

Т.Л. Рыбальченко

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ
И ЕГО ПРОЧТЕНИЕ

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы XX века

Т.Л. Рыбальченко

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ
И ЕГО ПРОЧТЕНИЕ**

*Методические рекомендации к семинару
по специальности «Литературное творчество»*

Томск
2010

РАССМОТРЕНО И УТВЕРЖДЕНО на заседании кафедры истории
русской литературы XX века

Протокол № 3 от 21 февраля 2011 г.

Методические рекомендации содержат основные понятия, связанные с анализом художественного текста; изложение теоретических подходов к толкованию текста, его элементов и принципов построения; задания, вопросы, схемы и методические указания к освоению теоретических и методических проблем; примеры и материал для самостоятельного анализа; минимум литературы по проблеме текста.

Для студентов специальности «Литературное творчество», а также филологов, осваивающих методы литературоведческой интерпретации художественных текстов на спецсеминарах и просеминариях, на практических занятиях по «Введению в литературоведение».

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДВАРЕНИЕ	5
1. ПОНЯТИЯ «ЗНАК» И «ТЕКСТ». ТЕКСТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	7
1.1. Знак и текст	7
1.2. Текст и художественное произведение	9
2. ПОЭТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА	17
2.1. Тропы	17
2.2. Поэтические фигуры	18
3. ВИДЫ СЛОВЕСНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ	23
3.1. Изображаемое слово. Прямая речь	23
3.2. Изображающее слово. Интенциональная речь	25
4. «ТОЧКА ЗРЕНИЯ», СУБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ, СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА	27
4.1. «Точка зрения» в словесном тексте	27
4.2. Виды субъектов изображения в художественной речи	28
4.3. Субъектная организация текста	32
4.4. «Текст в тексте» и интертекстуальность	34
5. КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА	37
5.1. Точка зрения и перспектива	37
5.2. Компоненты и принципы композиции	38
6. ПРОЗАИЧЕСКАЯ И СТИХОТВОРНАЯ ФОРМЫ РЕЧИ	43
6.1. Семантическая, звуковая и интонационная и упорядоченность речи	43
6.2. Ритмическая упорядоченность прозаического и стихотворного текстов	44
7. СТРУКТУРА СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА. СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ	47
7.1. Определители стиха	47
7.2. Метр и системы стихосложения	49
8. РИФМА И СТРОФЫ	55
8.1. Эвфония в художественной речи	55

8.2. Рифма	56
8.3. Строфы	60
9. СОНОРНАЯ И ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. ХЭППЕНИНГ И ПЕРФОРМАНС	72
9.1. Сонорная поэзия	72
9.2. Визуальная поэзия	74
9.3. Перформанс и хэппенинг	85
ВОПРОСЫ ДЛЯ ПРОВЕРКИ	86
ЛИТЕРАТУРА	89
ПРИЛОЖЕНИЕ. Хрестоматия для самостоятельного анализа	
художественного текста	93
1. В. Маканин «Голоса»	93
2. Е. Шварц «Воспоминание о Риме». «Северные элегии» А. Ахматовой	94
3. К. Некрасова «Утренний этюд»	96
4. Н. Садур «Чудная баба»	97
5. Т. Кибиров «Есть тонкие властительные связи...». А. Вознесенский «Автопортрет»	107
6. Т. Кибиров «Деляя! Ты упрекаешь меня, горемыку...»	108
7. О. Чухонцев «Кыё! Кыё!...»	109
8. И. Жданов «Вдруг кованого гипса нагота...»	111
9. В. Гроссман «Жизнь и судьба»	112
10. Г. Айги «Тишина», «И: место – давнего знака», «Снова: воздух в вершинах – берёз»	115
11. А. Битов «Преподаватель симметрии»	116
12. М. Амелин «Восторгаясь и негодуя...»	124
13. Л. Губанов «Квадрат отчаяния»	125
14. Ю. Левитанский «Диалог у новогодней ёлки»	126
15. Л. Мартынов «Прятки»	126
16. Б. Слуцкий «Разрывы авиабомб напоминают деревья...»	128
17. Ю. Домбровский «Факультет ненужных вещей». Е. Гришковец «ОдноврЕмЕнно»	128
18. Саша Соколов «Школа для дураков»	136
19. Н. Лесков «Левша»	138
20. Л. Петрушевская «Бездна»	139
21. А. Пушкина «Выстрел»	142
22. Ю. Бондарев «Берег»	152
23. А. Чехов «Ванька»	153
24. Саунд-поэзия Ры Никоновой, В. Гнедова, Б. Поплавского, Н. Глазкова, Г. Сапгира	156
25. Визуальная поэзия А. Вознесенского, Г. Сапгира, Ры Никоновой	159

