном мире, появляются и т.н. “движущиеся стихи” или анимированная графическая поэзия (с образцами которой можно познакомиться в галерее портала “ASTRAY.RU.Утопии и синтез искусств”).

Однако не обходится и без крайностей экспериментирования на пути соединения и, соответственно, развоплощения слова и изображения, редукции одного и другого. По верному замечанию Евг. Штейнера, “...попытки умножения семантики образа посредством возвышения его до символа с последующим очищением чувственно воспринимаемого символа до знака-индекса последовательно приводят к отказу от знаков как иконических, так и вербальных, и сводят текст к схеме чертежного типа с простейшими алфавитными графемами или простейшими же геометрическими линиями, которые, опять же, значащи не сами по себе, а как указание на что-то (что угодно) иное. Для этого линии и снабжаются указательными движениями, превращаясь в стрелки – не вещь, не образ, не идею, но попросту вектор или голую модальность” [Штейнер 2014]. Эти эксперименты размывают границы искусства и возвращают к греческому τέχνη, т.е. к “искусности”, “сделанности” экспериментаторов нового времени. “...программная заданность затмевает непосредственность и легкость выражения поэтического чувства” [там же]. Размывается само понятие текста, последний становится презентантом симультанной множественности компрессии знаков либо же в иных случаях замещается минималистической редукцией (до одного слова или буквы, подчас повторяемых), а иногда – частичным либо полным отсутствием вербального текста и вытеснению “пустотой”, “чистым листом”, “черным погасшим экраном” компьютера, во всем многообразии смыслов – от “поэтического немотства”, до “распадения языка”, проблематизации афазии культуры в современном мире.

Сама же тенденция активизации синтеза искусств отчасти обусловлена стремлением писателей создать художественно-всеобъемлющую пластичную и динамичную картину мира. Визуализация прозы и поэзии демонстрирует оригинальный вектор интеллектуализации литературы, идущей путем поиска и эксперимента в динамичном процессе самообновления искусства.

Задание 6

I. Ознакомьтесь с “прочтением”-интерперетацией “железобетонной” поэмы В. Каменского “Константинополь”, записанным со слов поэта его другом – литературоведом и искусствоведом А. Шемшуриным, внимательно рассматривая текст-изображение поэмы (см. Приложение 12 данного пособия).

“В поэме излагаются в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь. Заглавие поэмы написано в многоугольнике направо. Заглавие входит в содержание поэмы, как бы вплетается в формы её. В слове “Константинополь” выделено особым шрифтом “станти”, которое повторено ниже для образования того, что я называю “футуристическим столбиком”. Это “станти” – название Константинополя, слышанное поэтом в этом городе. То же самое “Виноградень”. Остальные слова относятся <...> к тому, что поэт видел на пристани <...> Знаки большинства и меньшинства отмечают впечатление от прибытия публики и её ухода в город.

Одно из первых впечатлений по выходе на берег были какие-то странные звуки, их можно было принять за крик чаек, т<ак> к<ак> сначала было непонятно, откуда именно они шли. Похожи они были на звук буквы Й, если её крикнуть сильно и громко. Оказалось, что это кричали мальчишки, выпрашивая и благодаря за подачку. Впечатление это записано автором в виде буквы Й в первом треугольнике. Второе, с чем поэту пришлось столкнуться на улицах, – а л а. Далее поэт отмечает улицу “галата”, в которой некоторые дома имели вывеской букву Т. На улицах в Константинополе множество голубей, – картина совершенно неожиданная для наших привычек, понятно, что она должна была быть отмеченною. Поэт соединяет впечатление от голубей с впечатлением от турецких военных, которых зовут иногда “энвербеями”. Получающееся созвучие дает возможность образовать футуристический столбик: “энвербей не бей голубей”. Таким образом, строфа начинается и кончается буквой Й. Строфа как бы построена на этом Й, т<о> е<сть> на том впечатлении, о котором говорилось выше.

Несколько ниже, в том именно многоугольнике, текст которого начинается с Й Ю, записаны впечатления от мечетей и освещения неба. Шицы мечетей вырисовывались на каком-то удивительном для поэта фоне

неба. Шпицы напоминали клювы цапель, а чтобы лучше зафиксировать впечатление света, поэт воспользовался турецкими словами, обозначающими, будто бы, различную напряжённость света “сіи, сіин, ией”. Вспоминая о мечетях, поэт не мог избежать ассоциации с “Св. Софией”, поэтому воспоминание о ней выделено в сторону, чем показано, что это впечатление особенное. “Ай Софии” – местное название.

Большой четырехугольник внизу со словами, напечатанными курсивом, содержит в себе нечто вроде перевода песни, слышанной поэтом в заливе. Он не понимал её слов, но полагал, что турецкие сочинители не могли говорить в песне ни о чем другом, как о женищинах под покрывалами (“чыи лики”), о чайках и т. п.

Фигура с французскою буквою несколько сложнее всего прочего, она объясняется так. Поэт встречал на улицах множество мулл, и все они казались ему на одно и то же лицо, так что иногда приходило в голову, что не один ли тот же мулла ищет встречи. Поэт – суверен <...> н е и з в е с т н о с т ь страшит <...> Таким зловещим предостережением со стороны судьбы, неизвестности, казалась поэту встреча с муллами. И вот, свое воспоминание от пережитого страха неизвестности поэт обозначил буквою N. Книзу – “кораллы” буквами и точками: это – талисман поэта, в е р я щ е г о в такие средства и борящегося ими с судьбою.

Приблизительно в таком же роде объясняются и остальные фигуры. Например: знак вопроса посредине. Это вообще вопрос, возбуждаемый чужою страной, в частности же он относится к словам “чаллія, хаттія, беддія”. Поэт интересовался, – что они значат, и узнал, что это – Германия (неммія), Англия (аннія) и т. п. Цифры внизу – условия игры в кости: это выигрывающие цифры, счастливые. Счастья хочет и поэт, поэтому он пишет “и я”.

Ноль с крестиком – запись температуры, которая, будто бы, очень странна в Константинополе: когда поэт приехал, днем было 37 градусов, вечером же и утром – ноль.

Насколько мог, я старался точно передать слова поэта, и если записанное мною не совпадает с его действительными намерениями, то в этом я винюсь и прошу прощения. Мне кажется, что и читателю выгоднее не рассматривать приведенное мною “объяснение” как точное, а лишь как приблизительное, дающее намек на сущность тех вопросов, которые занимали творческую лабораторию футуриста. Эта сущность заключается, главным образом, в стремлении передать впечатления, переживания, словом передать читателю то, что поэт хочет передать, и что, на мой взгляд, передать нельзя. Футурист верит в то же самое, во

что верят противники футуризма и все поэты, большие и маленькие: он верит в возможность о т р а ж е н и я и в ы р а ж е н и я жизни посредством искусства. Но в это мы все верим”

(А. Шемшурин “Железобетонная поэма”, 1915).

II. Внимательно рассматривая изображение “железобетонной” поэмы В. Каменского “Солнце” (см. Приложение 12 данного пособия), ознакомьтесь со следующим “прочтением”-интерперетацией:

“Оттенок автобиографичности есть и в литографии “Солнце”, прямо названной им (Каменским. – О.К.) “лубком”. Она походит на звездную карту: полумесяц – футуризм, неправильной формы звезда – Василий Каменский, солнце – “лицо Гения”, от которого расходятся лучи и которое по композиционной схеме напоминает его портрет (Каменского. – О.К.) работы Бурлюка. Наконец, полная луна, обрамленная именами его друзей-будетлян: Хлебникова, Бурлюка, Маяковского, – а в центре круга – совсем простенькая с некоторой долей деревенской грусти, как все у Каменского, стихотворная строчка: “Один ночью – одиночеством”. Точнее, четыре строчки. По образу и подобию футуристических построений”.

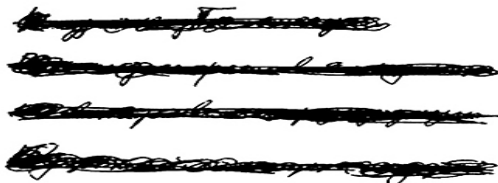
(Ю. Молок “Типографские опыты поэта-футуриста”).

Сопоставьте приведённые “прочтения” с собственным восприятием поэм.

Поделитесь мнением: что вызывает определённые трудности в интерпретации визуальных произведений? Насколько эффектна и эффективна форма визуальной литературы?

III. Какие приёмы и средства визуализации использованы в приведённых ниже примерах? Проанализируйте функции, которые выполняет изображение в каждом случае, и обобщите функции визуализации в целом.

1



(В. Казаков “Прекрасное зачёркнутое четверостишие”, 1969)

2

..... не
..... спрятать
..... * в *
..... ладошке . зимы . лепестки.
..... хрустальных
.. пушинок * вуали * легки *
..... и недолго ____ вечны на ло”|“е *
..... руки всего лишь мгновенье*
.. ”|“ивут мотыльки посланники неба ... теплу ...
вопреки * кру”|“ат серебристых сне”|“инок * цветки*
.. во все закоулки во все уголки спешат ...
..... кру”|“ева . ледяные . мальки.
..... их стайку чудес унесут
.. чудаки. на донышке сердца
..... и в .. сердце
..... * * * строк * *
..... и

(Татьяна Манкова “Снежинка”, 2007).

4.2. Литература и музыка: аспекты и формы взаимодействия

Нерасторжимая связь литературы и музыки проявляет себя во многих аспектах. Прежде всего, объединяют музыку и словесное искусство такие сущностные свойства, как звук, звучание, мелодика, интонация, ритм и т.д. На взаимодействии слова и музыки базируются жанры песни, романса, оперы, оперетты, мюзикла, кантаты, оратории и др. Взаимодействие литературы и музыки прослеживается на всём протяжении истории культуры: от исходного синкретизма (нерасчленённости) искусства, формирования и обособления его различных видов, вплоть до современных пограничных явлений и синтетических форм. Бесспорно и то, что активизация синтеза литературы и музыки наблюдается в эстетике романтизма и модернизма (особенно – символизма), а переходная культурная эпоха конца XX – начала XXI вв. демонстрирует стратегии поливекторного сопряжения межвидовых форм и размывания их границ.

В данном подразделе обратим внимание на уникальное взаимодействие литературы и музыки в игровом аспекте – использование “языка” музыки, семиотической системы её знаков в литературных произведениях. Это, прежде всего, реминисценции и цитаты, отсылающие к какому-либо музыкальному произведению, обозначения музыкальных жанров, темпа, воспроизведение фрагментов партитуры, нот и других музыкальных кодов.

Нередко музыкальные коды присутствуют в раме литературного произведения. Напомним, что в литературоведении **ра́ма** – это совокупное название компонентов, окружающих основной текст произведения, к которым традиционно относят заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграфы, предисловие, послесловие, примечания и т.д. Рамочные компоненты находятся в сложной системе корреляций с самим текстом.

Часто музыкальный код присутствует в заглавии литературных произведений: “*Ноктюрн*” – в поэзии В. Гюго, А. Фета, И. Анненского, И. Северянина, А. Рембо, Г. Бенна, Евг. Маланюка, Ф. Гарсия Лорки, И. Бродского, В. Сафранского; “*Симфонии*” – название книги А. Белого; “*Intermezzo*” – название новеллы М. Коцюбинского; “*Соната*” – стихотворение И. Бродского; “*Крейцерова соната*” – повесть Л. Толстого, “*Патетична соната*” (укр. яз.) – пьеса Н. Кулиша; два стихотворения “*Увертюра*” (“Ананасы в шампанском!..” и “Колье принцессы”) И. Северянина; поэма А. Ахматовой “*Реквием*”; стихотворение П. Целана “*Фуга смерти*”; роман Х. Кортасара “*Дивертисмент*”, циклы “*Литовский дивертисмент*” и “*Мексиканский дивертисмент*” И. Бродского и т.д. Обозначения музыкальных жанров в заглавиях и подзаголовках литературных произведений (“ноктюрн”, “этюд”, “соната” и т.д.), носят, как правило, метафорический характер, ассоциативно сближая поэтическое и музыкальное содержание и формы.

По замечанию Ю. Орлицкого, в заглавие и подзаголовки произведений литературы могут быть вынесены обозначения тех или иных частей музыкальных произведений. В качестве примеров учёный приводит части “*Реквиема*”: “*Cyrie Eleyson*” у А. Ровнера и ряда других поэтов и “*Tuba mirum*”, “*Dies Irae*” у поэта и музыковеда Е. Мацнакановой [Орлицкий 2002: 631]¹¹.

Указания на конкретные музыкальные сочинения содержатся и в эпиграфах к литературным произведениям. В качестве эпиграфа в повести А. Куприна “*Гранатовый браслет*” (1910) указан фрагмент известной “Сонаты № 2” Л. Бетховена (“*L. van Beethoven. 2 Son. (op. 2, No 2) Largo Appassionato*”). Вспомним, в предсмертной записке Желтков просит княгиню Веру прослушать эту бетховенскую сонату. Завершающая сцена, когда героиня слушает музыку, становится главным смысловым эпизодом, в котором раскрывается идея произведения. Под звуки бессмертной сонаты происходит катарсис и внутреннее преображение героини,

¹¹ Е. Мацнаканова удачно синтезирует в своих стихотворных произведениях музыкальный код и визуальную поэзию.

озарение и очищение великой, вечной и всепобеждающей силой любви, которая, по мысли Куприна, как и музыка, являет высшую форму прекрасного.

Сложную систему отсылок к музыке, живописи, литературе, текстам Священного Писания и т.д. выстраивает в эпиграфах к своим поэтическим циклам и стихотворениям ранний символист А. Добролюбов. Среди литературных источников – строки Горация, В. Гюго, И. В. Гёте, М. Метерлинка, П. Верлена, Г. Лонфелло (на языках оригиналов), указания на произведения живописи, музыки и обозначения музыкальных темпов. Так эпиграф к стихотворению “Бог Отец” из книги “*Natura naturans. Natura Naturata*” (1895) содержит отсылку к картине “Видение Изекиля” Рафаэля и фиксацию музыкального темпа “*Adagio maestoso*” (“медленно, величественно”) [Ранние символисты 2005: 19], эпиграф к стихотворению “А.М.Д.” – темп “*Presto*” (“быстро”) [там же: 23]. Эпиграф к десятому стихотворению “Вакханка на пантере. Античная статуя” [там же: 42] отсылает к картине французского живописца А. В. Бугро “Вакханка верхом на пантере” (1854).

Обозначения музыкальных темпов содержат эпиграфы цикла А. Добролюбова “Похоронный марш (на смерть рабы Божией Елизаветы)” [там же: 54–57]. Данный цикл состоит из четырёх стихотворений, каждое снабжено эпиграфом, где зафиксирован темп. В эпиграфе к 1 стихотворению – “*Adagio maestoso*” (“медленно, величественно”), 2 – “*Andante quasi adagio*” (“не спеша, ближе к медленному”), 3 – “*Andante con moto*” (“не спеша, умеренно с движением”) 4 – “*Adagio lamentoso*” (“медленно, печально”). Динамика темпов – от медленных (1) к возрастающим средним (2;3) и в финале – медленному (4), сопрягаясь со смысловым содержанием и композиционным строением поэтического цикла, усиливает выразительность, эмоциональность разворачивающегося лирического переживания. Кроме того, в эпиграфах обозначен также характер исполнения: в 3 стихотворении – “*Solo*”, во 2 и 4 – “*Хор*”. И, наконец, в эпиграфах к первому и последнему стихотворениям цикла названы конкретные музыкальные произведения: 1 – “*Dritter Teil (In Walde)*”.

Raff” – имеется в виду симфония № 3 “В лесу” (1869) немецкого композитора Йозефа Иофхима Раффа; 4 – “*Adagio lamentoso (symp. VI pathétique) Adagio lamentoso Чайковский*” – финал симфонии № 6 (“Патетической”) (1893) П. Чайковского. Эпиграф ко 2-му стихотворению “*La mort. Gustave Doré*” (франц. “Смерть. Гюстав Доре”) отсылает к изображениям смерти в работах французского художника Г. Доре, в частности к гравюре “*La vision de la mort*” (“Видение смерти”, 1868) и картине “*La mort d'Orphée*” (“Смерть Орфея”, 1879).

