

КОНСТРУИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ МИРОВ И ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА

В статье на материале стихотворных текстов 20 – конца 50-х годов XX века показывается взаимосвязь культурной и языковой картины мира, динамика которых обусловлена реальной действительностью. Объектом наблюдения является стиховая форма, рассматриваемая как элемент миропорождения.

DESIGNING OF CULTURAL WORLDS AND THE LANGUAGE WORLD PICTURE

Basing on poetic texts of the 1920–1950s, the article shows the correlation of cultural and language world pictures, whose dynamics is determined by reality. The object of investigation is a poem's form studied as an element of world-generation.

В любом социуме наступают моменты, когда происходят активные трансформационные процессы, захватывающие экономическую, политическую, социальную сферы и решительно изменяющие условия жизни людей. Эти трансформации переходят и в сферу культуры, которая существенно преобразуется под влиянием ряда факторов. Художественный текст дает возможность проанализировать процессы конструирования и реконструкции культурных миров.

При исследовании проблемы отражения картины мира в человеческом языке обычно исходят из простой триады: окружающая действительность (реальный мир), отражение этой действительности в мозгу человека (культурная картина мира), и выражение результатов этого отражения в языке (языковая картина мира) [1, с. 87]. Культурная картина мира, созданная в художественном произведении, есть результат того, что художник воспринимает, чувствует и переживает мир по-своему и тем самым создает свой оригинальный и неповторимый образ мира, свое представление о мире. Культурная картина мира, являясь взглядом члена культуры на внешний мир, представляет собой совокупность знаний и представлений о ценностях, нормах, нравах, менталитете собственной культуры и культур других народов. Эти знания и представления о мире, трансформируясь в художественные образы, могут вступать в самые разнообразные отношения с миром реальным.

Как же соотносятся реальная, культурная и языковая картины мира в мире художественного произведения? Как связаны

перестройка культурной картины мира с художественной формой? Какую роль играет стиховая форма в конструировании культурной картины мира и каким образом может трансформироваться?

Картина мира языковой личности складывается в процессе ее развития. Стихотворная речь может быть приравнена к языку [2]. Стихотворная техника обычно является областью экспериментов и в числе первых подвергается значительной перестройке в случае, если происходит реконструкция реального, культурного и языкового мира. Освобождение от излишней метафоризации, усложненной ассоциативности сопровождается, как правило, обращением к классической строфике, метрике и ритмике, точной рифме и т. д. Известно, что Н. Заболоцкий, как и Б. Пастернак, тоже впал, «как в ересь, в неслыханную простоту», и, преодолев в себе талантливое экспериментатора, вернулся на землю. «Возвращение» было связано и с изменившимся отношением к внешней, формальной стороне стиха и к способам выражения взаимоотношений авторского «Я» с изображаемым миром и со значимостями этого мира. Достаточно открыть его «Избранное» [3], чтобы увидеть, что на смену причудливым сочетаниям стихов в строфах раннего Заболоцкого пришли аккуратные четверостишия, составившие большинство его композиций позднего периода. Другие строфические формы тоже имеют место, но доминируют не они.

Картина мира, которая складывается в сознании художника, отличается своей целостностью, это «определенным образом

организованная информационная целостность, <...> которая обуславливает его способ созерцания, ощущения, восприятия, постижения, осмысления, переживания, объяснения мира и себя в этом мире, содержит правила реагирования на различные проявления жизни и поведенческие запреты, принятые в данном обществе» [4, с. 50]. Пересоздание картины мира, образа мира в стихотворном тексте предполагает воплощение ее в системе языковых и стиховых единиц. Сложившаяся система не должна разрушаться с введением в нее новых правил, а должна включаться в процесс переформирования таким образом, чтобы результат (культурная картина мира) представлял такую же целостность, как и до перестройки.

Исследуя стиховую организацию, можно ответить на один важный вопрос: в какой связи могут находиться элементы стихотворного текста с той картиной мира, к воплощению которой стремится автор, задавшийся целью найти для этого новые возможности.