ПРЕДВАРЕНИЕ

Методические рекомендации по анализу художественного текста предназначены для семинарских занятий по специальности «Литературное творчество», однако они могут быть использованы и на пропедевтических семинарах по анализу текста художественного произведения, и на семинарах по литературоведческому анализу художественного мира словесного произведения, то есть при освоении приёмов и методов самостоятельного прочтения феномена словесного творчества. Параллельно курсу «Введение в литературоведение» студенты получают помощь в выделении аспектов анализа художественного текста: субъекты высказывания, система дополнительных значений словесного высказывания в художественной речи (повторы, мотивная организация, метафорика); значение звуковой и интонационной организации – метр, ритм, синтаксис; субъектная организация текста; композиция словесного текста и т.д.). В связи с этим методическое пособие может быть использовано на практических занятиях и при самостоятельной подготовке к курсу «Введение в литературоведение».

Пособие имеет две части: основную – теоретико-методическую – и приложение, в котором приведены тексты для анализа.

В теоретико-методической части разделы выстроены в следующей логике: от общих определений текста (словесного текста, в частности) – к определению носителей речи, субъектов высказывания и повествования (изображаемая и изображающая речь); к системе способов изображения (статических и динамических) и языковых средств словесной изобразительности (тропы и поэтические фигуры); к способам ритмической организации художественной речи (прозы и поэзии).

В каждом разделе выделяются основные литературоведческие понятия и термины (глоссарий) по теме и их толкование; конспективно излагается конкретный аспект теории художественного текста (в концепции автора пособия); предлагается методика анализа текста; приводятся таблицы и схемы, представляющие модель текста в каком-либо ракурсе; даются задания для самостоятельного анализа рекомендованных в хрестоматийной части пособия текстов; приведена основная и дополнительная литература по теме, совпадающая и не совпадающая с концепцией автора пособия; заданы вопросы, побуждающие обратить внимание на важные

положения рекомендуемой литературы (обязательные источники выделены жирным шрифтом).

В приложении представлены фрагменты текстов художественной литературы. Один художественный текст может быть использован для анализа на нескольких уровнях (семантический, синтаксический, фонетический и т.д.) и для комплексного анализа (субъектная организация, композиция текста и т.п.).

Предполагается, что совмещение теоретического (информационного), методического (схематизация знаний и приёмов) и практического (примеры интерпретации конкретных текстов и задания по самостоятельной интерпретации предложенных художественных текстов) изложения материала способствует обретению компетенций при встрече с художественными текстами. Задания и вопросы направляют самостоятельную работу и дают основание для проверки компетенций.

1. ПОНЯТИЯ «ЗНАК» И «ТЕКСТ». ТЕКСТ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1.1. Знак и текст

Знак (в семиотике) – нечто, способное быть воспринятым, явление (предмет), выступающее вместо другого явления или представления сознания, обладающее условленным значением. В широком смысле знак – материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), используемый для обозначения другого предмета, события, действия, явления. Знак возникает в результате соглашения, приписывающего означаемому определённый смысл; знак – это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе (Ю. Лотман). Знак соединяет означающее (материальный объект, воспринимаемый в качестве знака) и означаемое (объект действительности, на который указывает знак). Функцией знака является коммуникация в широком смысле: взаимодействие человека с реальностью, с самим собой (мышление), с подобными участниками жизненного процесса и познания.

Виды знаков – иконические (изобразительные), в которых есть связь между обозначаемым и обозначающим, и условные, не имеющие внутренней связи между выражением и содержанием.

Иконические (гр. *eicon* – изображение, образ) – **знак-образ**, знак-изображение, опирающийся на зрительное впечатление (эхоическое – на слуховое), предполагающий изоморфизм означающего и означаемого.