Цикл “*Из концерта "Divus et Miserrimus"*” (лат. “*Divus et Miserrimus*” – “Божественный и несчастнейший”) состоит из двух частей – “Стих о Мадонне” и “Печаль”, по три стихотворения в каждой части [там же: 54–57]. Темп задаётся в эпиграфах к каждому стихотворению. В первой части – “*Allegro*” (1) – “*Allegro con moto*” (2; 3), во второй – “*Presto*” (1) – “*Moderato*” (2) – “*Adante*” (3), что в целом создаёт темповый ряд: “быстро, скоро” – “быстро, с движением” – “быстро” – “умеренно, сдержанно” – “спокойно, не спеша”. При этом второе стихотворение второй части цикла состоит из обозначения темпа и строки отточия, т.е. музыкальный компонент здесь “вытесняет” вербальную часть, которая возвращается в финале цикла и вновь сливается с музыкальной. Сложная структура эпиграфов Добролюбова помимо музыкального кода, вбирает живописный и литературный коды. В цикле “*Из концерта...*” в эпиграфе к первому стихотворению первой части – “*Madonna de cardelline. Raffaello Santi*” – отсылка к знаменитой картине итальянского Возрождения “Мадонна со щеглёнком” (1505–1506) Рафаэля; в эпиграфе ко второму стихотворению первой части – “*Эрмитаж, N 796 (картинная галерея). Рембрандт*” – зашифрована отсылка к картине Рембрандта “Святое семейство”, поскольку именно под указанным номером картина была обозначена в каталогах Эрмитажа. Эпиграф к заключительному стихотворению включает в свою структуру цитату Горация “*Virginibus puerisque canto. Horatius*” (лат. “*"Пою для юношей и дев". Гораций*”). Сложная структура эпиграфов Добролюбова, насыщенная интертекстуальность его произведений,

звуковая организация поэтической речи, органичное соединение музыкального, живописного и литературных кодов демонстрируют эстетическую установку на синтез искусств.

Последнее в поэзии Добролюбова проявляется и на смысловом, и на структурном уровнях. Ещё в начале XX в. С. Дурылин в монографической неопубликованной работе “Александр Добролюбов” (1926) заметил, что некоторые произведения поэта были созданы по законам музыки. Наиболее наглядный пример – цикл “*Замирающие*” [Ранние символисты 2005: 47–53] из раздела “Музыкальные картины”. В начале цикла поэт перечисляет первые строки входящих в цикл миниатюр, затем даёт сами миниатюры. “Тематически, – указывал С. Дурылин, – отрывок этот весь вышел из Метерлинка ранних его драм <...>. По форме же отрывок этот совершенно самостоятелен. Это первая попытка строить форму литературного произведения совершенно так, как строится форма музыкального произведения, – попытка поэта отнестись к речи так, как музыкант относится к мелосу” [цит. по: Кобринский 2005: 435]. Жанр цикла Дурылин определяет как сюиту. Затем благодаря анализу показывает, как эта сюита отчетливо разделяется на три части, каждая из которых содержит соответственно четыре, три и две темы. “Трудно найти другого русского поэта, – заключает Дурылин, – который так бы волил к музыке и так бы жаждал претворения своего слова в музыку” [там же].

По утверждению А. Кобринского, в этом плане “Добролюбов проложил дорогу А. Белому” [там же].

А. Белый создаёт “*Симфонии*”: “Симфония (2-я, драматическая)” (1902), “Северная симфония (1-я, героическая)” (1904), “Возврат. III симфония” (1905), “Кубок метелей. Четвёртая симфония” (1908) [Белый 1990]. В статье “О себе как писателе” (1933) Белый признаётся: “Я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырёх книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мною не повестями или романами, а Симфониями. <...> Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык” [Белый 1988: 20]. Музыкальное начало проявляется на всех

уровнях произведения: смысловом, звуковом, ритмическом (проза лирически ритмизированная, метризованная), а также структурообразующем, поскольку литературный текст создаётся в соответствии с канонами музыкальных произведений. По замечанию А. Лаврова, ““Симфонии” Белого обнаруживают конкретные аналогии с музыкальными формами и даже поддаются исследованию с использованием терминологии, применительной, например, к музыкальной сонате (со ссылкой на А. Коващ. – О.К.). Подобно своим музыкальным прототипам, три из четырёх “симфоний” Белого состоят из четырёх частей; каждая из частей “симфонии” обладает определённой образно-тематической самостоятельностью и завершённой и в то же время входит неотчуждаемым элементом в единый общий замысел, сочетает множественность разнохарактерных мотивов с цельностью всей художественной композиции” [Лавров 1991: 7].

Художественные поиски Добролюбова и Белого, демонстрирующие стратегии синтеза искусств, соотносимы с тем исключительным значением, которое придавали музыке, вслед за романтиками, символисты, осмысливая её как философско-эстетическую категорию. В статье “Формы искусства” (1902) Белый утверждает: “Приближаясь к музыке, художественное произведение становится глубже и шире <...> В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром <...> Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводит на мысль о ноуменальном характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия <...> близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать без-образную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности” [Белый 1994: 99, 103].

“De la musique avant toute chose” (фр. “Музыка прежде всего”), – крылатая фраза французского поэта П. Верлена становится лозунгом символизма, а взаимопроникновение и взаимообогащение

различных видов искусств – одной из характерных тенденций культуры рубежа XIX–XX вв. и последующих периодов.

Ещё одной характерной формой интеграции искусств с эксплицитно выраженным игровым модусом выступает включение в литературный текст и зашифровка в нём нот, нотной записи. Современные поэты экспериментируют в этом ключе. Например, стихотворение Е. Парамоновой “*Семь осенних нот*” (2007):

*Синим вечером усталым,
Си-бемольным септом странным...
Сизый голубь в небе чёрном...
Сиротливый взмах крыла...
Ляжет мокрый лист на землю...
Сольно, медленно и плавно.
Синеокая подружка горько плачет у окна.
Редко уж блистает Солнце.
Лязгает в окошко ветер.
Мимо снова проплывают, грозовые облака.
Фабулою для сюжета....
Лямку тянут, грусти ноты...
Дождик каплет снова с крыши*

Это осень вновь пришла [Парамонова 2007].

С помощью акростиха Парамонова зашифровывает ноты “осенней мелодии”.

Подобный приём использует современный поэт, опубликовавший стихотворение “*Ля минор, нотный акро*” (2007) на сайте “Stihi.ru” под псевдонимом Константинс Ефимовс:

*ЛЯ минором сожженных мостов
ДОпоёт песню память, тоскуя.
МИр застыл штилем яхт парусов.
ДОждь слезинки у тучи ворует.*

*РЕбус жизни загаданный, вновь
РЕдактирует старые чувства.*

*ДОм, сосна, сын и вера в любовь,
СИла воли – ответ безрассудствам.*

*МИфы прошлых забытых потерь
МИражами ошибок бездумных,
РЕквизитами судеб людей
(РЕжиссёр не раскроет задумки)
ЛЯгут нотой в его партитуры.*

Примечание: Первые буквы каждой строки являются нотами, образующими мелодию ("Подмосковные вечера"). Удлиненные звуки обозначены сдвоенными нотами (5–6, 9–10, 11–12 строки) [Ефимовс 2007].

Помимо включения нот в акrostиховой ряд и кодирования мелодии, любопытна зашифровка нот благодаря ритмически организованным звуковым повторам, использованная С. Кржижановским в новелле “Сбежавшие пальцы” (1922) из цикла “Сказки для вундеркиндов”:

“Две тысячи ушных раковин повернулись к пианисту Генриху Дорну, спокойно подвинчивавшему длинными белыми пальцами плетёнку стула-вертушки [...] Фалды фрака свисли с вертушки, а пальцы прыгнули к чёрному ящику рояля – и мерным бегом по прямой мощённой костяным клавишем дороге. Сначала они направились, блестя полированнымими ногтями, от С большой октавы к крайним стеклисто-звонящим костяшкам дисканта. Там ждала чёрная доска – край клавиатурной коробки: пальцам хотелось дальше, – они чётко и дробно затопали по двум крайним костяшкам (глаза в зале здесь-там зажмурились: “какая трель”), – и вдруг, круто повернувшись на острых, обутых в тонкую эпидерму кончиках, опрометью, прыгая друг через друга, бросились назад. У средины пути пальцы замедлили бег, раздумчиво выбирая то чёрные, то белые клавиши для тихого, но глубоко вдавленного в струны шага.

Знакомая нервная дрожь вошла в пальцы: став на втиснувшихся в струны молоточках, они вдруг, резким прыжком, перешвырнулись через двенадцать клавиш и стали на *c-es-g-b*.

Пауза” [Кржижановский 2001: 73].

Ритмические повторы обнаруживают полный нотный ряд (октаву): *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, при этом автор указывает путь

играющей руки-“пятиножки” на рояле: “**c-es-g-b**” (авторское уточнение в приведенном фрагменте текста). Перевод латинских обозначений, закрепленных за нотами, следующий: [c] – *до*, [es] – *ми-бемоль*, [g] – *соль* и [b] – *бемоль*, который сочетается с нотой *ми* и закрепляется только за ней. Этот минорный септаккорд определяет тональность произведения, исполняемого пианистом Генрихом Дорном. На языке музыкальных определений найденная тональность называется *до-минор*. Автор не указывает, какое музыкальное произведение исполняет герой новеллы, но использует музыкальный намек. Так или иначе, Кржижановский “вынуждает” читателя интерпретировать найденную тональность с музыкальной точки зрения. Известно, что минорная тональность связана с настроением трагизма и предвосхищением катастрофы, что и происходит в новелле “Сбежавшие пальцы” (оторвавшаяся от руки кисть пианиста попадает в цепь злоключений в непривлекательной повседневной действительности). Указание на музыкальный тон усиливает трагичность и безысходность ситуации, в которой окажутся персонифицированные “оторвыши”.

Анализ ритмизации художественной речи в новелле “Сбежавшие пальцы” позволяет вычленить также доминантный элемент основной музыкальной темы (её зерно, много раз повторяющееся): *фа – ля-бемоль – фа* (см. об этом подробнее: [Шуберт, Корниенко 2010]). Указывая на музыкальную тональность, Кржижановский “зашифровывает” ноты. Для того чтобы узнать музыкальное произведение по нескольким нотам, необходимо обладать определёнными знаниями либо иметь профессиональное образование. Целенаправленный поиск музыкального произведения по доминантному зерну темы показал, что ноты *фа – ля-бемоль – фа* являются центральной комбинацией нот единственного произведения, известной философской сонаты № 23 “Аппассионаты” Бетховена (ср.: нотный фрагмент):



Таким образом, в новелле “Сбежавшие пальцы” С. Кржижановского присутствует уникальный для литературы феномен кодировки, зашифровки фрагментов музыкального произведения в художественном тексте. Эта версия подтверждается последующим уточнением в тексте (авторским намёком – своеобразным “ключом”): оторвавшиеся пальцы “бежали с быстротой бетховенской Appassionat’ы” [Кржижановский 2001: 78]. Данный намёк оказывается в нестандартном расположении, поскольку находится в постпозиции – после фрагмента с “зашифрованными” нотами “Аппассионаты” Бетховена, что усиливает игровое поле приёма кодирования. В целом интеллектуальная игра автора нацелена на филологическую, музыкальную, культурную эрудицию читателя, что подтверждает и название цикла “Сказки для вундеркиндов”.

Музыкальный “сверхуровень” формирует и включение в литературное произведение нотной записи в её общепринятом условном обозначении (О. Боксер “2500 строк из дневников человека науки”, Б. Хазанов “Нагфаль в океане времён”, К. Кедров “Восьмигласие Верфьлием” и др.). Чаще всего нотные цитаты встречаются в рамочных компонентах, выступая в качестве эпиграфов, предисловий, комментариев, сносок, иллюстраций и т.д. (см. примеры, подобранные Ю. Орлицким: [Орлицкий 2002: 628–629]). Однако нотная запись может входить и в основной текст в качестве составного элемента. Согласимся с заключением учёного: “Очевидно, все подобные указания приобретают различный смысл в зависимости от объективных особенностей воспринимающего субъекта: музыкально-грамотный человек способен “озвучить” нотные цитаты и даже “прослушать” внутренним слухом известную ему наизусть часть названного поэтом произведения, в то время как

для обычного читателя нотные знаки оказываются прежде всего простым визуальным сигналом – таким же, как включаемые в стихи формулы и пиктограммы...” [там же: 629].

Приблизительно с 1960 -х гг. активное развитие приобретают и такие формы взаимодействия литературы и музыки, как бард-поэзия, рок-поэзия, занимающих “пограничное” положение “на стыке” искусств и неизбежно актуализирующих вопрос об их видовой принадлежности. Это же касается и некоторых экспериментальных форм современной саунд-поэзии (англ. *sound* – “звук, звучание”), поэзии “для слуха”, исполняемой под аккомпанемент музыкальных инструментов или в сопровождении новейших электронных технологий. Современное искусство тяготеет к “смешанным техникам”, одновременному синтезу вербального, музыкального, визуального (например, “Voice” М. Бородина [Бородин 2007]), продолжая поиск новых путей и форм развития искусства.

Подводя итог, подчеркнём: в литературе отсылки к произведениям других видов искусств всегда значимы. Коды музыки, изобразительного искусства и литературы формируют в литературных произведениях “сверхсмыслы”, выполняя при этом самые разнообразные функции. В конечном итоге музыкальный и живописный коды в словесном искусстве выступают в роли метатекстов, помогающих понять литературный текст и его роль в культуре. Разгадать тайны зашифрованных посланий на пересечении кодов – задача интеллектуального читателя.

4.3. Переосмысление, расширение и размывание границ искусства

Смена картины мира, эпистемологический “сдвиг”, наблюдающийся в XX в., и особенно на двух его рубежах, со всей остротой выдвинул проблему переосмысления природы, целей и

границ искусства (и в модернизме, и в авангарде, и в постмодернизме).

Динамически изменяющееся бытие, небывалое ускорение всех сфер жизни, развитие новых технологий привело к активизации процессов взаимодействия различных видов искусств, искусства и науки, искусства и различных сфер человеческой деятельности, генерацию “пограничных” явлений и новых экспериментальных форм, появляющихся на всех “стыках”.

Например, в XX в. переосмысление природы искусства и его границ обусловило возникновение и развитие **концептуального искусства, концептуализма** (от лат. *conceptus* – “мысль”, “представление”) – литературно-художественного течения постмодернизма, которое оформилось в конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. в Америке, Европе и др. странах, и выдвинуло целью искусства передачу концепции, идеи с помощью художественного жеста. По мысли концептуалистов, объектом искусства может стать любой предмет, явление, процесс, могут быть использованы различные материалы: тексты, схемы, графики, диаграммы, формулы, чертежи, телеграммы, фото, аудио- и видео- материалы и т.д. Классический пример – композиция Дж. Кошута “Один и три стула” (1965), включавшая в себя, помимо настоящего стула, его фотографию и описание этого предмета из словаря. Заметим, концептуализм обращается к интеллектуальному осмыслению искусства, реципиенту необходимо мыслительное напряжение, чтобы понять “правила игры” коммуникативного акта и передаваемую арт-объектом идею. Зародившись в среде художников (Дж. Кошут, Р. Раушенберг, П. Манцони, И. Кабаков и др.), концептуализм вскоре охватывает и литературу (Д. Пригов, Л. Рубенштейн, В. Сорокин и др.).

