

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И ЛИНГВОАКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

DOI 10.15826/izv2.2019.21.1.009
УДК 821.161.1-1 + 801.82 + 808.1

Н. А. Фатеева
*Институт русского языка
им. В. В. Виноградова РАН
Москва, Россия*

НАСКОЛЬКО «ФОРМАЛЬНЫ» ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В статье анализируется современное состояние русской поэзии. Автор приходит к выводу, что современная поэзия нацелена на эксперимент, прежде всего с формой текста, при этом сдвиги оказываются не только формальными, но и создают семантическое приращение. Констатируется, что эксперименты в поэзии связаны с приверженностью поэтов к метаязыковой рефлексии, которая заставляет их искать средства формальной экспрессивности на разных уровнях языка либо играть на взаимодействии уровней. К поискам в области формы предрасполагает и сама стиховая организация, подразумевающая вертикальный контекст, звуковую организацию, структурный параллелизм. Утверждается, что в современной поэзии тропы как семантические преобразования перестают играть первостепенную роль, и на их место приходят своеобразные «формотропы», в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический «сдвиг». Такая транспозиция формы может реализоваться как на уровне непосредственной записи текста или метаграфемике (графодериваты, особое расположение текста на странице, распределение пробелов, внутрисловные и межсловные знаки препинания, внутреннее членение слова), так и на уровне порождения словоформ, неологических по своему способу образования и семантической функции в тексте. В одном и том же тексте возможно присутствие и тех и других преобразований формы, тянущих за собой и семантические преобразования. При этом существуют поэтические тексты, в которых образность создается при помощи традиционных тропов, прежде всего компаративных (метафоры и сравнения). Во всех случаях можно констатировать, что теснота связи между словами внутри стиховых рядов каждый раз задается самим автором, и нет раз и навсегда заданных параметров ни семантической, ни синтаксической «тесноты стихового ряда».

© Фатеева Н. А., 2019

К л ю ч е в ы е с л о в а: современная русская поэзия; динамизация формы; формотропы; семантические преобразования; неологизмы; беспунктуационные тексты.

Ц и т и р о в а н и е: *Фатеева Н. А.* Насколько «формальные» преобразования формы в современной русской поэзии // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 1 (184). С. 115–133.

Поступила в редакцию 03.01.2019

Принята к печати 12.02.2019

Natalya A. Fateeva

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS
Moscow, Russia*

HOW “FORMAL” ARE TRANSFORMATIONS IN MODERN RUSSIAN POETRY?

This article analyses the current state of Russian poetry. The author concludes that modern poetry is aimed at experiment, primarily with the form of the text, herein the changes are not only formal but also create a semantic increment. It is stated that experiments in poetry are associated with the poets' commitment to metalinguistic reflection, which forces them to seek means of formal expressiveness at different levels of the language or take advantage of the interaction of levels. The verse organisation itself implying a vertical context, sound organisation and structural parallelism also predisposes to form searches. It is argued that in modern poetry tropes as semantic transformations cease to play a primary role, and the so-called “formotropes” take their place, i.e. the transposition of form and semantic transfer give rise to a united transforming poetic “shift”. Such a form transposition can be performed both at the level of direct presentation of the text in the written form or at the metagraphic level (grapho-derivatives, special text arrangement on the page, distribution of spaces, intra-word and inter-word punctuation, internal division of the word), and at the level of generating word forms that are neological in their way of derivation and semantic functions in the text. In the same text, the presence of both form transformations causing semantic transformations is possible. At the same time, there are poetic texts in which figurativeness is created using traditional tropes, primarily comparative (metaphors and similes). In all cases it can be stated that the closeness of the connection between the words within the verse rows is each time set by the author, and there are no parameters specified once and for all for either the semantic or syntactic “tightness of the verse rows”.

Key words: modern Russian poetry; form dynamisation; formotropes; semantic transformations; neologisms; non-punctuated texts.

Citation: Fateeva, N. A. (2019). Naskol'ko “formal'ny” preobrazovaniia formy v sovremennoi russkoi poezii [How “Formal” are Transformations in Modern Russian Poetry?]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 1 (184), 115–133.

Submitted on 03 January, 2019

Accepted on 12 February, 2019

Принято считать, что в современной поэзии сильна установка на эксперимент, т. е. отчетливо выражено стремление динамизировать лексическую и грамматическую систему языка и этим достичь семантической многомерности высказываний. При этом всегда возникает вопрос, насколько порождаемый такими опытами по «сдвигу» форм смысл, во-первых, выводим из существующих знаний о самом языке, его истории и функционировании; во-вторых, соотносим с уже существующими моделями концептуализации мира, и, в-третьих, способен быть воспринят читателями.