Какие изменения происходят в количественном и качественном составе значимостей мира поэта мы покажем на примере творчества Н. Заболоцкого, рассматривая его в определенном культурно-творческом контексте. Как преобразуются взаимоотношения элементов, составляющих культурный мир, в какие отношения они вступают с реальными объектами и объектами воображаемыми? В 20-е гг. XX в., когда в реальном мире пересматривались взаимоотношения Творца – человека – природы, Н. Заболоцкий создавал мир, принципиально не похожий на реальный. Это был мир, сознательно выстраиваемый по законам искусства, творимый языковой личностью. В стихотворении «Искусство» поэт показал процесс преобразования мира при помощи искусства. Мертвый, неподвижный, членимый мир природы (дерево, корова), и созданный человеком (дом), обретает основные смыслы, преобразуясь в слове, пройдя через «длинную сияющую дуд-

ку». Преобразование мира искусством, музыкой, словом, пением сопровождается наглядной перестройкой всех элементов формируемого мира. Материальный мир несвободен, зажат в горизонтальной плоскости между «верхом» и «низом». В этой горизонтали нет движения, есть бег на месте или устойчивая неподвижность. «Этот мир исполнен тоски и несвободы и противоречит миру мысли, культуры, техники и творчества, дающим выбор и свободу установления законов там, где природа диктует лишь рабское исполнение» [5, с. 260]. Создавая свой мир, любой поэт, как правило, использует стиховые элементы (рифмовка, строфика, ритмика) в качестве выразительных средств: они подчеркивают смысл стихотворного текста и сигнализируют о его изменении, т. е. они всегда мотивированы. Выбор характера связей между выразительными стиховыми формантами и содержанием текста обуславливает своеобразие языковой личности, показывает, насколько значимы одни и совершенно не значимы другие элементы стиховой структуры для разных авторов. Динамика формы, проявляющаяся в сменах ритмических определителей, ведет к разрушению сложившегося стереотипа, непрерывно выдвигает новые взаимоотношения между частью и целым, позволяет соотносить характер сочетаемости формантов с той или иной поэтической системой. Стихотворные тексты авторов со сложившимся индивидуальным стилем воспринимаются как некое единство, в котором определились отношения между всеми компонентами культурной картины мира.

Создается впечатление, что в конце жизненного и творческого пути (1950-е гг.) Н. Заболоцкий меняет свой стихотворный стиль и отношение к стиховой форме. Очевидна тенденция к уменьшению выразительности стиховых формантов, довольно нейтральном их отношении к семантике текста, немотивированности их использования.

Главным свидетельством перестройки стиха Н. Заболоцкого стала строфика. Если в «Городских столбцах» и в «Смешанных столбцах» заметна тенденция к вольнострофическому стиху, то в третьем разделе I тома они уже не занимают та-

кого места, так как используются в крупных жанровых формах (циклах, поэмах, объемных стихотворениях). В абсолютных цифрах это выглядит следующим образом (строфика поэм из подсчетов исключена):

Виды строфики	«Городские столбцы»	«Смешанные столбцы»	Стихотворения 1932–1958 гг.
Астрофические тексты	3	4	15
Равнострофические тексты	3	3	75
Вольнострофические тексты	17	11	15
Переходные строфические формы	2	3	2

Характерно, что и Л. Мартынов конца 1920-х – начала 1930-х гг. увлечен астрофическими и вольнострофическими стихами [6]. Блестящая рифменная техника, основанная на нанизывании на «стержневое созвучие» «гроздьев рифм», вступает во взаимодействие с графикой и строфикой и создает такое стиховое единство, которое присуще только поэтике Л. Мартынова. При этом избыточность созвучий не укрепляет, а разрушает строфу и структуру стиха. Заболоцкий достигает того же, но снижением количества рифменных элементов, вводя нерифмованные строки, строфы, «куски». И в том, и в другом случае оба поэта находятся под влиянием общих тенденций времени, направленных на изменение функций метра и рифмы. И тот, и другой авторы направляют свои усилия на нарушение симметричности как принципа организации стихотворного текста. Ритмические ряды как особые внутритекстовые конструкции могут создавать на основе нескольких построений, объединенных по какому-либо признаку, смысловую вертикаль.

Взаимоотношения между словами, поставленными в конец стихового ряда, либо подчеркивают наличие в тексте других содержательных систем и выделяют неко-

торые из них наиболее отчетливо (например, взаимосвязь между графикой и рифмой, строфикой и способом рифмовки), либо доказывают отсутствие каких-либо ощутимых связей между структурными компонентами стиховой системы. Выделение в тексте какой-либо значимой системы и означает соотнесение ее с другими значимыми системами.

И Л. Мартынов, и Н. Заболоцкий в раннем своем творчестве сформировали определенные модели стиховых построений, в которых заданные структурой стиха параметры постоянно нарушаются.