В XX и XXI вв. стирание границ между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающих динамику произведению, вовлечённого в какое-либо действие или акцию. С 1960-х гг. развивается *акционизм* – художественная практика, в которой акцент переносится с произведения на процесс его создания. Как

правило, субъектом и/или объектом произведения становится сам художник. Развивается *перформанс* – (англ. *performance* – “исполнение”, “представление”, “выступление”) – форма современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. Генезис перформанса – “стык” изобразительного и театрального искусства. Напомним, что впервые слово “перформанс” появилось на афише концерта американского композитора Дж. Кейджа в 1952 г. Кейдж создал “трёхчастное” произведение-действие “4’33”” для вольного состава инструментов, которое было исполнено пианистом Д. Тюдором. Эта музыкальная пьеса состояла из 4 минут и 33 секунд тишины, т.е. не игрался ни один звук. Суть композиции состояла в том, чтобы за это время тишины слушатель сам “услышал музыку” (ср. “вакуумные” тексты в литературе). Безусловно, предшественниками перформансов видятся выступления представителей ангардного искусства – футуристов, дадаистов и др.

С детальными описаниями перформансов русских концептуалистов, в частности московской группы “Коллективные действия”, можно ознакомиться на сайте “Московский концептуализм” в Интернет-сети (режим доступа: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=173>).

Размывание границ между искусством и не-искусством приводит в конце XX – начале XXI вв. к популярности *инсталляций* – (англ. *installation* – “установка, размещение, монтаж”) – формы современного искусства, которая представляет собой пространственную композицию, созданную художником из различных элементов (бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой или визуальной информации). Эти символические пространственные композиции отчасти приближаются к скульптуре, но отличаются от последней тем, что их не ваяют, а монтируют из разнородных материалов. Предтечами инсталляции считают М. Дюшана и сюрреалистов. Напомним, что М. Дюшан,

используя технику “*ready-made*” (от англ. *ready* – “готовый” и *made* – “сделанный”), продемонстрировал в ней несколько работ: “Велосипедное колесо” (1913), “Сушилка для бутылок” (1914), “Фонтан” (1917). Последняя работа представляла писсуар как экспонат для художественной выставки Общества независимых художников Нью-Йорка. Этот провокативно-игровой жест – обычный предмет, не сделанный руками художника, не уникальный и неэстетический, помещённый волей автора в контекст художественной выставки, – подрывал традиционные представления о границах искусства.

Поливекторные поиски новейшей литературы являют динамику развития усложнённых форм межвидового синтеза, причём, как традиционного – литература, музыка, живопись, театр, фото, киноискусство, так и не столь традиционного (см., например: объединение поэзии и архитектуры Н. Азаровой и А. Лазаревым в совместном проекте “Дом для стиха: архитектурный проект на основе стихотворения” [Азарова, Лазарев 2007] и др. эксперименты на сайте “Черновик. Смешанная техника” в рубрике “Выставка. Галерея. Студия” (URL: <http://www.chernovik.org/vizual/>).

В конце XX в. появляется и в начале XXI в. расцветает такая форма новейшего искусства, как *видеопоэзия* – современная форма синтеза поэзии, кино, видео и медиа-арт. Проводятся многочисленные фестивали и конкурсы: “Zebra” в Берлине, “Зря!”, “Пятая нога” в Москве, “CYCLOPE” в Киеве и другие в США, Канаде, Греции, Аргентине, Китае. С образцами произведений видеопоэзии можно ознакомиться на Интернет-сайте “Видеопоэзия” (URL: <http://videopojezija.ru/>), на сайте упомянутого “Черновика” и др.

Развитие современных информационно-коммуникационных технологий не могли не сказаться на формировании новейшего искусства и развитии таких форм презентаций, как медиаскульптура, медиаинсталляция, медиаперформанс и другие формы медиаискусства. Влияние новых систем распространяется и на литературу, которая включается, хранится, создаётся и

распространяется благодаря в глобальному мировому Интернет-ресурсу.

4.4. Литература и Интернет

Смена картины мира, эпистемологический “сдвиг”, динамически изменяющееся бытие, небывалое ускорение всех сфер жизни, развитие новых технологий привело не только к **активизации процессов взаимодействия** различных видов искусств, но также – **искусства и науки, искусства и различных сфер человеческой деятельности**, генерацию “пограничных” явлений. Переход от “галактики Гуттенберга” к электронной Сети – один из важнейших факторов современной “переходной” культурной эпохи конца XX – начала XXI вв.

Новая информационная система, Всемирная или Глобальная сеть предоставляет неоценимые практические возможности литературе: доступ к оцифрованным печатным изданиям и существующим сугубо в электронном виде, быстрый и удобный поиск текстов и внутри текстов, доступ к текстам из любой точки планеты. Интернет-сайты служат представительством литературы мировых библиотек, издательств, бумажных литературных журналов и архивов, отдельных авторов. Значительно расширилась массовая читательская аудитория, количество пишущих и размещающих свои произведения в Сети не поддается никаким подсчетам. Действительно, платформа Сети – удобная возможность сделать произведения общедоступными, по сравнению с печатным изданием – проект менее затратный и более скоростной, как в плане “выхода в свет”, так и получения немедленного обратного отклика пользователей/читательской аудитории (в блогах и на форумах). Обсуждение в блогах – многосторонний коммуникативный процесс, в котором могут участвовать все желающие. В последнее десятилетие вошло в научный обиход понятие *сетевая литература* или *сетература*

(см. например, раздел “ Теория сетературы” на сайте “ Сетевая словесность” (URL: <http://www.netslova.ru/teoriya/>). Под сетературой понимается совокупность литературных произведений, основной средой существования которых является Интернет. Фиксируется такой феномен, как “массовый сетевой писатель” [Бутов 2010: 142]. Актуальной остается проблема качества распространяемого продукта, как оцифрованного печатного, так и электронных изданий новых текстов, не имеющих печатного аналога, проблема профессионализма и дилетантства, шире – дифференциальных признаков художественности, литературы, искусства и их границ.

Смена парадигмы мышления и развитие IT-технологий сказывается и на содержательном, и на структурном уровнях произведений художественной литературы, на их жанровой природе.

В последнее время прослеживается тенденция трансформации такого литературного жанра, как эпистолярный роман, эпистолярная повесть и замещение этой классической формы жанровой разновидностью электронной переписки и появлению таких гибридных форм, как **роман-чат, повесть-чат, рассказ-чат, пьеса-чат, mail-роман**. В качестве примера назовем рассказ русского писателя В. Лугинина “Первый чат-роман о любви” (2014); гибридную форму романа, mail-романа и чат-романа являет собой произведение популярного современного польского писателя Я. Л. Вишневского “*S@motność w Sieci*” (2001) и др. В отличие от традиционного эпистолярного романа, использование электронной переписки или чат-общения делает сюжет более динамичным, отчасти это обусловлено и тем, что доставка сообщения в любое место планеты благодаря Интернету осуществляется за считанные секунды. При этом форма чата с её внешне упорядоченной хаотичностью реплик-сообщений усугубляет фрагментарность, осколочность изображения художественной реальности, а на уровне смысла маркирует разрыв реальных коммуникативных связей людей, их “одиночество в Сети” (см. название романа Я. Л. Вишневского).

В связи с жанровой гибридной формой романа-чата/повести-чата/пьесы-чата нельзя не вспомнить книгу В. Пелевина *“Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре”* (2005). Именно избранная писателем форма повествования в виде Интернет-чата и вносит определенную сложность в возможность чёткого жанрового соотнесения с романом (как это обозначено в размещении текста в соответствующем разделе на официальном сайте Пелевина, а также в работах исследователей М. Решетняк [Решетняк], П. Басинского [Басинский 2006]).

В “Шлеме ужаса” Пелевина, безусловно, просматривается постмодернистская игра – современное переосмысление мифа о Минотавре (сама книга возникла как адресный заказ интернационального проекта “Мифы” британского издательства Canongate). Текст “Шлема...” предстает в форме гипертекста в пространстве Интернет-чата. Заметим, что в изображаемом виртуальном мире, мире иллюзий, герои утрачивают подлинные имена, остаются лишь “ники”, которыми пользуются для общения в Интернете. Восемь участников, повстречавшихся на одной “нити” чата, вовлечены в неизвестную игру (очень напоминающую компьютерные игры), где ищут выход из виртуального лабиринта. Ники участникам даны неизвестным Модератором игры (т.е. в пелевинской постмодернистской картине современного мира место Творца занял Модератор, выполняющий все мыслимые и возможные функции не только создателя, но и контролера. При этом перед каждым из участников игры предстает свой лабиринт: у Monstradamus – пустая комната со столом, на котором лежит пистолет с одним заряженным патроном и бумагой для предсмертной записки, у Organism) – подвал с картонными перегородками, у IsoldA и Romeo-y-Cohiba – нескончаемая аллея в парке. Рассуждения героев и поиск выхода из места, куда они попали, также соотносимы с лабиринтом, как и языковая игра, к примеру, акронимическое обыгрывание ников участников, в целом образующее имя *Minotaur* (Monstradamus, IsoldA, Nutscracker, Organism), *Teseus*, Ariadna, UGGLI 666, Romeo-y-Cohiba). В языковую игровую сферу включен также “олбанский йазыгг или

язык падонкафф”, – жаргон, весьма популярный среди определенной части субкультуры Интернета, состоящий в намеренном нарушении орфографических и орфоэпических норм языка: “Дарагие **френды**”, “**ИМХО**”, “расбигись и убей себя апстену!”, “все определяицца тем, что ты видиш”, “Смиялся. Пиши **есчо**”, “Аффтар жжот!”, “Сичас **абьясню**”, “Зачот! Шлем ужаса это просто отражение которое Тисей видит и больше ничево. Но если он **ришит** что там действительно Минатавр и начнет крыть его **ахтунгом** и спорить о **жызни** тогда Минатавр появицца. И шлем ужаса не снять. Поняли **животные**? Я **фсе** знаю”. На языке “олбанском” звучит и подзаголовок книги “Креатифф”.

У Пелевина полисемантически обыгрывается образ лабиринта – это и восходящий к греческой традиции лабиринт Минотавра, и лабиринт как мировая Интернет-Сеть, и лабиринт как модель современного мира, человеческого существования, сознания и взаимоотношений, символ иллюзий, заблуждений, путаницы, неразберихи, и, одновременно, знак непостижимости мира, бесконечного движения, поиска смысла, структура сложных ситуаций, запутанных путей, и попытки найти выход, нередко приводящие в тупик.

Иронически обыгрывается Пелевиным и образ-осмысление Минотавра: “Nuts cracker. <...> Какой-то американец говорил, что лабиринт – это Интернет. Что в нем живет некая сущность, которая врывается в сознание. Это и есть Минотавр, который на самом деле не человекобык, а человекопаук. Раз есть world wide web, сказал он, должен быть и soul sucking spider. <...> Был интересный немец, который сказал, что Минотавр – это дух времени, Zeitgeist, который проявил себя в виде коровьего бешенства, отсюда его символическая репрезентация в виде человека с бычьей головой. В искусстве ему соответствует постмодернизм, который и есть коровье бешенство культуры, вынужденной питаться порошком из собственных костей. <...> Потом итальянец в черном, который заявил, что Минотавр – он говорил “Мондотавр” – это существо, физическим телом которого является долларовая масса<...>”

[Пелевин 2005: 171–172]. В других местах романа: “<...>Минотавр есть проекция твоего ума и, следовательно, не кто иной, как ты сам”, “Минотавр у каждого свой”. Таким образом, благодаря форме чата создается полифонически многоголосая структура со множеством гетерогенных и поливариативных идей, сознаний, рецептов и их постмодернистское обыгрывание.

В условиях тотальной кибернетизации общества формируется с конца XX в. и быстро набирает популярность в литературе и кинематографе такой жанр научной фантастики, как *киберпанк*, разновидность современной антутопии, в произведениях которых акцентирован упадок человеческой культуры на фоне технологического прогресса в компьютерную эпоху. Само понятие произошло от английских слов *cybernetics* “кибернетика” (система управления) и *punk* “мусор”, впервые его использовал Брюс Бетке в названии одноименного рассказа 1983 г. Наиболее известные произведения – трилогия У. Гибсона “Киберпространство” (“Нейромант”, 1984; “Граф Ноль”, 1986; “Монна Лиза Овердрайв”, 1988), роман Б. Стерлинга “Схизматрица”, 1985 и др.

Сюжетом киберпанковских произведений часто становится борьба хакеров с могущественными корпорациями. Главный положительный персонаж зачастую представляется маргиналом, киберпреступником, который вступает в конфликт с правящими миром транснациональными корпорациями, искусственным интеллектом, полностью контролирующим человечество, механическими киборгами и т.д.

В компьютерную эпоху **усиливаются возможности нелинейных структур и организаций текста, гипертекстовых систем.** Известно, что гипертекст появился задолго до Интернета. Первой системой гипертекста принято считать толкование Книги псалмов Гильберта Порретанского из Пуатье (около 1150 год н. э.), где специальные пометки на полях отсылали читателя на страницы в других местах книги. По принципу нелинейного романа и гипертекста построены “Игра в Классики” Х. Кортасара (1963), “Хазарский словарь” М. Павича (1984), “Бесконечный тупик” Д. Галковского (1984) и др. При наличии печатных изданий,

электронные публикации этих произведений значительно облегчают траекторию нелинейного движения благодаря выделенным в тексте гиперссылкам. Здесь возможности Интернета, базирующиеся на быстром переходе с одного сайта на другой, системе отсылок и ссылок на другие web-страницы ускоряют нелинейное прочтение и восприятие произведения в его целостности. Современные авторы, размещающие свои произведения в Сети, все чаще обращаются к нелинейной организации, гиперссылкам и гипертексту.

Не без воздействия Интернета формируется **интерактивность текста**. Создается форма интерактивного романа-игры (“interactive fiction”), где читатель сам моделирует варианты развития сюжета произведения, автор наделяет его этими полномочиями благодаря разработанной системе ссылок. Например, в произведении американского писателя Г. Гаррисона “You Can Be the Stainless Steel Rat” (1985, в русск.переводе А.Жаворонкова “Теперь ты – Стальная Крыса”, “Стань стальной Крысой”, 1994) в конце каждой главы читателю-герою предоставляется несколько вариантов выбора поступков, и, соответственно, переходов к разным ситуациям, от которых зависит не только последующее развитие событий, но и жизнь героя: “...я слышу приближающиеся шаги за твоей спиной. Быстро решай! Спрячешься ли в кустах на 242? Или, может, тебе надоело скрываться, и ты встретишь опасность лицом к лицу на 131?”. Глава, которую выбирает читатель-герой, также завершается предложением нескольких вариантов продолжения.

Другой пример – “Уникальный роман” (2010) М. Павича, где автор призывает читателя к соучастию в создании книги. В этом детективном романе в эпилоге дано 100 вариантов развязки и предложение читателю выбрать одну из них: “Этот каталог всего лишь своеобразное приложение для тех читателей, которые хотят ознакомиться со всеми ста эпилогами и при этом не имеют желания воспользоваться Интернетом, где их можно найти (www.khazars.com)”. В печатном же издании читатель может дописать и свое решение на специально отведенных для этого чистых страницах. Известно, что Павич хотел, чтобы книги

перестали печатать на бумаге, и называл свои романы домом, в который можно войти с разных сторон.

Известна попытка создания интерактивного нелинейного коллективного романа-акции “Иннокентий Марпл”. Этот проект объединил авторов, композиторов, музыкантов из России, Латвии, США, Японии, Италии, Украины, Ирландии и др. Здесь каждый из участников – автор, представлены тексты различной родовой принадлежности (лирические, эпические, драматические), куда вмонтированы инсталляции, фотогалереи, музыка, рисунки, анимационные фрагменты, этнологические справки, описания и т.д.

Не без воздействия современности возникает и такой жанровый гибрид, как **роман-квест** (например “Квест” Бориса Акунина, 2008). Напомним, что *квест* (англ. *quest*), синоним – приключенческая игра (*adventure game*) – один из основных жанров компьютерных игр, представляющий собой интерактивную историю с главным героем, управляемым игроком. Компонентами игры в квесте являются собственно повествование, а ключевую роль в игровом процессе играет решение головоломок и задач, требующее от игрока умственных усилий. Квесты распространились не только в виртуальной, но и в реальной современной жизни, получили название “квесты реальности” и очень популярны среди молодежи в качестве ролевых игр, где необходимо выполнить задание для достижения игровой цели. Например, квест – поиск выхода из комнаты – интеллектуальная игра, в которой игроков запирают в помещении, откуда они должны выбраться за определенное время, решая головоломки.