Эксперименты в поэзии во многом связаны с тем, что поэты стали более чем раньше подвержены метаязыковой рефлексии, которая заставляет их искать средства формальной экспрессивности на разных уровнях языка либо играть на взаимодействии уровней. К экспериментам их располагает и сам фактор стихотворной формы, обуславливающий появление упорядоченностей, отсутствующих в системе естественного языка (деление на строки, вертикальный контекст, стихотворный размер, рифма, звуковая организация, структурный параллелизм). Это позволяет использовать возможности языковой системы наиболее полно.

В своих более ранних работах [Фатеева, с. 37–38] я пришла к выводу, что в современной поэзии тропы как семантические преобразования перестают играть первостепенную роль, и на их место приходят своеобразные «формотропы», в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический «сдвиг». Подобные «формотропы» работают одновременно на всех уровнях текста, при этом процессы словоизменения, словообразования и образования синтаксических конструкций не расходятся по разным уровням языка, а порождают некоторый синтетический тип неологизмов из элементов единого стихового ряда или соседних рядов.

Причем транспозиция формы может реализоваться как на уровне непосредственной записи текста или метаграфемике (графодериваты, особое расположение текста на странице, распределение пробелов, внутрисловные и межсловные знаки препинания, внутреннее членение слова), так и на уровне порождения словоформ, неологических по своему способу образования и семантической функции в тексте. Примером первой тенденции служит текст Наталии Азаровой из стихотворного цикла «Тени на потолке»:

те-пло-те-ню-истончится
те-ло-ли-нией-про-длить-ли?
[Азарова, 2011]

Его строение обнажает тот факт, что разделение слова или текста на части парадоксальным способом становится формой сокращенной записи лежащего за ними невыразимого смысла, который приводится в движение самим актом членения и последующего соединения в единую «линию»; к тому же части могут читаться в ином коде, чем вся последовательность (так, в данном тексте по вертикали появляется *тепло тела*, а по горизонтали *плоть*). Таким образом

обнажается инфраструктура слова, строки и всего текста, что позволяет осуществлять многократную кодировку одних и тех же элементов. Параллельно динамизируется не только сама ткань текста, но и его восприятие: в текст вводится параметр дополнительной «ритмизации», который порождается параметром дополнительной «визуализации». Такая визуализация, подчеркнем, возможна только в стихотворном тексте, где важны как сама линия, так и конец строки, а также деление на слоги с их последующим соединением в единое целое. Она особенно выразительна у Азаровой в форме европеизированной «танки», где в каждой строке отмеренное число слогов:

от-сло-га-к-сло-гу
 переходя границу
 волнами тепла
 сай-гё-ль-дер-ли-на
 сливы сплелись с горами
 [Азарова. Танки]

В любом случае в сам акт членения вкладывается дополнительный смысл, организующий всю последовательность. Так, в стихотворении «Беломорканал» Н. Азаровой воспроизводится реальный процесс «отделения» одной формы от другой, но не с помощью приставки или предлога, а с помощью послелога, так что акцентируется значение отделения именно от определенного объекта (берега), а не сам факт отправления корабля:

от-берега-ото шли
 от-берега-от выкли.
 [Азарова. Буквы моря]

Анна Альчук добивается многомерности смысла другим способом: за счет использования заглавных букв и образования графодериватов, а также внутрисловных и межсловных скобок — благодаря этому у нее в тексте взаимно перетекают друг в друга *голубизна* и *голуби*, *волна* и *воля*:

ГОЛУБИзна
 Ибисы
 Сойки
 плещут:
 ВОЛ(ю)НА ВОЛ(ю)НА ВОЛ(ю)НА
 ВОЛЮ!
 [Альчук]

В то же время могут создаваться недискретные образования — сращения, в которых реально воплощается тыняновский принцип «слитного группового смысла» стихотворного ряда, благодаря чему образуются единицы, функционирующие как слово-предложение. Ср. у Олега Пащенко воспроизведение произношения аллюзивной строки А. Блока как единой лексической единицы:

Я бы хотел, чтобы меня никто не встретил.
Я искал ночную *улицефонаряттеку*,
но вдруг навстречу три фигуры в контражуре.

[Пащенко]

Не меньший интерес представляют и строки Валерия Шерстяного, в которых используются формотропы как первого, так и второго уровней, т. е. наряду с особой записью появляются и девиантные лексико-грамматические формы:

Что *звонится* тебе в сию ночь...
Как вырваться из смысла
Чтоб разглядеть никчемность
С-у-щ-е-с-т-в-о-в-а-н-и-я
Разбить, что придумано

[Шерстяной]

Так, возвратный глагол *звонится* приобретает безличную форму и обозначает как бы независимое от субъекта действие, т. е. получает безличное модально-пассивное значение (типа что *не спится*)¹.

Всё это говорит о том, что в современном поэтическом тексте начинают переосмысляться и приобретать новые измерения все языковые элементы, его составляющие, — от звука (буквы) до целого стихового ряда, и возникает новое представление о дискретности языковых единиц. Точнее, современная поэзия еще раз обращает наше внимание на то, что представление о дискретности языковых единиц в исторической перспективе изменчиво и связано с формой записи и воспроизведения текста.