Поскольку в русской стиховой модели существовали две возможности рифменной организации – строфическая и астрофическая, – то авторы пробуют возможности той и другой. Строфические конструкции у Мартынова составляют абсолютное большинство по сравнению с астрофическими (71,9%) у Заболоцкого (85,6%). Но ведь, как правило, именно астрофические композиции допускают большую неопределенность в сочетании рифмопар [7]. Поэтому классическая поэзия стремилась в астрофических композициях к соблюдению некоторых требований рифмовки. Обычно рифма опоясывала два или (очень редко) три рифмующихся ряда; не допус-

тимы были смешения трех и более рифмопар; исключалась смена клаузул, если она не была предусмотрена формальным заданием и т. п. Строфические же конструкции всегда позволяли предугадывать место расположения рифм с высокой степенью вероятности. Но ни тот, ни другой автор не используют тех особенностей строфы, которые заложены в самой ее структуре. К примеру, Заболоцкий постоянно меняет способы рифмовки, вводит в строфу стиховые ряды, не имеющие рифменных перекличек ни с одной строкой (холостые строки); наряду с рифмованными строфами включает целиком нерифмованные; переносит рифмопару в следующую строфу; допускает резкую смену анакруз и клаузул. Л. Мартынов также использует холостые строки в системе сложившихся закономерностей звуковых повторов; так далеко отставляет второй член рифмопары, что практически разрывает, разрушает возможность вертикального соотношения рифмуемых слов; насыщает тексты звуковыми повторами, не имеющими фиксированного местоположения.

Оба поэта нарушают один из основных принципов классической поэзии: фиксированность и симметричность элементов художественного целого.

Смешение или сочетание рифмованных и нерифмованных форм изредка встречалось и в классической поэзии, но место холостых и созвучных клаузул всегда было строго определено (например, в поэме А. И. Одоевского «Василько»). Известны также тексты, в которых авторы имитируют народный тонический стих без рифм (А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Мей, А.К. Толстой). Но только в XX в. свобода ритмических переходов стала средством художественной выразительности.

Почему же Н. Заболоцкий в 1950-е гг. отказывается от столь удачно найденного способа формирования системы миропорождающего характера, испробованного им в 1920-е гг.? Молодые поэты конца 1950-х гг. продолжили перестройку стиха и

нашли новые способы соотношений метра, рифмы, графики (А. Вознесенский, О. Сулейменов, Е. Евтушенко и др.). А Заболоцкий вдруг отказался от поисков в этом направлении, несмотря на то, что в его творчестве сформировался идиостиль со своей системой взаимоотношений стиховых и смысловых начал, изменение внутри которых не могло не грозить известными потерями.

Что это: волевое усилие, направленное на достижение определенного результата или отказ от «чужачеств», приведший к испытанной классической простоте? Вероятно, сначала следует более внимательно присмотреться к этой «простоте», «классической ясности», что в определенный период начинает декларироваться поэтом.

В своих произведениях Заболоцкий неоднократно демонстрировал активное «усилие воли» природы, убивающее в ней непосредственность, естественность, аромат. Может быть, именно это он почувствовал в отношении к чрезмерно выразительной форме своего стиха? Возможно, приобщение к эстетической системе традиционного русского стиха давало возможность поэту удержаться в поле духовности? Чтобы ответить на этот и другие вопросы, следует все-таки более внимательно присмотреться к стихотворному стилю «нового» Заболоцкого.

Во-первых, снизилось количество неточных рифм, встречающихся в пределах одного текста. Если в «Столбцах» на одно стихотворение в среднем приходилось 3–4 неточных и приблизительных рифмопары [8], то в стихотворениях конца 1940–1950-х гг. — одна-две. В стихотворении «Петухи поют» (1958) на 20 рифмопар расхождения в ударной части сводятся к незначительным несовпадениям согласных одного места образования: удивитесь — витязь; известий — созвездий; также незначительно ослаблены вокальные позиции: гумнах — трубных, удивитесь — витязь, паденья — оперенье. Неточность такого рода даже в XIX в. не воспринималась как аномальная.

Несмотря на то, что неточная рифма в начале XX в. уверенно входит в поэтический обиход, Заболоцкий, хотя и использует ее в своих текстах, все-таки не ей отводит главную роль в формировании стиховой системности. В 1950-е гг. (особенно в конце) снова наблюдается повышенный интерес к звуковому оформлению стиховых рядов, проявляющийся особенно активно в творчестве молодых поэтов (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина). В 50-е годы наметилась тенденция на соотношенность не отдельных звуков, а целых комплексов, где точность совпадений в заударной части вовсе не обязательна. В поэтических системах складывались разные взаимоотношения рифмы со словом, с его планом содержания и планом выражения.