В романе-компьютерной игре “Квест” Акунина главы книги соответствуют структуре и уровням компьютерной игры: “Profile”, где дается “паспорт участника”, “Tutorial” – инструкция к игре, “Level 0”, “Level 1” и т.д. В роли героя-игрока в романе Акунина выступает американский ученый Гальтон Норд, который отправляется в СССР 1930-х гг. для выполнения сложной секретной миссии. Однако игроком становится и сам читатель. Текст насыщен гиперссылками и различными головоломками.

Переход от главы к главе, точнее с уровня на уровень, сопровождается загадками, разгадать которые помогают лавы-“коды” или “ключи” к игре, представленные как “текст в тексте”. Это, с одной стороны, попытка создать литературно-игровую программу, которая, по мысли автора, возможно станет прототипом электронной книги нового поколения, а с другой – игра со штампами современной культуры, примитивностью компьютерных игр с их эпическим пафосом. Компьютерный вариант издания книги включает в себя также мини-квестовые интерактивные игры-задачи, связанные с событиями романа и предлагающие ситуацию выбора читателю-игроку, они сопровождаются музыкой, фотографиями, плакатами и газетными вырезками 1930-х гг., передающими атмосферу времени и дух эпохи.

Роман-квест, роман-игра эксплицитно демонстрируют размывание границ искусства в “переходную” культурную эпоху начала XXI в. и усиление игрового модуса культуры.

В целом же обнаруживается тенденция изменения парадигмальных отношений “автор – текст – читатель”, “автор – герой – читатель”, заостряется ситуация свободы выбора читателя, его собственной траектории движения по тексту, усиливается со-творческая роль читателя по отношению к автору – современному “гейммодератору”.

Подводя итоги, подчеркнём: тенденция активизации синтеза искусств, искусства и компьютерных технологий отчасти обусловлена стремлением писателей создать художественно-всеобъемлющую пластичную и динамичную картину современного мира, а так же в процессе самообновления искусства конца XX – начала XXI вв. демонстрирует поливариантные и амбивалентные векторы и тенденции:

- 1) с одной стороны, интеллектуализации, но и, одновременно, массовизации литературы, распространения “массовой литературы”, “массового читателя”, “массового писателя”;
- 2) с одной стороны, усложнения приемов и техник, с другой – тенденцию формализации экспериментов;

3) с одной стороны, усиления гипертекстовых стратегий, где процесс чтения подобен движению по лабиринту, а, с другой стороны, обнаруживается тенденция минимализации текста, вербального компонента на “стыках” с другими видами искусств;

4) характер современной литературы переходного периода являет возникновение гибридных жанровых структур (*роман-чат, роман-квест, tail-роман, интерактивный роман* и т.д.);

5) тенденции усиления нелинейного построения и восприятия произведений искусства;

6) изменение роли читателя, усиление и расширение его свободы, переключение на со-творчество;

7) активизацию взаимопроникновения родов и видов искусств, размывания их границ;

8) смена культурных кодов в художественной практике XXI в. актуализирует ситуацию очередного пересмотра проблем художественности, литературы, искусства, являет размывание границ самого искусства и мощную активизацию игрового модуса как культуроформирующего фактора.

Задание 7

I. С помощью поисковой системы Интернета ознакомьтесь с образцами визуальной поэзии, анимированной поэзии и др. экспериментальными проектами на сайтах:

- “Черновик. Смешанная техника” в рубрике “Выставка. Галерея. Студия” (URL: <http://www.chernovik.org/vizual/>);
- “ASTRAY.RU. Утопии и синтез искусств. Галерея” (URL: <http://www.ashtray.ru/main/3.htm>);
- “Видеопозия” (URL: <http://videopojezija.ru/>) и др.

II. С помощью Интернета ознакомьтесь с романом-игрой Б. Акунина “Квест” по адресу <https://www.elkniga.ru/akunin/>, пройдите все уровни игры. Поделитесь своими впечатлениями и размышлениями.

Литература

1. **Адлер Д.** Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / сост. Д. Булатов. – Калининград-Кенигсберг : Симплиций, 1998. – С. 16–23.
2. **Азарова Н.** Дом для стиха: архитектурный проект на основе стихотворения / Наталья Азарова, Алексей Лазарев // Черновик. Смешанная техника: Альманах [Электронный ресурс] / гл. ред. А. Очеретянский. – 2007. – № 22. – Режим доступа : http://www.chernovik.org/main.php?nom=22&id_n=53&first=26
3. **Анненков Ю. П.** Евгений Замятин / Ю. П. Анненков // Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том первый и второй. – М. : Захаров, 2001. – С. 186–223.
4. **Антология русского палиндрома XX века** / сост. В. Рыбинский ; под ред. Д. Минского. – М. : Гелиос АРВ, 2000. – 189 с.
5. **Антология русского палиндрома**, комбинаторной и рукописной поэзии: палиндромы, гетерограммы, листовертни / сост. и коммент. Г. Лукомникова и С. Федина. – М. : Гелиос АРВ, 2002. – 272 с.
6. **Арнольд И. В.** Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – 3-е изд. / И. В. Арнольд. – М. : Просвещение, 1990. – 300 с.
7. **Астафьев А. Ю.** Художественные функции окказионализмов: на материале поэм В. В. Маяковского : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Астафьев Алексей Юрьевич ; Моск. обл. гос. ун-т. – М., 2007. – 16 с.
8. **Бабенко Н. Г.** Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ : уч. пособ. / Н. Г. Бабенко ; Калинингр. ун-т. – Калининград : КГУ, 1997. – 81 с.
9. **Басинский П.** Ужас “Шлема” [Электронный ресурс] / П. Басинский. – Режим доступа : http://web.archive.org/web/20061012230048/http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg482005/Polosy/7_2.htm 12.10.2006.
10. **Батюшков К. Н.** Из письма Н. И. Гнедичу от 27.11–5.12 1811 г. / Батюшков К. Н. // Нечто о поэте и поэзии : сборник / сост. и комм. В. Кошелева. – М. : Современник, 1985. – 408 с.

11. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.
12. **Белый А.** Глоссология / А. Белый. – М. : Директ-Медиа, 2011. – 106 с.
13. **Белый А.** Магия слов / А. Белый // Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – С. 130-141.
14. **Белый А.** Маски [Роман] / А. Белый // Собр.соч. : в 6-ти т. – Т. 4. – М. : ТЕРРА - Книжный клуб, 2004. – 440 с.
15. **Белый А.** Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. – М.-Л. : ОГИЗ, 1934. – 324 с.
16. **Белый А.** О себе как писателе / Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи; Воспоминания; Публикации ; сост. С. Лесневский, А. Михайлов. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 8–25.
17. **Белый А.** Первое свидание: Поэма / А. Белый // Собр. соч. : в 6-ти т. – Т. 6. – М. : ТЕРРА - Книжный клуб, 2005. – С. 127–166.
18. **Белый А.** Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / А. Белый // Собр. соч. : в 6-ти т. – Т. 2. – М. : ТЕРРА - Книжный клуб, 2003. – С. 7–313.
19. **Белый А.** Симфонии / А. Белый // Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. – Л. : Худож. лит., 1990. – 528 с.
20. **Белый А.** Формы искусства / Белый А. // Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – С. 89–104.
21. **Беляева Л. В.** Окказионализмы Ф. М. Достоевского : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Беляева Людмила Валентиновна ; Ленин. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Л., 1990. – 16 с.
22. **Бердяев Н. А.** Смысл истории / Н. А. Бердяев. – 2-е изд. – Париж : YMCA-Press, 1969. – 272 с.
23. **Береговская Э. М.** Очерки по экспрессивному синтаксису / Э. М. Береговская. – М. : Рохос, 2004. – 208 с.
24. **Бирюков С. Е.** РОКУ УКОР: Поэтические начала / Сергей Бирюков. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 510 с.
25. **Бобринская Е. А.** Русский авангард: истоки и метаморфозы: [Сборник статей] / Е. А. Бобринская. – М. : Пятая страна, 2003. – 302 с. – (Новейшие исследования русской культуры; Вып. 2).

26. **Бонч-Осмоловская Т. Б.** Комбинаторная литература, или определение, изучение и создание литературных текстов, основанных на формальных ограничениях: Курс лекций. [Электронный ресурс] / Т. Б. Бонч-Осмоловская. – М. : МФТИ, 2005. Режим доступа : http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/lecture1.htm
27. **Борев Ю. Б.** Сатира / Ю. Б. Борев // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении : в 3-х кн. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; [редкол. : Г. Л. Абрамович и др.]. – [Кн. 2] Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 363–407.
28. **Бородин М.** Voice [Электронный ресурс] / Максим Бородин // Черновик. Смешанная техника: Альманах / гл. ред. А. Очеретянский. – 2007. – № 22. – Режим доступа : http://www.chernovik.org/main.php?nom=22&id_n=65&first=26
29. **Брик О. М.** Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) / О. М. Брик // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В. П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 116–120.
30. **Бродский И. А.** Портрет трагедии [Электронный ресурс] / И. А. Бродский. – Режим доступа : http://www.lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt_with-big-pictures.html#523
31. **Брюсов В. Я.** Собр. соч. : в 7-ми т. / В. Я. Брюсов ; под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. – М. : Художественная литература, 1973–1975. – Т. 1–7.
32. **Бубнов А. В.** Палиндромно-циклические формы: кругозвучие / А. В. Бубнов. – М., 1999. – 20 с.
33. **Бубнов А. В.** Палиндромия: от перевертня до пантограммы [Электронный ресурс] / Александр Бубнов // НЛО. – 2002. – № 57. Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/bub1.html>
34. **Буренина О. Д.** “Нулевые” тексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Ольга Буренина // “Минус-приём”: вопросы поэтики. Межвуз. сб. науч. работ / под ред. Н. Е. Ермаковой. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. пед. ун-та, 2011. Режим доступа : http://www.zora.uzh.ch/50661/1/Olga_Burenina_2011.pdf
35. **Бурич В. П.** Тексты: Стихи. УдETERоны. Проза / В. П. Бурич. – М. : Сов. писатель, 1989. – 176 с.
36. **Бутов Р. Н.** Графика в поэтическом тексте: традиции и инновации (на материале русской поэзии XX века) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 [Электронный ресурс] / Бутов Роман Николаевич ; Удмуртский гос. ун-т. – Ижевск, 2010. – 227 с. – Режим доступа :

http://elibrary.udsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/6325/Butov_ro.pdf?sequence=1

37. **Валавин В. Н.** Словотворчество В. Маяковского. Опыт словаря окказионализмов: около 3500 слов / В. Н. Валавин. – М. : Азбуковник, 2010. – 621 с.
38. **Вартаньян Э. А.** Путешествие в слово / Э. А. Вартаньян. – 2-е изд., испр. – М. : Просвещение, 1982. – 223 с.
39. **Величковський І.** Твори / Іван Величковський. – К. : Наукова думка, 1972. – 191 с. (Пам'ятки давньої української літератури).
40. **Виноградов В. В.** Об омонимии и смежных явлениях / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания / АН СССР, Ин-т языкознания. – М., 1960. – № 5. – С. 3–17.
41. **Винокур Г. О.** Маяковский – новатор языка / Г. О. Винокур. – Изд-е 3-е. – М. : Либроком, 2009. – 133 с.
42. **Витгенштейн Л. С.** Философские исследования / Л. С. Витгенштейн // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1985. – Вып. 16. Лингвистическая грамматика. – С. 79–97.
43. **Вознесенский А. А.** Прорабы духа / Андрей Вознесенский. – М. : Сов. писатель, 1984. – 495 с.
44. **Воронин С. В.** Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 224 с.
45. **Вороничев О. Е.** О лингвостилистических особенностях каламбура и каламбурной рифмы / О. Е. Вороничев // Начальная школа плюс До и После: Ежемес. науч.-метод. и психол.-пед. журн. / Мин-во образования РФ. – М., 2010. – № 2. – С. 36–40.
46. **Воскобойникова Л. П.** Интерсемиотичность как фактор формирования смысловой структуры текста (на материале французских художественных текстов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [Электронный ресурс] / Воскобойникова Людмила Петровна; Нижегородск. гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова. – Нижний Новгород, 2014. – 167 с. – Режим доступа: <https://www.mgpi.ru/materials/33/33317.pdf>
47. **Всемирное остроумие:** сборник изречений, метких мыслей, острых слов и анекдотов всех времён и народов / Печ. по изд. “Всемирное остроумие”, СПб, тип. П. Ф. Пантелеева, 1903. – Дубна : Изд. центр “Феникс”, 1995. – 384 с.
48. **Гадамер Х.-Г.** Истина и метод: Основы филос. герменевтики : пер. с нем. М. А. Журиной, С. Н. Земляного, А. А. Рыбакова, И. Н. Буровой

- / Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. [с. 5-36] Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
49. **Гаспаров М. Л.** Русский стих начала XX века в комментариях : учеб. пособие / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна лимитед, 2001. – 286 с.
50. **Гаспаров М. Л.** Фоника / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, ИНИОН ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПКи "Интелвак", 2003. – Стб. 1143–1145.
51. **Гессе Г.** Игра в бисер / Г. Гессе ; пер. с нем. С. К. Апта. – Харьков : Фолио; М. : Издательство АСТ, 2000. – 448 с.
52. **Гоголь Н. В.** Несколько слов о Пушкине / Н. В. Гоголь // Арабески / РАН ; подг. изд. В. Д. Денисов. – СПб. : Наука, 2009. – С. 83–87. (Литературные памятники).
53. **Голобородько К. Ю.** Окказионализмы в поэзии С. Кирсанова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Голобородько Константин Юрьевич ; ХГУ. – Харьков, 1993. – 17 с.
54. **Головачева О. А.** Окказионализмы в идеолекте Н. С. Лескова: модели и способы создания функции слов признаковой лексики : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Головачева Ольга Алексеевна ; Моск. пед. ун-т. – Брянск, 2001. – 16 с.
55. **Голуб И. Б.** Стилистика русского языка : учеб. пособие / И. Б. Голуб. – М. : Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
56. **Голубовский М.** Анаграммные вариации: состукивание слов [Электронный ресурс] / М. Голубовский // Вестник Online. – 2003. – № 24 (335), 23 ноября. – Режим доступа : <http://www.vestnik.com/issues/2003/1126/koi/golubovsky.htm>
57. **Горелкина А. В.** Словообразовательные окказионализмы в мемуарных прозаических произведениях М. Цветаевой и А. Белого : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Горелкина Анастасия Викторовна. – М., 1999. – 21 с.
58. **Горовая И. Г.** Авторские окказионализмы в романе А. И. Солженицына "Красное колесо" / И. Г. Горовая // "Август четырнадцатого": на материале сложных прилагательных : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С.-Петербург. гос.ун-т. Горовая Ирина Геннадьевна. – СПб., 2009. – 23 с.
59. **Горький М.** Собр. соч. : в 30-ти т. / М. Горький. – М. : ГИХЛ, 1949–1955. – Т. 1-30.