Остановливаясь более подробно на вопросе о дискретности языковых единиц и форме их записи в современном поэтическом тексте, отметим две противоположные, но взаимодополняющие тенденции: нарочитая непрерывность (слитность) их записи часто оказывается обратной стороной, добавочной по отношению к общезыковой дискретности. Безусловно, традиционная дискретность языковых единиц при линейной записи позволяет почти сразу определить их значение за счет формальных и содержательных характеристик памяти слова. На этом нейтральном фоне слитное или дефисное написание целых формообразований при возможной пересегментации языковых единиц всегда будет выступать как некий иконический знак, в котором сама недискретная или дефисная форма записи выполняет роль означающего. Ср., к примеру, сращение словосочетания с перестановками у В. Кальпиди:

¹ Раньше, как указано в «Толковом словаре русского языка» [Ушаков], существовал глагол *звониться* с пометой «разг.» и значением 'звонить в дверной звонок, чтобы открыли дверь'. Ср. у В. Маяковского: *Коптел, горя, / почник. / Звонось в звонок. / Аптекаря!* (1916–1917) и позже у А. Белого: *Следя перемокровшим снегом, / Озябший, заметённый весь, / Бывало, я звонился здесь / Отдаться пиришественным негам* («Первое свидание», 1921).

Июль вполне готов, чтоб я, *налобщивморщь*,
 держа в одной руке зажжённой сигарету,
 другой хлебал вовсю позавчерашний борщ,
 где жирная жара асимметрична лету.

[Кальпиди]

Переходными случаями между орфографическими девиациями (т. е. особой записью слов) и девиациями других уровней (лексическими, словоизменительными и словообразовательными) предстают явления «поэтики полуслова» [см.: Зубова, 2006] — сокращенной записи слов, по усеченным частям которых восстанавливается его целостная форма. Подобная техника может использоваться автором как чисто «шуточная», ориентированная на то, что прием «ребуса» или «отгадки слова» задан установкой на языковую игру с читателем. Но в то же время та же техника способна выводить читателя и на глубинные обобщения, рожденные особым расположением языковых элементов. С подобным явлением мы встречаемся в стихотворении «Памяти Генриха Сапгира» Сергея Бирюкова, который воспроизводит технику «полуслова», разработанную Сапгиром, но в особой поэтической функции. Усеченные формы у Бирюкова запечатлевают сам момент обрыва жизни великого поэта, стихи которого уже открыты для вечности, ср.:

в железной коробке
 троллейбуса
 умирает поэт
 Генрих Сапгир
 троллейбус продолжает
 движение как будто
 поэт спит
 в неизвестном направлении
движ
движ
тролл
 вместе с бездыханным телом
 поэта
 душа еще теплая
 она еще диктует
 последние строки
 но уже никто не слышит
 даже тело поэта
 его рука
не слыш

[Бирюков, с. 47]

Здесь важно то, что сокращенные формы повторяют уже существующие в тексте (*продолжает движение, троллейбус, не слышит*), но они запечатлевают в вертикальном ряду уже те «последние строки», которые диктует, улетающая душа поэта, — поэтому они оказываются вне показателей грамматического

музыкальным молоточкам, отбивающим ритм, и в то же время он паронимичен причастию «рифмующим»: постепенно исчезающая тавтологическая рифма как раз и образует самую правую вертикальную составляющую текста — в результате от полного звукового варианта *мысль* остается сначала часть еще одного авторского неологизма *ритмысль* (причем мужского рода: *барабня тревожный ритмысль*), расчлененного по строкам, затем часть неологизма *тьмысль*, также преломленного на границе строк (*в зрачках*), затем остается только мягкий *ль*, и, наконец, мягкий знак *ь*, который не может быть озвучен. Так из стихотворения исчезает «звук», и в нем начинает доминировать визуально-буквенное начало, воспринимаемое только глазами. И снова проявляет себя иконичность стиха, вскрывающая его внутреннюю форму: последняя и образует инфраструктуру мысли, которая «буквально» (т. е. по буквам) уходит вглубь «венозной тьмы». Получается, что «мысль стиха» материализуется за счет того, что на границах рядов рождаются новые слова, а уже существующие теряют определенность формы. Таким образом, стих становится открытым в «мысль» на самой границе своей формы.

Во многих примерах, которые мы анализировали, обращает на себя внимание важная особенность современных текстов — частое отсутствие заглавных букв в начале строк при отсутствии или индивидуальном использовании знаков препинания, что оказывает влияние на синтаксическую организацию текста, так как языковые единицы освобождаются от явной синтагматической зависимости [см.: Зубова, 2000]. Таким образом, все элементы текста становятся равны с точки зрения смысла, а главными знаками членения и интонирования оказываются пробелы и границы строк. Одновременно, как пишет Н. А. Николина, «беспунктуационные» тексты (или их фрагменты) максимально активизируют восприятие читателя. Отсутствие знаков препинания служит одним из механизмов остранения, которое нарушает иерархические связи синтаксических единиц, в результате в тексте возникает подвижное, «текучее» соположение элементов разного ранга, различных ракурсов изображения, точек зрения» [Николина, с. 282].