На это веянье Заболоцкий отвечает углублением рифмы, которое также не задевает системности его стиха, как и неточность рифмопар. Глубокие рифмы составляют значительную часть в его текстах, но коэффициент глубины – невысок, и совпадения приходится либо на опорный согласный (верХи – петуХи, удиВитесь – Витязь, КовШа -душа, сКазкч – уКазке, луНе – мНе), либо на опорный и предшествующий ему (и'ЗВестий – соЗВездий, кРиЧал – пРиЧал), либо, минуя совпадение опорных, углубляется дальше (Паденья – оПеренье). Очевидно, что современные тенденции развития рифмы не оставляют равнодушным поэта, но не используются им в качестве миропорождающих, т. е. этот элемент стиха не вступил в особые отношения со стиховой системой, но манифестировал свою принадлежность к стилевой доминанте XX в. «Переждав» то время, когда внутренние замещения перестали восприниматься как нарушение и вошли в круг расширенных правил классической рифмы, Заболоцкий так и не вышел за 5%-ный рубеж использования неточных рифм в стихах 1946–1958 гг. (в то время как у Б. Слуцкого их обнаруживается до 33%, у Евтушенко – 38%, у Вознесенского – 57%). Принадлежность к классическому стилю здесь проявилась в

отношении к рифме как к двучлену, ибо слово в конце стихового ряда связывается только с другим, стоящим в аналогичной графической и метрической позиции. Размытие правой границы рифменного созвучия не связывалось с разрушением принципа красогласия, а глубина рифмы не выступала в качестве компенсатора неточных заударных звуков. На этом фоне признаков сама неточность рифмопар не воспринимается как нарушение классической симметричности.

По ряду формальных признаков рифма Заболоцкого отражает процессы, происходящие в современном стихе; по существу же, его «новая» рифма – это классическая рифма, ориентированная на некоторую свободу заударных позиций (что было не чуждо и классической рифме).

Применение принципа регулярности созвучий Заболоцким часто нарушается. Автор произвольно выбирает и произвольно отмеривает те места в тексте, где может исчезнуть или появиться рифма. Это связано с нарушением «правильных» строфических единиц, но не связано с разрушением стиховности.

В стихотворении «Звезды, розы и квадраты» (1930) первое четверостишие имеет перекрестную рифму, затем 10 строк не рифмуются, после них следует парная грамматическая рифма (*сидела – пела*) и остальные четыре строки не рифмуются. Русская классическая поэзия стремилась к обязательности стиховой рифмы, у Заболоцкого же рифма может оборваться или появиться в любом месте текста, точно так же, как в античных риториках [9].

Другое свидетельство ориентации на античную поэтику – полное отсутствие рифмы в тексте («Утренняя песня»), подкрепляемое синтаксической инверсией, «длинным» размером и чередованием 6- и 5-стопного ямба.

При всей оригинальности, неповторимости формируемого поэтом мира, нельзя не заметить известные установки на классические античные и русские поэтические традиции.

Настал момент в жизни и творчестве поэта, когда ощущение системности уступило место ощущению гармонии. Стиховая структура должна была отреагировать на это в первую очередь. Мир механических членимостей и упорядоченностей, готовых «самораспуститься» и стать неуправляемыми в любой момент; мир, в котором невозможно было объединение на основе гармонии, начал рушиться в стихотворениях 1930-х гг. Появились тексты, в которых стиховая система начала двигаться в сторону создания стихового единства, где сам принцип нарушения, сбоя только подчеркивал, оттенял возможность гармонизации, построения на иных, не взаиморазрушающих, а взаимодействующих началах.

В стихотворениях 1930-х гг., особенно в начале, еще ощутимо влияние системы, структурности мира, равнодушно вмещающего в себя природное и искусственное начало, как, например, в стихотворении «Звезды, розы и квадраты» [3, т. 1, с. 113]. Словарь и синтаксис подчинены единой однообразной, основанной на повторах и возвратах, системе. Предметный мир, состоящий из случайно соединившихся *звезд, роз, квадратов, стрел северного сиянья* представлен в характеристиках свойств (*тонки, круглы, полосаты*) и действий (*осеняли*). Квадрат не может однозначно принадлежать ни к предметному миру природы, ни к предметному миру цивилизации. Это «не-что», находящееся между мирами, способное примкнуть и к тому, и к другому. *Звезды, розы, стрелы сияния, квадраты* существуют в одной плоскости с *жезлами, кубками и колесами* и объединены тем, что что-то значат для человека, тема которого представлена словарем «жилища» — *зданья, дома*. Явная алогичность действий всего предметного мира, выразившаяся в способности осенять «наши зданья», «наши дома», подтверждена синтаксическим параллелизмом, дважды подтвержденным «осеняли».