60. **Греч Н. И.** Записки о моей жизни [Электронный ресурс] / Николай Греч. – М. : Захаров, 2002. – 464 с. – Режим доступа : http://az.lib.ru/g/grech_n_i/text_0030.shtml
61. **Григорьев В. П.** Грамматика идиостиля: В. Хлебников / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1983. – 225 с.
62. **Григорьев В. П.** Поэтика слова / В. П. Григорьев ; АН СССР; Ин-т рус. яз. – М. : Наука, 1979. – 343 с.
63. **Григорьев В. П.** Словотворчество и смежные проблемы языка поэта / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1986. – 269 с.
64. **Гридина Т. А.** Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : Урал.ГПИ, 1996. – 215 с.
65. **Дидро Д.** Письма к Софи Воллан // Дидро Д. Собр. соч. : в 10-ти т. / Д. Дидро. – Т. 8. ; под общ. ред. И. К. Луппола. Пер. с франц. Т. Ириновой ; под ред. М. Д. Эйхенгольца. – М.–Л. : Academia, 1937. – 536 с.
66. **Довгалеvский М.** Поетика. (Сад поетичный) / Митрофан Довгалеvский. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
67. **Долинин А.** Набоков, Достоевский и достоевщина [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 1 (277). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html>
68. **Дуганов Р. В.** Велимир Хлебников: Природа творчества. – М. : Советский писатель, 1990. – 348 с.
69. **Ефимовс К.** Ля минор, нотный акро / Константинс Ефимовс // Стихи. ру. – 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2007/12/11/2055>
70. **Жабаева Ю. И.** Структурно-семантические и функциональные особенности окказионализмов В. Высоцкого : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Жабаева Юлия Ивановна ; Моск. обл. гос. ун-т. – М., 2010. – 22 с.
71. **Жирмунский В. М.** Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л. : Сов. писатель, 1975. – 664 с.
72. **Журавлёв А. П.** Фонетическое значение / А. П. Журавлёв. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. – 160 с.
73. **Задорожная Н.** Языковая игра, или Кто такие “путьки бьтые”? [Электронный ресурс] / Н. Задорожная. – Режим доступа : <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-59633/>

74. **Земская Е. А.** Словообразование как деятельность / Е. А. Земская ; РАН Ин-т рус. яз. – М. : Наука, 1992. – 221 с.
75. **Игра:** мыслители прошлого и настоящего о ее природе и потенциале: Хрестоматия / авт.-сост. Е. А. Репринцева. – М. : Изд-во Московского психолого-социального ин-та; Воронеж : Изд-во НПО “МОДЭК”, 2006. – 600 с. – (Серия “Библиотека психолога”).
76. **Игровая поэтика:** сб. науч. тр. рост. шк. игровой поэтики / Фак. фил. и журналистики Рост. гос. ун-та. – Вып. 1 / под ред. А. М. Люксембурга, Г. Ф. Рахимкуловой. – Ростов н/Д : Литфонд, 2006. – 272 с.
77. **Измайлова Л. В.** Индивидуально-авторские образования (окказионализмы) в романе М. А. Шолохова “Тихий Дон” : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Измайлова Людмила Владимировна ; Ростов. ун-т. – Ростов н/Д., 1990. – 22 с.
78. **Ильин И. П.** Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
79. **Исупов К. Г.** Игра в литературном творчестве и произведении : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Исупов Константин Глебович ; Донецкий гос. ун-т. – Донецк, 1975. – 26 с.
80. **Как мы пишем :** сборник / авт. : А. Белый, М. Горький, Е. Замятин, М. Зощенко и др. [Послесл. М. Чудаковой]. – М. : Книга, 1999. – 195 с.
81. **Каменский В.** Танго с коровами. Железобетонные поэмы. – Факсимильное воспроизведение 1914 г. / Василий Каменский. – М. : Книга, 1991. – 36 с. (без нумерации).
82. **Кант И.** Критика способности суждения / И. Кант ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1994. – 367 с.
83. **Квятковский А. П.** Поэтический словарь / А. П. Квятковский ; науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
84. **Кедров К. А.** Стихи [Электронный ресурс] / Константин Кедров. – Режим доступа : <http://konstantin-kedrov.ru/>
85. **Кобринский А. А.** “Жил на свете рыцарь бедный” (Александр Добролюбов: слово и молчание) / А. А. Кобринский // Ранние символисты: Николай Минский, Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы / сост., вступ. ст., подг. текста, примеч. А. Кобринского и В. Сапожкова. – СПб. : Академический проект, 2005. – С. 429–474.
86. **Козловский Я. А.** О словах разнообразных, – одинаковых, но разных. Стихи [Электронный ресурс] / Я. Козловский. – М. : Дет. лит., 1965. – 32 с. – Режим доступа : <http://m.litfile.net/read/360086/306000-307000>

87. **Констриктор Б.** Чувствительная ария [Электронный ресурс] / Борис Констриктор, Борис Кипнис // Черновик. Смешанная техника: Альманах / гл. ред. А. Очеретянский. – 2008. – № 23. – Режим доступа : http://www.chernovik.org/main.php?nom=23&id_n=57&first=25
88. **Кормилов С. И.** Маргинальные системы русского стихосложения / С. И. Кормилов. – М. : МГУ, 1995. – 159 с.
89. **Корниенко О. А.** Акронимический код в рассказе В. Набокова “Сестры Вэйн” (“The Vane Sisters”) / О. А. Корниенко // Східнослов’янська філологія. – Літературознавство. Вип. 18. / Горлівський держ. пед. ін.-т іноземних мов; Донецький нац. ун-т. Редкол. : С.О. Кочетова та інш. – Горлівка : Видавництво ГДПІМ, 2011. – С. 20–41.
90. **Корниенко О. А.** Ритмическая парадигма орнаментальной прозы Бориса Пильняка (“Голый год”): Статья первая / О. А. Корниенко // Русская литература. Исследования : сб. научн. трудов. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – Вып. XII / редкол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : БиТ, 2008. – С. 43–64.
91. **Корниенко О. А.** Ритмическая парадигма орнаментальной прозы Бориса Пильняка (“Голый год”): Статья вторая / О. А. Корниенко // Русская литература. Исследования : сб. научн. трудов. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – Вып. XIII / редкол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : “СПД Карпук С.В.”, 2009. – С. 126–146.
92. **Кржижановский С. Д.** Собр. соч. : в 5-ти т. – Т. 1. / С. Д. Кржижановский ; сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб. : Симпозиум, 2001. – 687 с.
93. **Крылова М. Н.** Каламбур как особый вид тропа / М. Н. Крылова // Русский язык и литература для школьников. – М., 2012. – № 9. – С. 61–64.
94. **Кузьмин Д. В.** История русского моностиха : автореф. дисс. ...канд. филолог. наук : 10.01.01 – русская литература [Электронный ресурс] / Кузьмин Дмитрий Владимирович ; Самарский гос. пед. ун-т. – Самара, 2005. – 24 с. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/dk/avtoreferat.html>
95. **Кэрролл Л.** Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; пер. с англ. Н. М. Демуровой ; стихи в переводе С. Маршака, Д. Орловской, О. Седаковой. – М. : АСТ Астрель, 2010. – 192 с.
96. **Лавров А. В.** У истоков творчества Андрея Белого (“Симфонии”) / А. В. Лавров // Белый А. Симфонии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. – Л. : Худож. лит., 1990. – С. 5–34.

97. Ланн Е. Л. Литературная мистификация / Евгений Ланн. – М. : Госиздат, 1930. – 233 с.
98. Лантош И. Очерк по истории каллиграммы [Электронный ресурс] / Иштван Лантош // INTERPRESSGRAFIK: Международный журнал по вопросам визуальной культуры. – Будапешт. – 1981. – № 1. – Режим доступа : <http://samizdat.livejournal.com/8147.html>
99. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
100. Литературная энциклопедия : в 11 т. / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз. – Т. 5 / ред. коллегия : П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов и др. ; отв. ред. А. В. Луначарский. – М. : Изд-во Ком. акад., 1931. – 784 стб. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-0522.htm>
101. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. / АН СССР. – М.; Л., 1950–1983. – Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 89–378.
102. Лопатин В. В. Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования / В. В. Лопатин. – М. : Наука, 1973. – 152 с.
103. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. – СПб. : Искусство–СПб, 1996. – С. 18–252.
104. Лотман Ю. М. О семиосфере / Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. – Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры.– Таллин : Александра, 1992. – С. 12–24.
105. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 2005. – С. 14–287.
106. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем” // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 2005. – С. 387–400.
107. Лыков А. Г. Современная русская лексикология. Русское окказиональное слово : уч. пособ. для филол. фак. ун-тов / А. Г. Лыков. – М. : Высш. шк., 1976. – 120 с.
108. Марков В. Ф. О свободе и поэзии: Статьи, эссе, разное / В. Ф. Марков ; сост. Е. Белодубровский. – СПб. : Изд-во Чернышева, 1994. – 366 с.

109. **Махов А. Е.** Антиномии игры / А. Е. Махов // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С.3–6.
110. **Маяковский В. В.** Полн. собр. соч. : в 13-ти т. / В. В. Маяковский ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.
111. **Метликина Л. С.** Оказиональное словотворчество в прозе Б. А. Пильняка : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Метликина Людмила Сергеевна ; Моск. гор. пед. ун-т. – М., 2005. – 20 с.
112. **Мирошникова Н. А.** Поэтика литературных псевдонимов / Н. А. Мирошникова // Русский язык и литература в учебных заведениях. – К., 2004. – № 3. – С. 28–35.
113. **Морозов И. А.** “Игра” и “ритуал” в современном научном дискурсе / И. А. Морозов // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С. 20–28.
114. **“Мысль, вооруженная рифмами”:** Поэтическая антология по истории русского стиха / сост. В. Е. Холшевников. – Изд-е 2-е. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. – 605 с.
115. **Набоков В. В.** Другие берега / В. В. Набоков // Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. / сост. Н. Артеменко-Толстой. – Т. 5. – СПб. : Симпозиум, 2008. – С. 140–335.
116. **Набоков В. В.** Лолита / Набоков В. В. // Собр. соч. в 5-ти т. : пер. с англ. / сост. С. Ильина, А. Кононова. – Т. 2. – СПб., 2003. – С. 11–376.
117. **Набоков В. В.** Облако, озеро, башня / В. В. Набоков // Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. / сост. Н. Артеменко-Толстой. – Т. 4. – СПб. : Симпозиум, 2004. – С. 582–590.
118. **Назаренко Т.** Визуальная поэзия [Электронный ресурс] / Татьяна Назаренко // Черновик: смешанная техника: Альманах / гл. ред. А. Очеретянский. – 2005 – Режим доступа : http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&leng=ru
119. **Намитокова Р. Ю.** Авторские неологизмы: словообразовательный аспект / Р. Ю. Намитокова. – Ростов н/Д : Изд-во Рост.ун-та, 1986. – 156 с.
120. **Нарынская М. Ю.** Структурно-семантические особенности лексико-семантических окказионализмов в идиолекте М. И. Цветаевой : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Нарынская Марина Юрьевна ; Рост. гос. ун-т. – Ростов н/Д., 2004. – 26 с.

- 121. Немчёнок А.** Text, visual [Электронный ресурс] / А. Немчёнок // Черновик. Смешанная техника: Альманах / гл. ред. А. Очеретянский. – 2007. – № 27. – Режим доступа : http://www.chernovik.org/main.php?nom=22&id_n=16&first=26
- 122. Ницше Ф.** Веселая наука / Ф. Ницше ; пер. с нем. М. Кореневой, С. Степанова, В. Топорова. – СПб : Изд. Дом “Азбука-классика”, 2007. – 352 с.
- 123. Новая антология палиндрома** / авт.-сост. Б. С. Горобец, С. Н. Федин. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 248 с.
- 124. Новая философская энциклопедия** : в 4-х т. / под ред. В. С. Стёпина. – М. : Мысль, 2001. – Т. 1–4.
- 125. Новиков Л. А.** Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М. : Наука, 1990. – 181 с.
- 126. Новый палиндромический словарь современного русского языка** / сост. Е. Кацюба. – М. : Элинина, 2002. – 270 с.
- 127. Норман Б. Ю.** Игра на гранях языка / Б. О. Норман. – М. : Флинта: Наука, 2006. – 344 с.
- 128. Орлицкий Ю. Б.** Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
- 129. Павловец М.** “Вакуумные тексты” Ры Никоновой и “сверхмалые тексты в литературе” [Электронный ресурс] / Михаил Павловец // НЛО. – 2014. – № 3 (6/2014). – Режим доступа : http://www.nlobooks.ru/node/5743#_ftn1
- 130. Пальчиков В. И.** Свод сонетов / Владимир Пальчиков. – М. : Сов.писатель, 1990. – 284 с.
- 131. Парамонова Е.** Семь осенних нот [Электронный ресурс] / Елена Парамонова // Стихи.ру. – 2007. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2007/10/06/2677>
- 132. Пелевин В.** Кормление крокодила Хуфу / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2008. – С. 119–153.
- 133. Пелевин В.** Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / В. Пелевин. – М. : Открытый мир, 2005. – 224 с.
- 134. Первый палиндромический словарь современного русского языка: 8000 слов** / сост. Е. Кацюба. – М. : ЛИА Р. Элинина, 1999. – 312 с.
- 135. Перцова Н. Н.** Словарь неологизмов Велимира Хлебникова / Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. – Wien – Moskau – München, – 1995. – 560 с.

- 136. Перцова Н. Н.** Словотворчество Велимира Хлебникова / Н. Н. Перцова. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – 175 с.
- 137. Петрушевская Л. С.** Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые / Л. С. Петрушевская. – М. : Эксмо, 2003. – 293 с.
- 138. Пильняк Б.** Голый год / Б. Пильняк // Человеческий ветер: Романы, повести, рассказы. – Тбилиси : Ганатлеба, 1990. – С. 22–138.
- 139. Платон.** Законы : пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М. : Эксмо, 2008. – С. 767–1162 (Серия “Антология мысли”).
- 140. Платон.** Политик : пер. с древнегреч. С. Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М. : Эксмо, 2008. – С. 693–766. (Серия “Антология мысли”).
- 141. Поэтика:** Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
- 142. Приходько В. К.** Каламбур и приёмы его создания в произведениях Н. А. Тэффи : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Мос. пед. гос. ун-т ; Приходько Виктория Константиновна. – М., 1998. – 16 с.
- 143. Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха // Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Владимир Пропп. – М. : Изд-во “Лабиринт”, 2006. – С. 3–208.
- 144. Пяст В. А.** Встречи / В. Пяст. Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. – М. : Новое литературное обозрение, 1997. – 433 с.
- 145. Ранние символисты:** Николай Минский, Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы / сост., вступ. ст., подг. текста, примеч. А. Кобринского и В. Сапожкова. – СПб. : Академический проект, 2005. – 698 с. (Новая библиотека поэта).
- 146. Решетняк М.** Мифологическая основа романа В. Пелерина “Шлем ужаса” [Электронный ресурс] / Мария Решетняк. – Режим доступа : <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth/1.html>
- 147. Родькин П. Е.** Футуризм и современное визуальное искусство / Павел Родькин. – М. : Совпадение, 2006. – 256 с.
- 148. Руднев П. А.** Введение в науку о русском стихе : учеб. пособие / П. А. Руднев. – Тарту : ТГУ, 1989. – 120 с.
- 149. Русский футуризм:** Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб. : ООО “Полиграф”, 2009. – 832 с.

- 150. Сазонова Л. А.** Закономерности передачи каламбура при переводе художественной литературы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Сазонова Лариса Александровна ; Мос. гос. лингвист. ун-т. – М., 2004. – 24 с.
- 151. Сазонова Л. И.** Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в. / Л. И. Сазонова ; отв. ред. : А. Н. Робинсон ; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1991. – 263 с.
- 152. Санников В. З.** Каламбур как семантический феномен / В. З. Санников // Вопросы языкознания / РАН ОЛЯ. – М. : Наука, 1995. – № 3. – С. 56–69.
- 153. Санников В. З.** Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 552 с. (Язык. Семиотика. Культура).
- 154. Санникова Н. Ю.** Словотворчество Евгения Евтушенко: На материале имён существительных : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Санникова Наталья Юрьевна ; РАН Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М., 2005. – 21 с.
- 155. Сапгир Г.** Метод [Электронный ресурс] // Современная русская поэзия. Генрих Сапгир. Стихи. – Режим доступа : <http://modernpoetry.ru/main/genrih-sapgir-stihi>
- 156. Северская О. И.** Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля: Семантические преобразования : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Северская Ольга Игоревна ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – М., 1987. – 24 с.
- 157. Сковородников А. П.** Об определении понятия “языковая игра” / А. П. Сковородников // Игра как прием текстопорождения : коллективная монография / под ред. А. П. Сковородникова. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. – С. 50–62.
- 158. Скоропанова И. С.** “Вакуумные” тексты русских неоавангардистов [Электронный ресурс] / И. С. Скоропанова // Стих. Проза. Поэтика : сб. статей в честь 60-летия Ю. Б. Орлицкого / сост. : Д. М. Давыдов, О. В. Соколова. – New York : Ailoros Publishing, 2012. – С. 369–378. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42674>
- 159. Скоропанова И. С.** Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык : монография / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
- 160. Скоропанова И. С.** Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – 6-е изд. – М. : Флинта Наука, 2007. – 608 с.