Это способствует и появлению в поэтическом тексте непредикативных глагольных форм (причастия, деепричастия, инфинитива) как организаторов структуры текста, что свидетельствует о «дезактивации» субъекта [Николина] или его эксплицитной невыраженности. Приведем, к примеру, стихотворение Нади Делаланд, в котором наблюдается «дезактивация» субъекта (в нем много, во-первых, номинативных форм с имплицитной предикацией, во-вторых, инфинитивных форм глагола), а создать связный текст становится возможным за счет последовательного распределения «освобожденных» конструкций по строкам:

ему не надо все что я
живот спина стихи молчанье
идти лежать сидеть стоять
кивать и пожимать плечами
входить и выходить в окно
глухие отблески бросая

на световое волокно
с распущенными волосами
[Делаланд, 2017]

В тексте же Татьяны Данильянц установление целостного смысла становится возможным только при перестановке строк, что провоцирует неопределенность и размытость синтаксических связей при последовательном чтении:

я иду
лишнего взгляда
задыхаясь от слов
от их ветра
избегая
[Данильянц]

При правильном восстановлении синтаксических зависимостей (в частности, учете управления и согласования по числу) имеем следующую линейаризацию: *я иду / лишнего взгляда / избегая / задыхаясь от слов / от их ветра*. Таким образом, поиск осмысленности заставляет динамизировать вертикальный контекст, использовать его возможности образования вертикальных зависимостей, преломляющих последовательное развертывание.

В своей статье «Грамматика современной русской поэзии: линейаризация и синтаксические техники» М. Ю. Сидорова и А. А. Липгардт специально изучают проблему соотношения стихового и синтаксического членения, которые часто не совпадают. Они приходят к выводу, что «в поэтическом тексте синтаксическое членение взаимодействует со стиховым, что — особенно в беспунктуационной поэзии — создает амбивалентную линейаризацию, которая выражается в возможности неоднозначного установления отношений между компонентами и границ предложения (в полисубъектной, диалогической лирике это может приводить к смещению субъектной перспективы, миграции точки зрения от одного субъекта к другому)» [Сидорова, Липгардт, с. 55]. В то же время они подчеркивают, что «отсутствие знаков препинания как таковое создает не так много точек неопределенности: грамматические зависимости между словами “обустроивают” текст, задавая границы его возможным интерпретациям» [Там же, с. 56].

Таким образом, в стихотворном тексте вступают во взаимодействие не только языковое (синтаксическое) и стиховое членение, но графическое и пунктуационное, что обеспечивает «вторжение поэтических принципов линейаризации в системные свойства языка, затрагивающее все уровни — от фонетического до синтаксического» [Там же, с. 58]. Это создает то, что выше мы назвали формотропами первого типа.

Надо заметить, что попытки современных авторов отказаться от изначальной заданности стихотворной формы приводят и к тому, что поэтическая строка может формально бесконечно удлиняться, при этом оставаясь все же

стихотворной — с возможностью отказаться от знаков препинания и ощущением границы строки, сохраняющей способность к образованию анжамбеманов. Показательной иллюстрацией этого тезиса служит текст Евгении Вежлян, самой своей семантикой и структурой разъясняющий смысл подобного преобразования — отказа от инерции стихового ряда:

Преодолеть инерцию
 Поэтического
 Которое превратилось в автомат с пластинками
 И крутится, крутится
 Поэтическое это слово уже само по себе указывает на инерцию
 Склейку мышления
 Поэтическое — что?
 Если это категория,
 То как ее обосновать
 Откуда я ее взяла?
 Преодолеть инерцию поэтического —
 Это значит:
 Тошнотворная предсказуемость регулярных стихов с их глубокомысленными
 метафорами
 Тошнотворная оригинальность верлибров с их нанизыванием друг на друга примет
 городской или неопределенно-вечной, примерно в нигде, жизни
 <...>
 Зачем моим воспоминаниям поэтическое и его инерция и его проблемы с социальной
 востребованностью и регулярный стих лежащий как бессильный забытый рюкзак
 в комнате куда сыновья, меняя свою жизнь безусловно в лучшую сторону сдают
 на хранение свои лодки и рюкзаки чтобы жизнь не утратила связность и была
 счастливой —
 зачем мне оно?
 Впрочем я доказываю себе тем самым что ритм — как шаманский барабан для
 индивидуального пользования — служит для пробуждения воспоминаний которые
 уже не остановить и тогда стихотворение как та комната полная вещей и пыли с ее
 ноуменальными человечками под диваном на котором никто не спит.