Человек — за скобками этого мира, но его местоположение уже иное, чем в «Столбах». Он — в центре, он, вернее, порожде-

ния его (зданья, дома) — притягивают все в этом мире. Насколько разобщены предметы внешнего мира, настолько едины жильцы зданий, домов: дважды повторенное местоимение (вместо имени?) *наши* манифестирует единство мира автора и «других». «Наши зданья», «наши дома» — источник центростремительного и центростремительного движения. На чердаках зданий по-прежнему (или всегда?) обитают кошки и появились новые персонажи — телескопы: и те, и другие тоже уравнены одним свойством — звучать (*кошки визжали, телескопы грохотали*). Круглый глаз машины (телескопа) не способен уловить, удержать предметы, которые улетают и исчезают неизвестно куда, но явно в противоположную от зданий и домов сторону. В мире Заболотского появился центр, который всегда дает ощущение симметричности, иерархичности, пространственной перспективы. Хаос движения передается на уровне ритма знакомыми средствами: частичной утратой рифмы, сменой анакруз, слоговым и метрическим перебоем. Из 20 слов 8 сложились в рифмопары, 12 — незарифмованы; вторая строка «выпирает» не только размером — количеством слогов, но явной их неупорядоченностью в чередовании ударных и безударных, а также кажущейся ненужной развернутой характеристикой на фоне отсутствия таковой для остальной массы «предметов». Хаос движения остановлен в 13-й строке, являющейся гармоническим центром стихотворения: «Только маленькая птичка...» [10]. Естественно, что здесь же следует искать и ключевое слово — это слово *птичка*. Ее пространственное положение «в дырке», «между солнцем и луною», там же, где, как обозначено в песне, пропетой «во все горло», «бродит утро за горами!» Песня птички по форме — еще принадлежит к миру диссонансов и какофоний (петь во все горло — нельзя, кричать, орать — можно), но, по существу, провозглашает скорый приход утра и другую пространственно-предметную модель: «Вы не вейтесь, звезды, розы, //

Улетайте, жезлы, кубки, — // Между солнцем и луною // Бродит утро за горами!»

Песня птички дана в иностилистической манере, отсылающей нас к фольклорному русскому стиху. Здесь обнаружилась тенденция, которую О. Федотов называет стихийным неосознанным накоплением «потенциально-стихотворных элементов ритмической урегулированной речи» [11, с. 54]. Песня птички отличается синтаксическим, интонационным и грамматическим параллелизмом. Зачин песни явно стилизован по типу: «Не шуми, мати, зеленая дубрава...» или «Вы не вейте, ветры злые...» Обращение к силам природы, материалистическое олицетворение ее, смена одних явлений другими, более жизнеспособными, на фоне развернутого параллелизма и отсутствия рифмы представляет нам «кусочек» фольклорного мира, который приоткрывает возможности иной гармонизации.

Характерно заглавие стихотворения. Заболоцкий в 13 случаях I тома «Избранного» нарушил своеобразную традицию оставлять текст без заглавия, если оно по каким-то причинам не найдено. Поэт дублирует первой строкой заголовков и таким образом ставит весь текст и заглавие в позицию асимметрии. Здесь в заглавие вынесены наименования физических предметов, которые в тексте теряют свою значимость и замещаются другими (солнце, луна, утро), находящимися в едином семантическом поле. *Звезды, розы и квадраты* — представители разных полей, их объединенность возможна на каком-то уровне, но автор не вносит здесь никакой ясности. Каждое понятие в отдельности имеет за собой определенный эмоциональный ореол и могло бы восприниматься как символ — свернутый код определенной культурной значимости. Но поскольку в тексте они поставлены в синтаксическую и смысловую параллель с *жезлами, кубками, колесами* и получили ничем не подкрепленную, но структурно закрепленную связь, то все конотаты в словах утратили свое значение.

Обычно «слово в стихе значит больше, чем оно значит» [11, с. 37], у Заболоцкого оно значит меньше, так как выдвигается функция названия, а все остальные — приглушаются или снимаются вовсе, если оказались в определенном лексическом ряду.

В заглавии, отделенном от остального текста пробелом, нет никакого другого контекста, еще не обозначены никакие связи, поэтому здесь *звезды, розы и квадраты* воспринимаются в системе всей поэтической и духовной культуры с ореолами неземного (звезды), прекрасного (розы), необычного (квадраты). В тексте же, получив характеристику *тонки, круглы, полосаты*, они превратились в то, что значат, в элементы с упрощенной смысловой связью, и утратили возможные «надсмысловые» значения.