- 161. Соссюр Фердинанд де.** Анаграммы (Фрагменты) : пер. с франц., вступ. статья и коммент. Вяч. Вс. Иванова / Фердинанд де Соссюр // Соссюр Фердинанд де. Труды по языкознанию . – М. : Прогресс, 1977. – С. 635–648.
- 162. Степанов Е.** Визуальная поэзия в современной России [Электронный ресурс] / Евгений Степанов // Дети Ра. – 2009. – № 6 (56). Журнальный Зал. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ra/2009/6/st26.html>
- 163. Стихи.ру:** Литературный портал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.stihi.ru>
- 164. Толстой Л. Н.** Анна Каренина / Л. Н. Толстой // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22-х т. / редколл. М. Б. Храпченко и др. – Т. VIII. – М. : Худож. лит-ра, 1981. – 495 с.
- 165. Топоров В.Н.** К исследованию анаграмматических структур (анализы) / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – С. 708–755.
- 166. Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
- 167. Тынянов Ю. Н.** Проблема стихотворного языка: Статьи / Ю. Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 301 с.
- 168. Успенский Л. В.** Записки старого петербуржца / Л. В. Успенский. – Л. : Лениздат, 1970. – 512 с.
- 169. Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка : в 4-х т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1986. – Т. 1–4.
- 170. Федин С. Н.** Акrostихия слова / С. Н. Федин // Наука и жизнь. – М., 1999. – № 9. – С. 80–81.
- 171. Федин С. Н.** Комбинаторная поэзия / С. Н. Федин // НЛО. – 2002. – № 57. – С. 278–294.
- 172. Федин С. Н.** Лучшие игры со словами. – 2-е изд., испр. / С. Н. Федин. – М. : Айрис-Пресс: Рольф, 2001 – 247 с.
- 173. Финк Э.** Часть четвертая. Всеобъемлющая структура человеческой игры / Э. Финк // Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / пер. с нем. А. Гараджи. – М., 1988. – С. 392–403.
- 174. Фрейд З.** Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд ; пер. Я. М. Коган, М. В. Вульф. – М. : АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 480 с.

175. **Фролов В.** О советской комедии / В. Фролов. – М. : Искусство, 1954. – 432 с.
176. **Фюрстенберг А. И.** Каламбур / А. И. Фюрстенберг // Большая советская энциклопедия : в 30-ти т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – Т. 11. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 22.
177. **Хармс Д.** Полн. собр. соч. : в 3-х т. / Д. Хармс ; сост. В. Н. Сажин. – СПб. : Академический проект, 1997. – Т. 1–3.
178. **Хейзинга Й.** Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинг ; пер. с нидерланд. В. В. Ошис ; общ. ред. Г. М. Тавризян. – М. : Изд. группа “Прогресс–Академия”, 1992. – 459 с.
179. **Хлебников В.** Творения / Велимир Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1986. – 736 с.
180. **Хренов Н. А.** Игра в истории культуры / Н. А. Хренов // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С. 7–19.
181. **Черновик. Смешанная техника:** Альманах [Электронный ресурс] / гл. ред. А. Очеретянский. – Режим доступа : <http://www.chernovik.org>
182. **Чичерин А. Н.** Кан-Фун // Кузминский К., Янечек Д., Очеретянский А. Забытый авангард: Россия, первая треть XX столетия: Сб. справочных и теоретических материалов. – Wien: Wiener Slawistischer Almanac, 1989. – Т. 1. – С. 191–216. См. также [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2009/09/27/5847>
183. **Чудасов И. В.** Несколько наблюдений над омограммами [Электронный ресурс] / Иван Чудасов. – М., 2005. – Режим доступа : <http://rifma.com.ru/Chudasov-3.htm>
184. **Чудасов И. В.** Несколько наблюдений над палиндромами [Электронный ресурс] / Иван Чудасов. – М., 2005. – Режим доступа : <http://rifma.com.ru/Chudasov-4.htm>
185. **Чудасов И. В.** От акостиха к акроконструкции [Электронный ресурс]. – / И. В. Чудасов. – Режим доступа : <http://www.rifma.com.ru/Publications/Chudasov.htm>
186. **Чудасов И. В.** Эволюция форм русской комбинаторной поэзии XX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Чудасов Иван Владимирович ; Астраханский госуд. ун-т. – Астрахань, 2009. – 21 с.
187. **Шапиро Гавриэль.** “Поместив в своем тексте мириады собственных лиц”: к вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова / Гавриэль Шапиро ; пер. с англ. Т. Кучиной // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 1 (277). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html>

- 188. Шершеневич В. Г.** 2х2=5. Листы имажиниста // Шершеневич В. Г. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / сост., предисл., примеч. В. Ю. Бобрецов. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1996. – С. 377–416.
- 189. Шиллер Ф.** Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер // Шиллер Фридрих. Собр. соч. : в 7-ми т. – М. : Худож. литература, 1957. – Т. 7. – С. 300–302.
- 190. Шлегель Ф.** Разговор о поэзии // Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т. 1 / пер. с нем. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983. – С. 365–417.
- 191. Шлейермахер Ф.** Речи о религии к образованным людям ее презирующим; Монологи : пер. с нем. / Т. А. Янковенко (ред.), С. Л. Франк (авт. предисл.). – М.; К. : REFL-book; ИСА, 1994. – 417 с.
- 192. Штейнер Евг.** Картины из письменных знаков. Заметки о визуальной поэзии [Электронный ресурс] / Евг. Штейнер // Журнальный зал. Зеркало. – 2014. – № 43. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2014/43/12sh.html>
- 193. Шуберт А. Н.** Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья вторая / А. Н. Шуберт, О. А. Корниенко // Русская литература. Исследования : сб. научн. трудов. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко ; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – Вып. XIV / редкол. : А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К. : Логос, 2010. – С. 155–165.
- 194. Щербина А. А.** Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). К вопросу о специфике языкового мастерства в русской словесной комедии / А. А. Щербина. – К. : Изд-во АН УССР, 1958. – 68 с.
- 195. Щукин С. Н.** Из воспоминаний об А. П. Чехове / С. Н. Щукин // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. – М. : Худож. лит., 1960. – С. 453–468.
- 196. Эпштейн М. Н.** Анафраза: языковой феномен и литературный приём [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Вопросы литературы. – М., 2006. – № 5. – С. 227–247. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/ep14.html>
- 197. Эпштейн М. Н.** “ ”. Знак пробела, или К экологии текста // Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М. : НЛО, 2004. – С. 171–227.
- 198. Эпштейн М. Н.** Игра в жизни и искусстве // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 276–303.

- 199. Якименко Н. В.** Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути воссоздания в переводе : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Якименко Николай Васильевич ; Киев. гос. пед. ин-т иностр. яз. – К., 1984. – 26 с.
- 200. Якобсон Р. О.** Основа славянского сравнительного литературоведения // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М.: Прогресс, 1987. – С. 31–32.
- 201. Янечек Джеральд.** ТЕКСТ как ПАРТИТУРА и ТЕКСТ как КАРТИНА [Электронный ресурс] / Джеральд Янечек // Черновик: смешанная техника [Альманах]. – 2003. – № 18. – Режим доступа : http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=13&first=21
- 202. Carroll L.** Alice's Adventures in Wonderland / L. Carroll. – London : Penguin Books, 1994. – 175 p.
- 203. Connolly Julian W.** Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others / Julian W. Connolly. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 279 pp.
- 204. Janecek Gerald.** The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930 / Gerald Janecek. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1984. – 314 pp.
- 205. Nabokov V.** The Vane Sisters. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.guru.ua/NABOKOW/vs.txt>
- 206. Reiners Ludwig.** Stilkunst: Ein Lehrbuch deutscher Prosa / L. Reiners.– Munchen : G. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1950. – 654 s.
- 207. Tammi Pekka.** Problems of Nabokov's Poetics: A narratological analysis / Pekka Tammi. – Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1985. – 390 pp.

Словарь терминов и понятий

Авторская пунктуация – индивидуальная, отступающая от правил и норм расстановка знаков препинания в тексте.

Абцеда́рий, или алфави́тный текст – разновидность акростиха, текст, начальные буквы всех слов или строк которого составляют алфавитную последовательность.

Акрогра́мма (греч. *ἄκρος* – “высший, крайний” и *γράμμα* – “буква”) – произведения, в которых дополнительный текст образуют первые буквы всех слов (а не только строк, как в акростихе).

Акрони́мия (от *акро́ним*, греч. *ἄκρος* – “высший, крайний” и *ὄνομα* – “имя”) – литературный приём организации текста, при котором начальные буквы каждого слова образуют дополнительный текст-акрограмму.

Акроконстру́кции – произведения, сочетающие комбинации нескольких форм (акро-, теле-, мезостихов, диагонального акростиха, лабиринта).

Акросту́х (греч. *ἄκρος* – “край”, *στίχος* – “ряд, линия, стихотворная строка”) – стихотворение, начальные буквы которого (реже – слоги и слова) составляют имя, слово или фразу.

Аллитера́ция (от лат. *alliteratio* – “созвучие”) – фонетический приём, повторение одинаковых или сходных согласных звуков.

Аллитерацио́нный стих – форма акцентного стиха с системой обязательных звуковых повторов, расположенных в определенных местах.

Амфиболу́я (греч. *ἀμφιβολία* – “двусмысленность, неясность”) – двойственность или двусмысленность, получающаяся от того или иного расположения слов или употребления их в различных смыслах, смешение понятий.

Анагра́мма (от греч. *ἀνά* – “пере, через, вперед” и *γράμμα* – “буква”) – перестановка в словах букв, в результате чего образуются новые слова.

Анагра́ф – элемент литературного текста, помещенный в обратном порядке по своему обычному месту в композиции.

Анагра́фия – изменённый или перевернутый порядок следования компонентов текста вопреки обычному месту (заглавие, эпиграф, предисловие – в конце произведения; эпилог, послесловие – в препозиции и т.д.; не путать с композиционной инверсией – перестановкой временной последовательности событий в сюжете).

Анафра́зия – литературный приём, основанный на изменении порядка слов во фразе, ведущий к смысловым преобразованиям.

Анаци́кл (от греч. *ἀνά* – “вверх, вперед, против” и *κύκλος* – “колесо, круг, цикл”) – форма построения, при которой стихотворение прочитывается одинаково (по словам) как сверху вниз слева направо, так и снизу вверх справа налево. При этом порядок изложения, рифмы и рифмовка сохраняются (в отличие от реверса).

Ассона́нс (франц. *assonance* – “созвучие”, от лат. *assono* – “откликаюсь”) – 1) фонетический приём, заключающийся в повторении гласных звуков, преимущественно ударных; 2) неточная рифма, в которой совпадает ударный гласный и не совпадают согласные.

Брахико́лон (греч. *βραχύς* – “короткий” и *κῶλον* – “член”; здесь: стих, строка) – стихотворение или часть стихотворения, каждая строка которого состоит из односложного слова.

“Ва́куумные” тексты – произведения, содержащие текстовые пустоты.

Визуа́льная поэзия – межвидовая форма синтеза литературы и изобразительного искусства с характерным объединением

вербального и визуальных компонентов, подчиненных определённым идейно-эстетическим задачам произведения.

Графическая проза – “тип организованного прозаического речевого материала, подразумевающий нетрадиционное оформление текста на плоскости страницы и использование при этом особых знаков препинания и разных типографских шрифтов” (определение Ю. Орлицкого).

Звукоспись – применение разнообразных фонетических приёмов для усиления выразительности речи.

Звукоподражание (ономатопея – др.-греч. *ὀνοματοποιΐα*) – приближительная, условная имитация звучания окружающей действительности звуками речи.– приближительная имитация звучания окружающей действительности звуками речи.

Инверсия (лат. *inversion* – “переворачивание, перестановка”) – стилистическая фигура, суть которой – нарушение “естественного” порядка слов для выделения их во фразе с целью эмфатического или логического выделения слова и ритмико-мелодической организации речи.

Инсталляция – (англ. *installation* – “установка, размещение, монтаж”) – форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную художником из различных элементов (бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой или визуальной информации).

Инструментовка – упорядоченный подбор звуков в стихе или в прозе, организующий художественное единство фрагментов текста.

Какофония (греч. *κακός* – “плохой” и *φωνή* – “звук, голос”) – неблагозвучие, хаотическое нагромождение звуков.

Каламбур – разновидность словесной игры, остроты, такая фигура речи, которая базируется на нарочитой или невольной двусмысленности, возникающей благодаря использованию в одном контексте разных значений одного слова/групп слов

или созвучия разных слов /словосочетаний, нацеленных на создание или усиление комического эффекта. Если каламбур становится *целью* и представлен самостоятельно и обособленно, вне литературного произведения, то он выступает в качестве *миниатюры* определенного автора (например, каламбуры Эмиля Кроткого). Если каламбур является *средством* и входит в состав литературного произведения, то он функционирует на уровне *литературного приёма*, выполняющего различные функции.

Колла́ж (от франц. *collage* – “наклеивание”) – это 1) технический приём в изобразительном искусстве, наклеивание на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре; 2) произведение, выполненное этим приёмом; 3) в расширенном значении – любая композиция, составленная из отдельных разнородных элементов и фрагментов, которая в целом представляет определённую поэтическую метафору, наделена определённым условным смыслом и значением.

Комбинато́рная литература – условное обозначение произведений, образованных на основе формального комбинирования определенных элементов текста.

Контамина́ция слов (от лат. *contaminatio* – “соприкосновение”, “смешение”) – словообразовательный приём, “сплав”, *наложение* двух слов или их частей, в результате чего сложным образом переплетаются значения исходных слов.

Концептуализм (от лат. *conceptus* – “мысль”, “представление”) – литературно-художественное течение постмодернизма, оформившееся в конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. в Америке, Европе и др. странах, которое провозгласило целью искусства передачу концепции, идеи с помощью художественного жеста.

Криптогра́мма (от греч. *κρυπτός* – “скрытый, тайный” и *γράμμα* – “буква”) – кодированный текст, содержащий скрытую информацию.

Липогра́мма (от греч. *λείπω* – “не достаю, не хватаю” и *γράμμα* – “буква, запись”) – прием, базирующийся на намеренном избегании автором определенных букв (звуков) в тексте.

Логогрíф (греч. *λόγος* – “слово” и *γρίφος* – “сеть”) в литературоведении – приём построения текста на основе постепенного его убывания за счёт последовательного усечения букв (звуков), слов, фраз.

Мезостíх (месостíх) – стихотворение, в котором буквы, шифрующие слова, расположены в середине строк.

Моновокалíзм (унивокалíзм) – одна из разновидностей липограмм – намеренный пропуск в тексте всех гласных букв, кроме одной.

Моноконсантíзм – разновидность липограмм – прием, базирующийся на намеренном отсутствии в тексте всех согласных, кроме одной.

Моностíх (греч. *μόνος* – “один” и *στίχος* – “стих”) – однострочное стихотворение, которому присуща законченная смысловая, синтаксическая и метрическая структура.

Окказионалíзмы (от лат. *occasionalis* – “случайный”) – это индивидуально-авторские не узуальные (не общеупотребительные) словообразования. В отличие от неологизмов, это новообразования, которые в дальнейшем не получили широкого распространения и не вошли в общее языковое употребление.

Омóграфы (графические омонимы) – одинаковые по написанию, но разные по значению и звучанию слова (различное ударение).

Омóнимы – разные по значению слова, совпадающие по звучанию и написанию.

Омофóны (фонетические омонимы) – совпадающие по звучанию, разные по значению и написанию слова.

Омофóрмы (грамматические омонимы) – разные слова, совпадающие лишь в отдельных грамматических формах.

Палиндрóм или **палиндрóмон** (греч. *παλιν* – “назад, снова” и *δρόμος* – “бег, движение”, дословно – “бегущий назад, возвращающийся”) – осмысленный текст, читающийся по горизонтали одновременно слева направо и справа налево; по вертикали – от начала до конца и обратно.