[Вежлян]

Как мы видим, текст Вежлян из простого верлибра, сочетающего в себе пунктуационность и беспунктуационность, но, тем не менее, членимого на более или менее соизмеримые строки, превращается в почти сплошной текст, включающий в себя как членимые авторскими знаками препинания синтаксические конструкции разного ранга, так и нечленимые. Такая переходность, видимо, должна отразить установку самой поэтессы на расшатывание стихотворной конструкции, на доведение ее до пограничной зоны с прозаической — окончательному переходу в прозу препятствуют намеренные анжамбеманы (*проблемы с социальной / востребованностью, рюкзак в / комнате, сдают на / хранение и др.*). Все это, по мысли автора, должно отдалить текст от регулярного стиха, который сравнивается с забытым рюкзаком (*регулярный стих лежащий как бессильный*

забытый рюкзак), который сдается на хранение для обретения свободы, в том числе и художественного выражения. Однако у стихотворения все равно остается свой ритм (*как шаманский барабан для индивидуального пользования*), уподобленный комнате с беспорядочно лежащими вещами, в которой еще и много пыли.

Презумпция же разрешения в стихе всех лингвистических аномалий (поскольку они внедрены в текст намеренно самим автором) заставляет искать смысл и в тех конструкциях, в которых синтаксические зависимости нарочито смещены, даже несмотря на присутствие знаков препинания. Ср. у Юлии Скородумовой в стихотворении «Мистерия Уф» нарочитое использование инфинитивных конструкций, нарушение управления и согласования по числу:

Я бояться поэты, который собираться меня послушать.
Я бояться поэты, который побираться, что у меня покушать. <...>
Я бояться поэты, который хотеть меня петь и плясать...

[Скородумова, 1997]

Такая свобода выражения ведет к появлению формотропов второго порядка — девиантных грамматических форм, которые по мере развертывания стиха наращивают свой потенциал на фоне неопределенности синтаксических связей. Так, у Н. Делаланд находим родовую трансформацию: существительное женского рода меняет свой род на мужской (*таинственный осень*) с опорой на то, что существительные мужского рода второго склонения имеют также «мягкую» парадигму склонения (существительные на -ь, ср. *конь*):

*Лесов таинственный осень
резной прозрачный сухостойный
дыши листвою не окосей
от столька
Но запах втеплится в нору
между корою и грибами
ляг на живот его берут
губами
Там пушкин спит и тютчев спит
и мандельштам иосип бродский
заснул устав бороться с ним
устал бороться
Роняют руки свет несут
прозрачают и снега просят
и держат держат на весу
осенью осень*

[Делаланд, 2012]

Заметим, что первая строка, где встречается девиантная форма рода, является аллюзией к пушкинской строке *Лесов таинственная сень* (имя Пушкина упомянуто в тексте среди других поэтов, поданных с маленькой буквы), так что здесь осознанность игры с родом очевидна, тем более что в конце стихотворения *осень*

уже оказывается нормативного женского рода (*держат на весу осенью осень*). Как мы видим, в этом тексте есть еще несколько девиаций (от *столька* — разговорная форма от несклоняемого *столько*, *прозрачнейут*² — неологическое образование по типу *синеть*, *светлеть*; *осенью* — сокращенный вариант от *осеннюю* и др.), что создает общий девиантный фон стихотворения.

В рамках стихотворения со свободной авторской пунктуацией также возможны различные коммуникативные и гендерные сдвиги, динамизирующие субъектную перспективу текста, как, например, у Анны Глазовой:

это громкое слово *сказал я навеки*.
я сказала, навеки: а слову не верить нельзя.
 мы разрезали веки суровому финскому сфинксу,
 и в заливе стояла, залившись испанским, парша.

смежим! не говори мне о звуке! не слышу!
 о густая, червонная желчь,
я устал.
я тебя долго ждал. у стены, прислоняясь, уснула,
я смертельно устал, испражняясь на голые спины камней, —
 и на ней.

[Глазова]

В рамках данного текста наблюдается флуктуация между субъектами «я» женского и мужского рода (*сказал, сказала, устал, ждал, уснула, устал*), при этом оказывается неясным, меняется ли субъект речи.

С похожим явлением встречаемся и в тексте Е. Вежлян, где коммуникативный переход от «он» к «я», а потом к «она» получает метатекстовое объяснение (*И дело тут совсем не в запято / И не в я / он / они / оно / она*); сам же этот переход осуществляется при делении на строки, что делает его, как и в предыдущем случае, вполне органичным, так как каждая строка достаточно автономна в плане субъектной организации:

Он так устал
 Что больше *он* никто
Я так устал
 Что больше *я* никто
Она устала и теперь — *никто*
 И дело тут совсем не в запято
И не в я / он / они / оно / она
 А просто небо мутно ночь мутна

[Вежлян]

² Быть может, здесь присутствует также аллюзия к стихотворению Ф. Тютчева «Есть в осени первоначальной...», где *Весь день стоит как бы хрустальный*, т. е. прозрачный (тем более что имя Тютчева также упомянуто в тексте).