В «Столбцах» значение и смысл поэтического слова в зависимости от смысловой конструкции подвергаются изменению, и определенную роль здесь играет повтор. Вовлечение слова в систему повторов обычно позволяет выявить в нем дополнительные функции, «мерцание» смыслов, значения, которые не проявляются в линейном ряду.

Конструкция стихов Заболоцкого наглухо закрывает такие возможности. И дело здесь не в утрате фонетических переключек по вертикали и горизонтали, не в смешении «ямбов с хорейми», а в том, что автор видоизменяет «соотношение конструктивного признака с подчиненным» [12, с. 32]. В русской поэзии к началу XX в. сложились определенные конструктивные признаки связи слова и ритма, ритма и синтаксиса, слова и синтаксиса, графики и ритмики, строфики и рифмы, метра и смысла.

Поэты, входящие в литературу в 1960-е гг., начали их разрушать, превратив сам факт борьбы формы (подчиненного признака) с материалом (конструктивный признак) в новый способ взаимодействия главного и подчиненного признаков. Многие поэты пошли по пути преобразования метра и рифмы, «осовременивая» силлаботонику,

смешивая ритмы разных речевых стихий, вводя неточную рифму, перенося акцент с заударной части слова на предударную и т. д. Н. Заболоцкий, как мы видим, не стремится ни к обновлению метра, ни к обновлению рифмы. Он добивается обновления смысла, не затрагивая основ классического стиха.

В поэтике Н. Заболоцкого лексические повторы выполняют одну из основных миропорождающих функций. Включая заголовки, *звезды, розы, жезлы, кубки* повторяются трижды; *квадраты* — два раза; *солнце и луна* — дважды; *осеняли* — два раза. В тексте, где всего 61 слово, третья часть составляют повторяющиеся слова. Естественно, такая выдвинутость не может быть немотивирована. Ю. Тынянов отмечает, что слово в стихе отличается колебанием основных признаков, частичным затемнением одних и высвечиванием других: «перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга» [12, с. 87]. Ю. Тынянов говорит о признаках, которые одновременно теснятся в стихотворном слове. Н. Заболоцкий, если выделяет какие-то признаки в слове, то совсем не те, что в первую очередь воспринимаются человеком. Например, *Звезды, розы и квадраты, // Стрелы северного сиянья* — объединены признаком *тонки, круглы, полосаты*. Во-первых, признаки не разграничены; во-вторых, если какие-то смыслы и теснятся здесь, то они намеренно иные, отличные от тех, что изначально заложены в этих словах. Более того, затемнив основные признаки, выдвинулись такие, которые не были заложены в этих словах в языке, к примеру, — формальное строение. Другой признак, который приписывается теперь уже более широкому кругу предметов: *звездам, розам, квадратам, жезлам, кубкам и колесам* — всем вместе — способность *осенять*. *Осенять*, по словарю С. Ожегова [13, с. 371], — «покрыть, как сенью (в знак защиты, покровительства; высок.)»; второе значение —

«прийти, появиться внезапно (об удачной мысли, идее)». Ни тот, ни другой признак значений в этом тексте вроде бы неуместны: как могут «осенять» *наши зданья, наши дома квадраты, жезлы, кубки, колеса?* Закон «единства и тесноты стихового ряда», конечно, здесь вступает в свою силу, и малейший лексический или стилистический отблеск рядом стоящих (и еще лучше — в начале или в конце стихового ряда стоящих) слов распространяется по всей строке. Включение в число перечисляемых таких понятий, как *звезды, розы, северное сияние* позволяет «мелькнуть», «промерцать» значениям *свет, красота*, поэтому *квадраты* в общем смысловом потоке приобретают отблеск значения *осенять светом, освещать*. Возможно, именно по этой причине так выдвинута строка *Стрелы северного сиянья*. Смысловая значимость ее в дальнейшем тексте вроде бы не подтвердится: все слова предметной значимости повторяются по 2-3 раза, а о северном сиянии далее не будет упомянуто больше ни разу. А ведь именно на этой строке произошел метрический сбой — на фоне 4-стопного хореев появилась строка с пропуском ударного слога, позволившем увеличить междуударное пространство до 4 слогов; увеличилась длина строки на один слог (везде их 8, здесь 9); и, кроме того, как отмечалось, стрелы оказались в исключительном положении, так как им дана дополнительная характеристика. Строка, получив «выдвинутость», не получила мотивировки. По какой причине была применена такая мощная система приемов, не проясняется до тех пор, пока не становится очевидным, что автор, в поэтическом мире которого хаос предметов, смещение понятий живого и мертвого, сказочного и обычного, одномерного и многомерного было нормой, в этом тексте продемонстрировал, как «тело» слова может существовать в параллельных мирах: там, где его значение только в номинативности, в формальной оболочке, и там, где в нем открывается бездна смыслов; мира, в котором лек-

сическое значение затмевает все другие, и мира, в котором важно не только то, что слово значит, но и то, как много оно может обозначать.