Парегмéнон (греч. *παρεγμένων*) – стилистическая фигура, основанная на сочетании однокоренных или этимологически родственных слов (*figura etimologica*).

Пароноμάζия (пароноμάсия) (греч. *παρονομασία*: *παρά* – “возле” и *ὀνομάζω* – “называю”) – разновидность словесной игры, стилистическая фигура, базирующаяся на намеренном сближении слов вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава.

Полύπτοτον (греч. *polýptōtan*, буквально “многopaдежие”) – стилистическая фигура, основанная на повторе слова в разных падежных формах при сохранении его значения.

Рáма произведения – совокупное название компонентов, окружающих основной текст произведения, к которым традиционно относят заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграфы, предисловие, послесловие, примечания и т.д.

Рéверс (лат. *reversus* – “обратный”) – форма построения, при которой стихотворение прочитывается одинаково (по словам) как сверху вниз слева направо, так и снизу вверх справа налево. При этом порядок изложения, рифмы и рифмовка изменяются (в отличие от анацикла).

Ропалóн, ропалύческий стих (греч. *ροπαλικός* – “палица, дубина”) – игровая форма стиха, в котором слова постепенно увеличиваются в своем слоговом объеме; первое – односложное, второе – двусложное, третье – трехсложное, четвертое – четырехсложное и т.д.

Синестези́я (не устоявшееся, встречающееся в литературоведческих работах понятие) – феномен, при котором переживание, ощущение, восприятие одной модальности происходит под воздействием другой: восприятие звука – цветом, пространством, вкусом и т.д.

Тавтогра́мма (греч. *ταὐτό* – “то же самое” и *γράμμα* – “буква, запись”) – форма текста, в котором все (или почти все) слова начинаются на одну и ту же букву.

Телестíх – стихотворение, в котором последние буквы каждого стиха образуют слово или фразу.

Текстовые пу́стоты – вербальное и визуальное отсутствие текстовых фрагментов (иногда употребляются понятия “пустотные”, “нулевые” тексты).

Фигу́рные стихí (фр. *vers figures*) – графическое оформление целого текста, когда из расположения строк складываются очертания какого-либо знака, фигуры, предмета.

Фóника (греч. *φωνή* – “звук”) – звуковая организация художественной речи, а также отрасль поэтики, ее изучающая.

Хиáзм (от греч. буквы *Χ* – “хи”, своим очертанием напоминающую крестообразную форму) – разновидность анафразии, стилистическая фигура, соединяющую в одном высказывании прямой и обратный порядок слов.

Эвфони́я (греч. *εὐφωνία* – “благозвучие”, от *εὖ* – “хорошо” и *φωνή* – “звук, голос”) – благозвучие художественной речи; раздел поэтики, изучающей качественную сторону речевых звуков.

Приложения

Приложение 1. Фигурные стихи

THE CROSS.

Blest they who seek,
While in their youth,
With spirit meek,
The way of truth.

To them the Sacred Scriptures now display,
Christ as the only true and living way:
His precious blood on Calvary was given
To make them heirs of endless bliss in heaven.
And e'en on earth the child of God can trace
The glorious blessings of his Saviour's face.

For them He bore
His Father's frown,
For them He wore
The thorny crown;
Nailed to the cross,
Endured its pain,
That his life's loss
Might be their gain.
Then haste to choose
That better part—
Nor dare refuse
The Lord your heart,
Lest He declare,—
“I know you not;”
And deep despair
Shall be your lot.

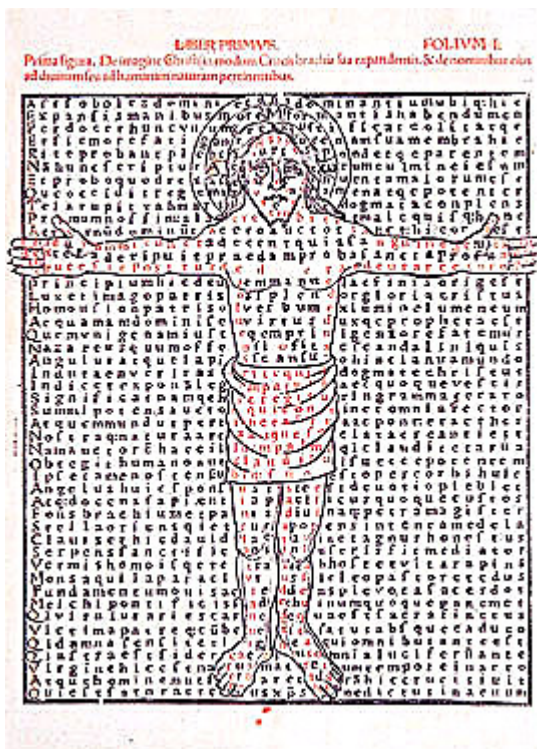
Now look to Jesus who on Calvary died,
And trust on Him alone who there was crucified.

Стихотворение в форме креста поэта-монаха эпохи Средневековья

Приложение 2. Фигурные стихи-лабиринты



Rabanus Maurus, *De Labyrinthis Sacrae Scripturae*, 1803



Стихотворения-лабиринты аббата Рабана Мауро (XVI в)



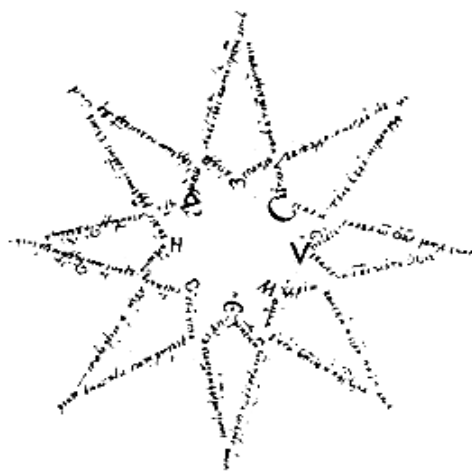
¹² Игра слов: немецкое “Engelfuss” означает “папоротник” и “ангельскую ножку”.

Приложение 4. Фигурные стихи

Симеон Полоцкий (1629 – 1680)



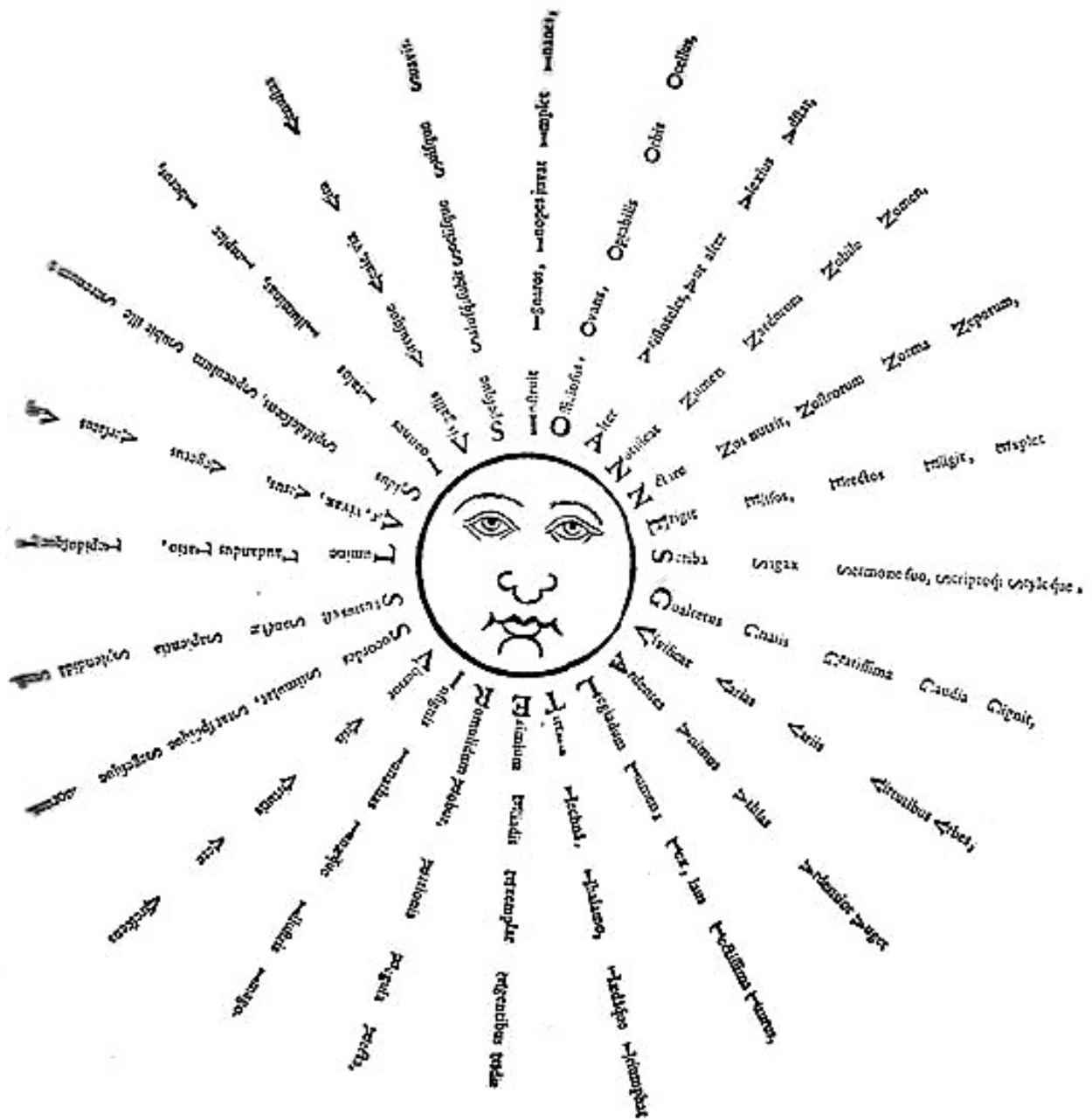
*“От избытка сердца уста глаголют”
(по случаю рождения царевича Фёдора), 1661*



Службѣи званѣ зѣмѣи дѣлаи сѣи
свѣтѣи дѣлаи по нѣмѣ рѣшии сѣи
Нодѣи дѣлаи иза сѣи дѣлаи сѣи
дѣлаи дѣлаи сѣи зѣмѣи дѣлаи сѣи
дѣлаи сѣи дѣлаи сѣи дѣлаи сѣи
дѣлаи сѣи дѣлаи сѣи дѣлаи сѣи

*“Благоприветствие царю Алексею Михайловичу
по случаю рождения царевича Симеона”, 1665*

Приложение 5. Фигурные стихи



Эрманно ди Санта-Барбара
Фигурный акромезостих "Carmelo-Parnassus", 1687

Приложение 6. Фигурные стихи

я
еле
качая
веревки,
в синели
не различая
синих тонов
и милой головки,
летаю в просторе
крылатый, как птица,
меж лиловых кустов!
Но в заманчивом взоре,
знаю блещет, алея, зарница!
И я счастлив ею без слов!

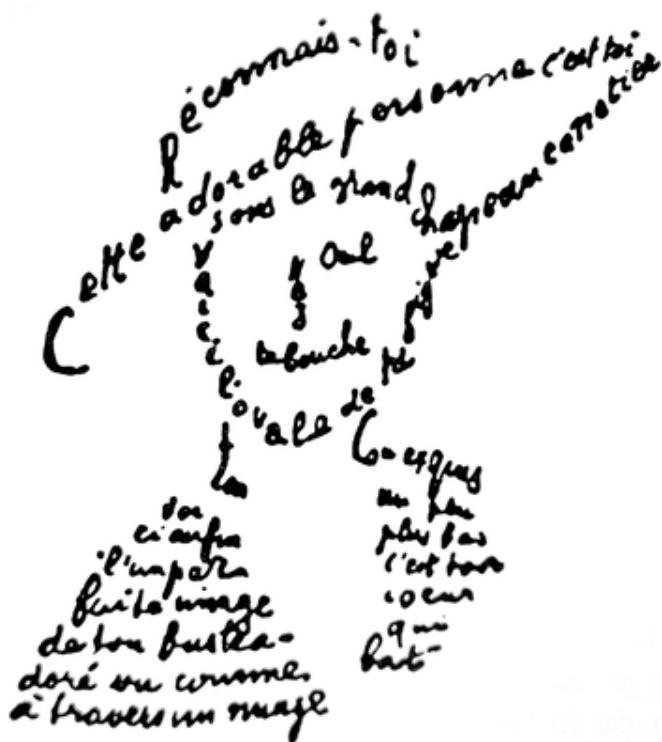
В. Брюсов "Треугольник", 1918

и
кто
придя
в твои
запретные
где не был до того никто
найдет безмолвные твои
и тайны света низведя
в тьмы безответные
родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь, молись издалека,
а ты, а ты, вечерняя звезда,
тебе туда
глядеть,
где я
где
я

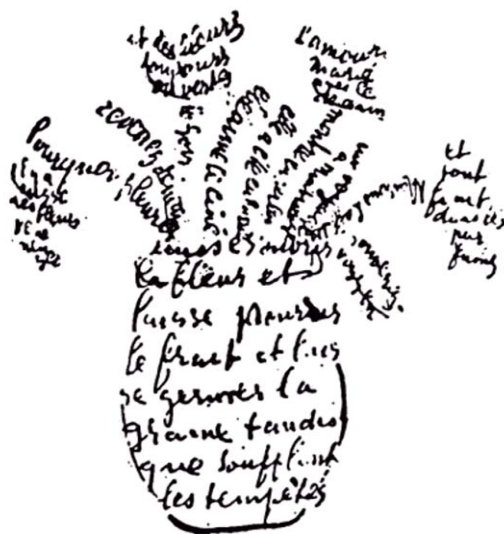
И. Рукавишников "Звезда", 1919

Приложение 7. Визуальная поэзия

Гийом Аполлинер “Калиграммы”, 1913-1916, п.1918
(Guillaume Apollinaire “Calligrammes”)



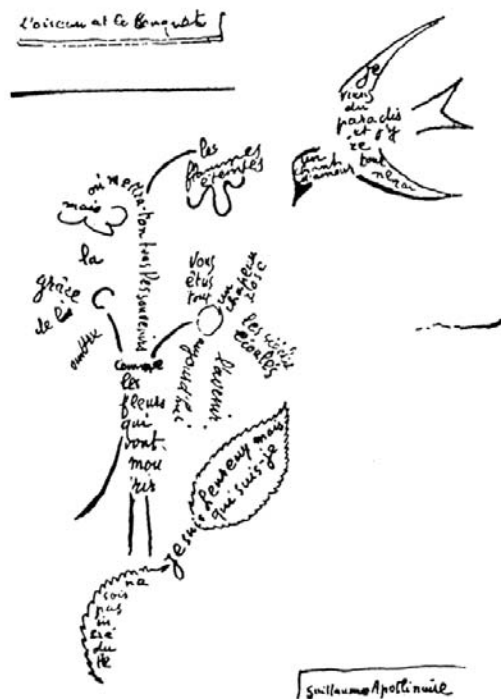
“Poèmes à Lou” (“Стихи к Лу”)



“Fleurs” (“Цветы”)

Приложение 8. Визуальная поэзия

Гийом Аполлинер “Калиграммы”, 1913-1916, п.1918
(Guillaume Apollinaire “Calligrammes”)



“L'oiseau et le bouquet” (“Птица и букет”)



“Cheval” (“Конь”)

Приложение 9. Визуальная поэзия

Гийом Аполлинер “Калиграммы”, 1913-1916, п.1918
(Guillaume Apollinaire “Calligrammes”)

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
B O U C H E
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

“Tour Eiffel” (“Эйфелева башня”)