Приравнивание же субъектов мотивируется превращением в *никто* вследствие сильной усталости. В связи с обретением отрицательной субъектности (*он никто, я никто, она никто*) текст вполне органично приобретает в заключительной строке интертекстуальность — соотнесение с другими текстами: в него встраивается пушкинская строка из «Бесов» *Мутно небо, ночь мутна* (без запятой), которая также тянет за собой другую (*Сил нам нет кружиться доле*), усиливающую в тексте тему невыносимой усталости.

В рамках поэтического текста становится неопределенной и категория грамматического времени (см. об этом также [Николина]). Так, у Алексея Цветкова в рамках одного стихотворения постоянно совершаются переходы от будущего времени к прошедшему (*женщина заплачет, увидит, любила, узнает, давала*), что выносится на поверхность текста метаязыковыми размышлениями самого автора (*всё мерещится futurum / где давно plusquamperfectum / наше будущее было / наше прошлое ловушка*):

встреча ничего не значит
что за женщина такая
почему она заплачет
в миг когда меня увидит
в слепнувшем стекле трамвая
времени присущ эпитет
если будущее время
вся история кривая
в голове ревниво рея

назову её людмила
или вроде бы варвара
взгляд её напрасно занят
не меня она любила
постороннего узнает
пусть ему бы и давала
бес пойми который век там
снам на смену на смех курам
всё мерещится futurum
где давно plusquamperfectum

наше будущее было
наше прошлое ловушка
эта женщина любила
не меня и мне не нужно
не меня и я не помню

[Цветков]

Такая временная неопределенность и расшатанность связывается с особенностью памяти субъекта (*и я не помню*), а позволяет ее воплотить в тексте в виде смены «кадров» — разделение текста на строки, в каждой из которых может быть свой временной план.

Возможны вариации в плане глагольного управления. Так, Н. Делаланд играет на том, что глагол (*по*)*думать* в значении ‘мысленно сосредоточиваться на чем-либо’ может быть как переходным (*думать мысль, думу*), так и непереходным (*думать о чем-то*), подставляя в роли прямого объекта этого глагола словосочетание *голос твой*, которое по своему значению с трудом может быть признано объектом мыслительного процесса:

Просто захотелось позвонить
за полночь и *голос твой подумать*
в воздухе, натянутом, как нить
провода — ты можешь в ухо дунуть
гадостно — не слышно, мол, сопеть
бросьте там!

[Делаланд, 2017]

Семантической ассимиляции же лексем *подумать* и *голос* способствует, во-первых, постановка в однородном ряду глагола *подумать* с глаголом *позвонить* (*захотелось позвонить и голос твой подумать*), который семантически связан с *голосом* (можно позвонить, чтобы услышать голос); во-вторых, наличие в последующих строках слов *воздух, провод*, которые появляются на границе синтаксического и стихового членения, создавая анжамбеманы (*голос твой подумать / в воздухе, / натянутом как нить / провода*), что вызывает торможение развертывания мысли, и в-третьих, конечно, благодаря лексеме *ухо*, развенчивающей предыдущий ход возвышенных мыслей.

В рамках стихотворного текста возникает и явление своеобразного грамматического силлепса (в других терминах — зевгмы), когда мы имеем дело с синтаксическим оформлением глаголов, имеющих разное управление в виде ряда однородных членов. Подобное явление наблюдаем в тексте Ю. Скородумовой:

Моего первого мужа
можно было неплохо слушать.
Несколько хуже — смотреть.
Совсем никуда — танцевать,
зато иногда как петь!

Совсем немного было кормить,
несколько больше — стирать.
Случалось просто его иметь,
в гости его ходить,
на всякие там тусовки брать.

[Скородумова. Про первого мужа]

Здесь прямой объект в винительном падеже *Моего первого мужа* оказывается как в зависимости от переходных глаголов, которые подразумевают наличие одушевленного субъекта, на которого переходит действие (*слушать, кормить, иметь, брать кого*), так и тех, которые его не подразумевают (нельзя *танцевать*,

петь, ходить кого и неправильно по смыслу *смотреть, стирать кого*). Однако благодаря структурному параллелизму, устанавливаемому стихотворным членением, девиантность данных конструкций (например, *моего первого мужа можно было танцевать, петь, ходить* и т. д.) разрешается в контексте целого.

Внедрение в текст формальных преобразований и девиаций у поэтов, которые с ними намеренно работают, не исключает того факта, что в современном поэтическом языке присутствуют и реальные тропеические преобразования. Их современные авторы применяют для семантических переносов наравне со стиховым членением и индивидуальным использованием знаков препинания. Так, у Светланы Михеевой образное осмысление действительности подано в форме метафор — мелькание светофора осмысливается как биение сердца, колышущего окружающий воздух и мир:

Зеленое сердце светофора забилося
И осветило колеблющийся воздух.
Мы смотрели, как мир расправился и задышал,
Лишенный слов.