В стихотворении «Искусство» (1930) уже было заявлено: «тело» слова также может быть непонятным, «если забудем о его значенье», если «указать на одно формальное строенье», как и в случае с деревом, когда «собрание таких деревьев» определяется как «лес», «дубрава», то «определение будет неточным». Читатель, привыкший воспринимать вещественность как главный признак значений слов Заболоцкого, именно так и воспринимает звезды, розы, и квадраты, жезлы, кубки и колеса, т. е. воспринимает «тело» слова (его вещественность). Некоторое недоумение вызывает способность «осенять» всех названных слов, ну да чего не происходило в мире Заболоцкого до сих пор: и восемь ног сверкали в блестящем животе коня; и ночь, «бренча алмазною заслонкой», открывала госпиталь; и покойник гордо разгуливал по улицам; и весы читали «Отче наш», а «две гири, мирно встав на блюде, // определяют жизни ход, // И дверь звенит, и рыбы бьются, // И жабры дышат наоборот». И никаких сравнений, ибо в поэтической системе Заболоцкого крик часов, бормотание слюны, воркотня бокалов, стыдливость печи с розой на груди — это не метафоры, не скрытые сравнения, — это обитатели определенного культурного мира, равно как говорящие насекомые, мыслящие животные и растения. «Сознание, которое поэт вносил в природу и пытался “пробудить” в ней, иссушало ее, лишало неотъемлемой вековой естественности и привлекательности. “Костлявый мир цветов” — это была, по-видимому, обоюдная плата человека, привнесшего в природу болезни своего разума и “чудища” вымыслов, и природы, зеркально отображавшей их» (14, с. 101). Это был мир прямых значений, овеществленных метафор, поэтому первое прочтение стихотворения «Звезды, розы и квадраты», воспринятого в контексте преды-

дущего творчества, в контексте уже сформированного культурного мира, в котором свои значимости, и вещественность («тело» — на первом месте), вполне допускало круговерть звезд, роз, квадратов, кубков и т. д. «Чудища вымыслов» еще маячат перед читателем, но он в какой-то момент начинает понимать (или ощущать?), что строка *Стрелы северного сиянья* осталась как-то «не у дел», вне системы повторов. Настойчивое повторение, строгое последовательное перечисление всех предметов во второй и даже в третий раз старательно исключает «стрелы северного сияния». Они-то никуда не улетели, и им не было пропето «во все горло» «вы не вейтесь, ... улетайте...» Вероятно, главной здесь как раз и является строка «выбившаяся» и по смыслу, и синтаксически, и ритмически из системы текста.

Художественная речь — «возвращающаяся речь» (И. Смирнов), поэтому попадание в один и тот же узел смысловой сети во второй, третий и далее — явление обычное. Повторы слов, строк, строф или других частей текста (и даже почти всего текста в целом, как у Ф. Тютчева в стихотворении «Два голоса») заставляют по-новому увидеть весь предшествующий повтору текст, открыть в нем смыслы, которые «не прочитывались» с первого раза.

Попробуем перечитать стихотворение Заболоцкого, изменив только его заглавие. Назовем его «Северное сияние», а не «Звезды, розы и квадраты».

Такая реконструкция открывает совершенно иной мир, мир, где рисунки, созданные северным сиянием, многообразны по форме, напоминают звезды, розы, квадраты, кубки, жезлы, колеса, стрелы. Они движутся, вспыхивают, гаснут, улетают. И теперь не надо знать — куда. Они исчезают, так как постоянно меняют форму. Они осеняют наши жилища своим светом, своей изменчивостью, неуловимостью даже для таких механизмов, как телескопы. То, что казалось монотонным повтором, где никак не прояснялся смысл уже трижды повторен-

ных слов, вдруг стало свидетельством реальности, так как в словах замерцали новые значения, они «расцвели» другими смыслами. Уравненность слов, входящих в дублирующие синтаксические конструкции, стала очевидной, исчезло ощущение формального их соединения.