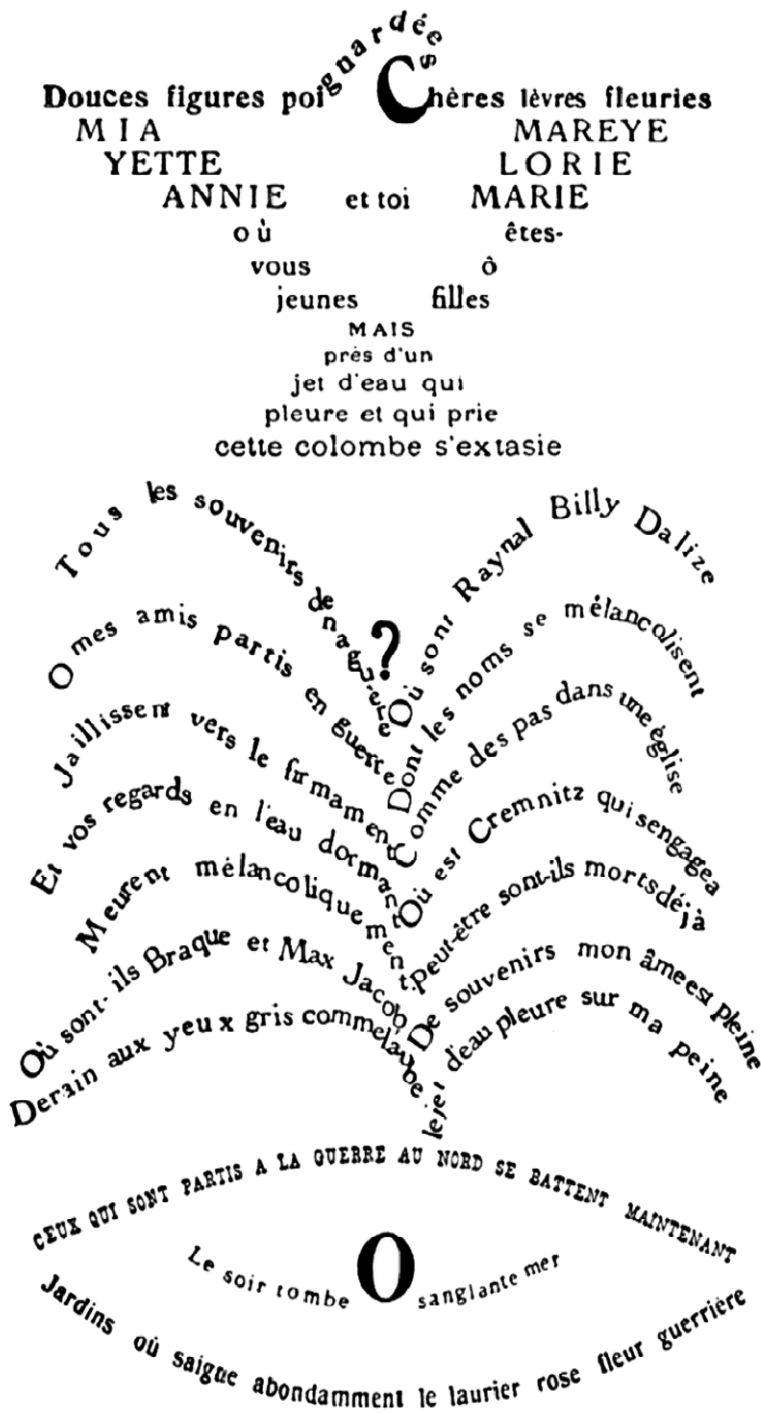
Je n'oublierai jamais ce voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot
O
dé o
part nuit
sombre tendre o
où mouraient d'avant vill
nos 3 phares la guerre lages où s'eff
MARECHAUX-FERRANTS RAPPELES
ENTRE MINUIT ET UNE HEURE DU MATIN
v
e r a
LISTEUX ou bien
f a t e s
b l e u
c
e r a
a l l e
s d' o
r
et à fois nous nous arrêtâmes pour changer un pneu qui avait éclaté

“La Petite Auto” (“Маленькое авто”)

Приложение 10. Визуальная поэзия

Гийом Аполлинер “Калиграммы”, 1913-1916, п.1918
(Guillaume Apollinaire “Calligrammes”)

“La Colombe poignardée et le Jet d'eau” (“Зарезанная голубка и фонтан”).



Зарезаны нежные образы
Эти губы что так цвели
Миа Мареи
Иетта Лори
Анни и Мари
где вы
о юные девы
но
возле фонтана
что бьет из земли
и планет и стонет смотри
голубка трепещет до самой зари

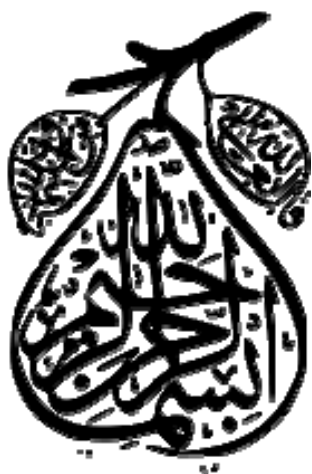
Воспоминанья боль моя
Где вы теперь мои друзья
Взлетает память в небосвод
А ваши взоры здесь и вот
С печалью тают в дреме вод
Где Брак Жакоб а где твой след
Дерен с глазами как рассвет
Где вы Дализ Бийи Рейналь
О звук имен плывущий вдаль
Как эхо в церкви как печаль
Кремниц был добровольцем он
Исчез как все о звук имен
Полна душа моя тоской
Фонтан рыдает надо мной

Все те что призваны пожалуй ушли
на север воевать
Все ближе ночь О море крови
И олеандр цветет опять цветок
войны
кровоаво-алый

(Перевод М. Яснова)

Приложение 11. Арабская каллиграфия

Каллиграфия – разновидность изобразительного искусства, где основным выразительным средством становится техника письма. Особое развитие получила в исламской культуре Востока в силу существующего запрета на изображение Аллаха, пророка Мухаммада и человека.



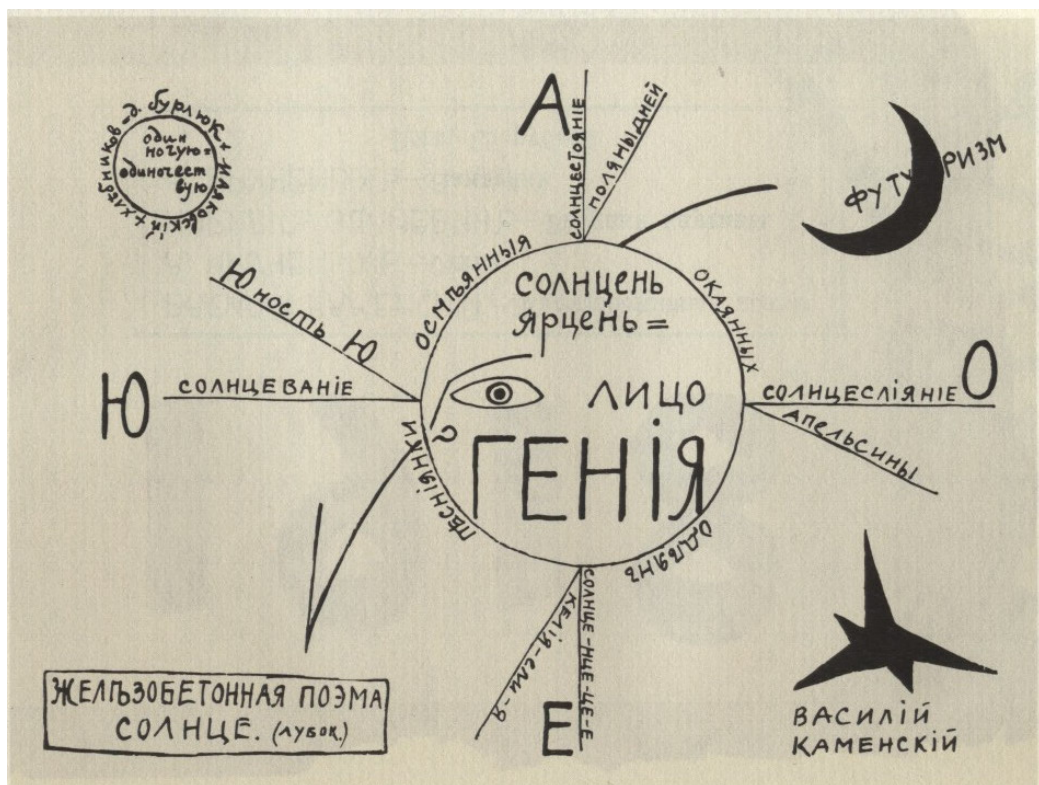
Шрифт *сулюс* или *сульс*
(араб. الخط الثلث *al-ḥaṭṭ al-Thulṭ* “одна треть”, тур. *Sülüs*)

Приложение 12. Визуальная поэзия

“Железобетонные поэмы” В. Каменского



“Константинополь”, 1913



“Солнце (Лубок)”, 1917

Приложение 13. Визуальная поэзия

Я
башня
Сухарева
боярышня
суриковская
пессучившаяся
текитеки сукровица
убиенная мазуриками
с ромбами и кубиками
На Сухаревой башенке
Иван Великий женится
В Москве землетрясение
как брачная кровать
сдайте лица сооружению
на белке хоромам
сто лет стоять
Иван Великий женится
на Сухаревой башенке
я ее строитель Чеглоков
красные дороженьки застелить велите!
почему ж повалены миллионы толп?
.....

С Ух! рух
всра рев
а-а

По Сухаревой башне рыдай, Иван Великий!
Над Москвой белесет овдовевший столп.

Андрей Вознесенский "Падение Сухаревой башни"

Игровая поэтика в литературе

Приложение 14. Визуальная поэзия

Татьяна Манкова “Венок Ундины”, 2005

Сквозь шорох прибора, солёный и влажный, ~ сквозь мерную мутность волны

внимает надежды кораблик бумажный ~ мучительный зов глубины.

Огни горизонта несущие страхи ~ и жёлтое блюдце луны...

Свет белого крылышка тенью лебяжьей ~ кроит океан тишины.

А где-то вдали, ~ у истока тумана, ~ боль неба смыкает вода

и снов корабли ~ в облаков караваны ~ уносят тоску «никогда»...

~~~~~

Сквозь шорох прибора, солёный и влажный, ~ почти не расслышать слова...

И рвётся случайной печали канва ~ тоносенской лентой бумажной.

А стрелы мгновений остры и бесстрашны, ~ негромко звенит тетива,

свой медленный вальс продолжает листья ~ вдоль росчерков ткани пейзажной.

Тяжёлые своды ~ промоины неба ~ покоем до края полны,

как отблеск свободы ~ миров, где ты не был, ~ сквозь мерную мутность волны...

~~~~~

Сквозь мерную мутность волны, ~ словно камушки гальки прибрежной,
Предвестником чуда – рассвет... Неизбежностью – нежность, ~ и бусинки слов солони...

Ласкает прилив валуны, ~ ветер море улыбка ми снежит,

а в тёмных глубинах тихи и серебряно-свежи ~ жемчужниц покатые сны.

И будет ли новый рассвет ~ столь же ясен и чист

песне вод совершенно не важно, ~ и времени нет,

а судьбы нелюбимый лист ~ внимает надежды кораблик бумажный...

~~~~~

Внимает надежды кораблик бумажный ~ солёного ветра полёт,

и кажется: приостановлен отсчёт, ~ ждёт Вечность скитальцев бесстрашных...

Всё дальше и дальше дороги и пашни, ~ а солнца дорожка плывёт...

~~~~~ \* ~~~~~ Струна горизонта тихонько поёт ~ о чём-то светло и протяжно.

И парус сияет ~ волшебным цветком ~ на пеннстом гребне волны,

спасённым вливая ~ случайного счастья глотком ~ мучительный зов глубины...

~~~~~

Мучительный зов глубины, ~ плач сирены на доньшке сердца,

меж раковин пёстрых подводное гулкое скерцо ~ и вязкая тьма тишины...

~~~~~ Лавинно-горьки полусны, ~ кровь русалок не хочет согреться.

~~~~~ Но жар изнутри – в темноту приоткрытая дверца, ~ а в чувствах и мы не волны...

Страх берега слеп, ~ холодна бесконечная мгла ~ и волн белопенны плюмажи –  
 русалочий склеп... ~ Но бездонно-сладка кабала – ~ огни горизонта неснящие стражи...  
 ° V °  
 Огни горизонта неснящие стражи – ~ зрачки тишины? Расстояний маяк?  
 Далёкого берега призрачный знак? ~ Тончайшая нить Ариадниной пряжи?...  
 Темны и пустынно песчаные пляжи, ~ дно неба баюкает звёздный косяк,  
 тяжёлыми волнами плещется мрак ~ о бархатность скал цвета угольной сажи.  
 Полуденный зной ~ улетучился прочь, ~ а воды тоски холодны...  
 Жжёт раной сквозной ~ снов насмешница-ночь ~ и жёлтое блюдо луны...  
 ~~~~~  
 И жёлтое блюдо луны ~ стекает в ночь капелькой воска.
 Скрипят корабельные доски, ~ печали причалов полны,
 спят люди в заботах земных, ~ их небо – засаленный лóскут,
 но лунного света полоска ~ в чертоги манит тишины.
 А песни русалочки ветром солёным полны ~ и шелестом
 пены морской, ~ вязью чаячых кликов протяжных... O
 И медленным холодом горечи грёз глубины ~ зовёт и пленяет
 огромный бездонный покой ~ свет белого крылышка тенью лебяжьей...
 ~~~~~  
 O \ / Свет белого крылышка тенью лебяжьей ~ растаял в холодной дали. °  
 / Вплетают печаль в облака корабли ~ туманов серебряной пряжей. °~~~~~  
 / Бег волн изумрудных до скучного слажен ~ от края до края земли, °~~~~~  
 и так же приливы сменяют отлив ~ и быются о горные края. °~~~~~  
 А новая боль ~ затаилась внутри, ~ разлуки остра гарпуны,  
 и счастья паролъ, ~ словно пламя зари, ~ кроит океан тишины... °  
 ~~~~~

Кроуٹ океан тишини ~ наши души на две половинки.

И звёзды невстреч словно белые хрупкие льдинки, ~ как бусинки чёток вины...

Неволи волной сочтены ~ минут золотые икришки

и кружат печали песчинки ~ в течениях ключей глубины.

И жала сомнения «Мы ли?..» ~ мирят ~ обещаньем земли

мечты белоснежные крылья, ~ не рядом, ~ а где-то вдали...

А где-то вдали ~ раскрывает заря лепестки

и слёз угольки ~ плавят нового дня монолит...

Усну́т на мели́ ~ ры́бки слов словно звёзд огоньки

и в чаше руки ~ засияет свечи сердолик

осколком небес, ~ блеском волн ~ или левой вулкана.

Залогом чудес ~ тихий звон ~ у истока тумана...

У истока тумана ~ улыбається чаша небес,

горизонта холодный эфес ~ плавя в золоте сонном лимана

Песни раковин, сны океана, ~ переливчатых волн полонез,

словно соль в незаметный надрез, ~ проникают в сердечные раны.

Кристаллики хрупкие звёзд ~ в медвяной зари облаках

растают осколками льда. ~ Сшивая разлуки внахлёст

на времени скользких витках ~ боль неба смывает вода...

Боль неба смывает вода. ~ Натянут канат горизонта

и берега сточенный контур ~ смягчает тумана слюда.

Ты скоро вернёшься... Суда ~ приходят в свой порт для ремонта.

Лишь ветер прошепчет вдогонку: ~ «Я рядом...», не зная стыда.

И горечи прошлого яд ~ омоет ~ проклятые земли.

Венчают печали наяд ~ неволю ~ и снов корабли... ~ ~ ~ :

И снов корабли ~ входят в гавань, устав от потерь.

«Вчера» и «теперь» ~ разделяет лишь солнечный блик.

Огромен, безлик ~ прошлых лет опустевший вольер.

Последний барьер – ~ просто тень или чаячий всплыв.

Научное издание

О. А. КОРНИЕНКО

ИГРОВАЯ ПОЭТИКА В ЛИТЕРАТУРЕ

Учебное пособие

Технічний редактор — Т. М. Ветраченко

Макетування — Т. С. Меркулова

*На обложке использована иллюстрация картины
Василия Кандинского «Секущая линия», 1923.*



Підписано до друку 11.12.2017 р.
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 15,12. Об.-вид. арк. 9,46.
Наклад 300 прим. Зам № 019
Віддруковано з оригіналів

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002 (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова (044) 239-30-26