[Михеева, с. 28]

Точно так же у Александра Раткевича *ночь* и *луна*, благодаря компаративным тропам — метафорам и сравнениям, — одушевляются и становятся подобными домашним животным:

Сегодня ночь, как мягкий чёрный кот,
к окну крадётся шагом боязливым.
Луна, как мопс, уставившись своей
округлой мордой в шаровые шторы,
бросает полутени от ветвей ночных осин,
стоящих как соборы,
на стены комнаты, сокрытые стеклом
окна.

[Раткевич, с. 30]

При построении метафор, прежде всего генитивных, могут эксплуатироваться также возможности стихотворного членения, создающего ступенчатость и градацию образного развития. Подобное явление хорошо демонстрируется на примере стихотворения Елены Сазиной «Мое», в котором объектами образного развертывания становятся все реалии и ментальные сущности, попадающие в сферу притяжательного местоимения *мое* (*имя, разум, стремление, желание, память, рождение*) и образующие, согласно авторской неологической метафоре, *стихоцветие*:

изогнутый ствол
моего имени
паутина листвы
моего разума
веретено ветвей

моего стремления
 ракушки почек
 моего желания
 вспышки бутонов
 моего стихоцветия
 мотыльки листопада
 моей памяти
 мезозойные корни
 моего рождения

[Сазина, 2001]

Ступенчатое образное развертывание наращивает свою выразительность, когда оно дополняется особой звуковой организацией по горизонтали и по вертикали. Так, в стихотворении «Лебедь» Галины Карташовой паронимическая аттракция как бы прославляет словесно-образное движение, наделяя его звуковой изобразительностью:

*Лебедь — стебель боли,
 одинокий колос,
 удвоенный зеркалом вод —
 обездвиженных,
 сомкнутых в лёд,
 словно в Леду,
 вмерзая крылом
 в равнодушную Лету
 еле стелется,
 плавно,
 почти бестелесно;
 трепет перьев —
 безмолвная песня
 красоты увядания...*

[Карташова]

Здесь в вертикальном ряду вступают в звукосемантическое переплетение *лебедь* как *стебель боли, лед, Леда* (вспомним мифологический сюжет об эротическом взаимодействии Леды и Зевса в преображенном виде лебедя), *Лета* как река забвения, движение лебедя — *еле стелется* и его форма — *бестелесно*, созвучное *стеблю*. Получается единая картина красивого увядания на морозе, зеркально отражающая лебедину песню боли.

Такое звукописное начало может также сочетаться со словотворчеством, подчас заумным, что вносит в весь текст девиантное начало, которое становится смыслопорождающим. Таким образом, мы снова имеем дело с форматропами второго порядка, когда ненормативное изменение формы вносит в текст непредсказуемый смысл. Например, у Елены Сазиной звуковые вариации согласных *стл-плск* с перестановками и то с наращением, то с усечением, порождают картину сладостной усталости, от которой млеет тело:

Устье усталости стелет
Илистонные постели
Плеском плеском плоским
Уши клеет воском
Воскотоскливая усталъ

Сталопотливая плевла
Сливается сладостным стоном
В пусталя телосонной
Тоскливосонливая сталость

[Сазина, 2000]

Итак, мы видим, что способы создания экспрессии и порождения новых смыслов в современном поэтическом тексте разнообразны и многолики. Первый тип таких средств связан с экспериментами с формальной записью текста как по горизонтали — в рамках строки и ее расширения, так и по вертикали (формотропы первого типа); второй тип ориентирован на создание лексических и грамматических неологизмов, а также девиантных форм, которые получают семантическое разрешение в рамках текста (формотропы второго типа). В одном и том же тексте возможно присутствие и тех и других преобразований формы, тянущих за собой и семантические преобразования. При этом существуют поэтические тексты, в которых образность создается при помощи традиционных тропов, прежде всего компаративных (метафоры и сравнения). Во всех случаях можно констатировать, что теснота связи между словами внутри стиховых рядов каждый раз задается самим автором, и нет раз и навсегда заданных параметров ни семантической, ни синтаксической «тесноты стихового ряда».

Источники

Азарова Н. Буквы моря. Поэма-орнамент [Электронный ресурс]. URL: <http://natalia-azarova.com/pdf/poem/2.pdf> (дата обращения: 19.02.2019).

Азарова Н. Соло равенства. М.: НЛО, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/azarova1-7.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Азарова Н. Танки [Электронный ресурс]. URL: <http://natalia-azarova.com/pdf/form/11.pdf> (дата обращения: 19.02.2019).

Альчук А. Стихи разных лет [Электронный ресурс] // Дети Ра. 2009. № 11 (61). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2009/11/aa2.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Бирюков С. Поэзис. Книга стихотворений. М.: Центр современной литературы, 2009. (Серия «Русский Гулливер»).

Вежляя Е. Стихи. Лето 2017, лето 2018. *Архив автора*.