«Формальное строение» стиха, его «тело» повторило все внешние признаки миропорождающего характера, при помощи которых создавался мир «Столбцов». То есть слова, вступившие в определенную систему упорядоченностей, продолжают значить то, что они значили всегда, но Заболоцкий уже открыл для себя другой мир, уже начал его освоение. Значимости прежнего мира оказались в новой, другой системе, прежние коды в нем перестали работать, и если до сих пор в художественной модели мира Заболоцкого язык формировал мир, то в дальнейшем мир будет определять свои смыслонесущие элементы по законам языка.

При развертывании своего содержания картина мира в художественном тексте опирается во многом на принцип ценностной ориентированности, который выступает в ней как главный принцип иерархизации предметов. Не менее значимым компонентом культурной картины мира является форма, порождающая мир значимостей и сама являющаяся значимым компонентом.

Язык является основой той картины мира, которая складывается в сознании художника и приводит в порядок огромное количество предметов и явлений, наблюдаемых в окружающем мире. Культурная картина мира — подвижная, динамичная сущность и означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый как картина (М. Хайдеггер). Культурная и языковая картины мира тесно взаимосвязаны, находятся в состоянии непрерывного взаимодействия и восходят к реальной картине мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Серебренников Б. А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. — М.: Наука, 1988. — С. 87–107.

² Об этом говорят, но с разных исходных позиций, Е. Бенвенист (Benveniste E.) (*Бенвенист Е.* Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 292–300) и И. Смирнов (Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ vs Проза // Wiener Slawistischer Almanach: Band 12. — Wien, 1985. — С. 49–83, 34–39), которые трактуют лирическую речь в качестве самоартикуляции языка, как показ себя в качестве языка во всех своих системных возможностях. Эти возможности языка-системы проявляются, в частности, в том, что фонема здесь отождествляется со слогом и стремится играть роль морфемы; морфема стремится занять место словоформы, словоформа — синтагмы, а синтагма — предложения или абзаца и т. д. Ритмическая дискретность способствует тому, что парадигматика языка тут стремится стать синтактикой.

³ Заболоцкий Н. Избранные произведения: В 2-х т. — М.: Художественная литература, 1972.

⁴ Морковкин В. В., Морковкина А. В. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). Институт русского языка им. А. С. Пушкина; Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. — М., 1997.

⁵ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972.

⁶ Характеризуя типы строфической организации Л. Мартынова по ряду книг (первые два тома трехтомного собрания сочинений. — М., 1976–77; сборникам «Узел бурь». — М., 1979; «Золотой запас». — М., 1981 и «Река тишина». — М., 1983) — всего было рассмотрено 1326 лирических и 14 эпических текстов, С. Савченко приводит следующие данные: строфические тексты составляют 18,1% всех текстов, вольнострофические — 37, 7% (приблизительно столько же, сколько и равнострофические — 38, 5%), при этом 50,4% всех видов строф составляют четверостишия, а 29,2% — двустишия. (См.: Савченко С. Традиции и новаторство в стихе Л. Мартынова: рифма и строфика // Проблемы стиховедения и поэтики. — Алма-Ата, 1990. — С. 51–56).

⁷ Примечательно, что именно в эти годы (1929–1930) В. Маяковский использует почти только астрофические формы. На 76 текстов этого периода 6 текстов имеют строфику из 4, 5, 7, 12-стиший, 2 текста – полистрофичны (или вольнострофичны), а остальные 66 – астрофичны.

⁸ Вслед за Гаспаровым неточность мы рассматриваем в соотношении согласных фонем на аналогичных позициях, вокальное строение рифмопар, имеющих несовпадение в заударной позиции, нами не дифференцируется.

⁹ Античная риторическая проза употребляла рифмованные созвучия, которые, будучи разнесены по концам синтаксических отрезков, оценивались как черта приподнятого стиля. Фонетическое сходство слов не должно было быть большим, оно не было самоценным, а играло служебную роль, так как это был всего лишь знак «словесной гиральдики, выделяющий привилегированные слова, удостоверяющий их логико-синтаксическую параллель и подчеркивающий их смысловое сближение или противоположение» (См.: *Аверинцев С. С.* Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы // *Контекст*, 1976. – М.: Наука, 1977).

¹⁰ См. методику определения гармонических центров в тексте: *Черемисина Н. В.* О гармонии композиции художественного целого (роман Пушкина «Евгений Онегин») // *Язык и композиция художественного текста: Межвузовский сборник научных трудов.* – М., 1984. – С. 3–15).

¹¹ *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. – М.: Флинта, 1997.

¹² *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. – М.: Сов. писатель, 1965.

¹³ *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1988.

¹⁴ *Ростовцева И. И.* Николай Заболоцкий. – М.: Современник, 1984.