Глазова А. Петля. Невполовину. М.: НЛО, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/glazova3-2.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Данильянц Т. Люди и вещи [Электронный ресурс] // Новый журнал. 2018. URL: <http://newreviewinc.com/tatyuana-danielyants/> (дата обращения: 19.02.2019).

Делаланд Н. Стихотворения [Электронный ресурс] // Орион. 2012. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/2/d9.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Делаланд Н. Стихотворения [Электронный ресурс] // Орион. 2017. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2017/2/nadya-delaland.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Кальпиди В. Хакер [Электронный ресурс]. URL: <http://modernpoetry.ru/main/vitaliy-kalpidi-haker> (дата обращения: 19.02.2019).

Карташова Г. Авангардные стихи [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post386853973/> (дата обращения: 19.02.2019).

Михеева С. Яблоко-тишина. М. : Воймега, 2015.

Пащенко О. Работа в бесцветном [Электронный ресурс] // Воздух. 2017. № 1. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2017-1/pashchenko/view_print/ (дата обращения: 19.02.2019).

Раткевич А. Мне в комнате // Журнал ПОэтов. 2013. № 3.

Сазина Е. Устье усталости стелет. Цит. по: *Бирюков С.* Любовь к трем авангардам [Электронный ресурс] // Орион 2000. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2000/3/birukov.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Сазина Е. Мое [Электронный ресурс] // Футурум-Арт. 2001. № 1. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=8407> (дата обращения: 19.02.2019).

Сазина Е. Мысль // Альманах Академии зауми. 2007. № 1.

Скородумова Ю. Сочиния себе лицо. М. : АРГО-РИСК, 1997 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skoro3.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Скородумова Ю. Про первого мужа [Электронный ресурс] // Футурум-Арт. Литературно-художественный журнал. Антология. URL: <http://futurum-art.ru/autors/skorodumova.php> (дата обращения: 19.02.2019).

Ушаков — Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.» : ОГИЗ : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940.

Цветков А. Детектор смысла. М. : АРГО-РИСК, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/tsvetkov5.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Шерстяной В. Улицам нет названий [Электронный ресурс] // Дети Ра. 2006. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2006/12/she8.html> (дата обращения: 19.02.2019).

Исследования

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

Зубова Л. В. Поэтика полуслова в современной поэзии // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, 19–22 мая 2005 г. / [отв. ред. Н. А. Фатеева]. М. : Азбуковник : ИРЯ РАН, 2006. С. 456–472.

Николина Н. А. Активные процессы в языке современной художественной литературы. М. : Гнозис, 2009.

Сидорова М. Ю., Лингардт А. А. Грамматика современной русской поэзии: линейаризация и синтаксические техники // Мир русского слова. 2018. № 3. С. 52–71.

Фатеева Н. А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков. М. : Вест-Консалтинг, 2006.

References

Fateeva, N. A. (2006). *Otkrytaja struktura. O poeticheskom jazyke i tekste rubezha XX–XXI vekov* [Open Structure. On the Poetic Language and Text of the Turn of the 21st Century]. Moscow: Vest-Konsalting. (In Russian)

Nikolina, N. A. (2009). *Aktivnye processy v jazyke sovremennoj hudozhestvennoj literatury* [Active Processes in the Language of Modern Literature]. Moscow: Gnozis. (In Russian)

Sidorova, M. Ju., & Lipgardt, A. A. (2018). Grammatika sovremennoj russkoj poezii: linearizacija i sintaksicheskie tehniki [Grammar of Modern Russian Poetry: Linearisation and Syntactic Techniques]. *Mir russkogo slova*, 3, 52–71. (In Russian)

Zubova, L. V. (2000). *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka* [Modern Russian Poetry in the Context of the History of the Language]. Moscow: NLO. (In Russian)

Zubova, L. V. (2006). Pojetika poluslova v sovremennoj poezii [Poetics of the Half-word in Modern Poetry]. In N. A. Fateeva (Ed.), *Hudozhestvennyj tekst kak dinamičeskaja sistema. Materialy mezhdunarodnoj konferentsii, posvjashhennoj 80-letiju V. P. Grigor'eva, 19–22 maia 2005 g.* [Literary Text as a Dynamic System. Proceedings of the International Conference Dedicated to the 80th Anniversary of V. P. Grigoriev, 19–22 May 2005] (pp. 456–472). Moscow: Azbukovnik; IRJa RAN.

Фатеева Наталья Александровна

доктор филологических наук, главный
научный сотрудник отдела корпусной
лингвистики и лингвистической поэтики
Институт русского языка
им. В. В. Виноградова РАН
119019, Москва, ул. Волхонка, 18/2
E-mail: nafata@rambler.ru

Fateeva, Natalya Aleksandrovna

Dr. Hab. (Philology), Chief Researcher
Department of Corpus Linguistics and
Linguistic Poetics
V.V. Vinogradov Russian Language Institute,
Russian Academy of Sciences
18/2, Volkhonka Str., 119019 Moscow, Russia
Email: nafata@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-0916-1161