Условные: знак-индекс (лат. *index* – указатель, список) – числовой буквенный или комбинированный указатель в системе какой-то классификации; означающее отсылает к означаемому по смежности; и **знак-символ** (гр. *symbolon* – знак) – условный вещественный знак какого-либо явления или представления, идеи; означающее и означаемое связаны в силу общего правила, договора.

Различаются знаки естественные и искусственные, потенциальные и действующие, имеющие только знаковую функцию и выполняющие ее факультативно. В языке слово – символ предмета, явления, процесса, абстрактных идей и пр. Естественный язык – первичная знаковая система, лежащая в основе вторичных знаковых систем (культурных кодов). Сло-

ва человеческого языка являются знаками художественной речи. Однако из условных знаков словесное искусство создаёт образ, имеющий иконическую природу, становящийся изобразительным знаком.

Семиотика, или **семиология** (гр. *semeon* – знак, признак), – наука о знаках и знаковых системах (естественных и искусственных языках). Три аспекта семиотики: синтактика – законы знаковых систем; семантика – отношение знаков к обозначаемому; прагматика – интерпретация и использование знаков.

Текст (лат. *textum* – сплетённый) в широком смысле – то, что организовано как целостность и смысл человеком (его сознанием и его предметно-материальным творчеством) в реальности; текст в узком смысле – система знаков, построенная по правилам и служащая возникновению, сохранению и передаче смыслов (информации).

Текст в гносеологическом аспекте – это система знаков для закрепления познавательной деятельности, орудие познания реальности; в информационном аспекте – это система знаков для хранения и передачи информации; в коммуникативном аспекте – это система знаков, кодом, правилами которой пользуются члены социальной группы, образуя единство; в онтологическом аспекте – это система материальных знаков, автономных от обозначаемых реалий, не только отражающая объективные связи, но и порождающая смыслы и связи объективных явлений и субъективных представлений.

Миромоделирующая функция текста связана с коммуникативной. Помимо отношений текста и реальности (субъекта текста и объекта текста), важны отношения субъекта текста, автора (лат. *auctor* – создатель), адресанта (отправителя) и адресата (получателя), реципиента (лат. *re-cipiens* – принимающий), читателя или слушателя.

Основные признаки текста, в отличие от реальности, – условность, конвенциональность знаков (семантика устанавливается людьми); внутренняя организация (код, шифр, закон связи); завершенность, отграниченность от внетекстовой реальности. Текст телеологичен (целенаправлен), предназначен для закрепления и передачи смысла.

Художественный текст в словесном искусстве – вторичная система знаков, основанная на естественном языке и создающая, хранящая и передающая ценностные смыслы о внешнем и внутреннем мире человека. В самом первичном понимании словесного текста – это речь, вызванная не практической коммуникацией, а передачей непрагматической информации в **образной** форме. Речь в словесном искусстве является средством

создания мирообраза и передачи смысла с помощью образов, обозначаемых словом. **Художественный текст** – это словесное закрепление **художественного мира** произведения.

1.2. Текст и художественное произведение

Художественное произведение в словесном искусстве имеет двойную природу: ментальную – образ мира, изоморфный (сопоставимый) реальности и выражающий ценностное отношение к реальному миру; и материальную – словесное обозначение образов и сознания творца, речь, порождающая образы и смыслы. **Художественное произведение** – это образная система (образный текст) в словесном тексте: ХП = ОТ ↔ СТ. То есть текст художественного произведения имеет и иконическую (образы-знаки), и символическую природу (речь, обозначающая и образы и отношение к ним и к целому).

Сложность словесного искусства заключается в том, что его материал – вербальная (словесная) речь. Естественный язык имеет, в свою очередь, двойственную текстовую природу: слова – это система смыслов, выражаемых звуками. **Звуки** становятся условными **знаками**, сплетающимися по условленным правилам в звуковые комплексы (слова, предложения), несущими смысл, – первый уровень текста. **Речь**, словесный текст, становится знаками **образов**, по особым (не только грамматическим, синтаксическим и пр.) правилам организованными творцом, – второй уровень текста. **Образы** внешних и внутренних явлений – по определённым законам организованные знаки мирообраза, **художественного мира, образного текста** о внешней и внутренней, действительной и воображаемой реальности – третий уровень текста художественного произведения. В понятии **художественный текст** мы закрепляем различие с понятием «текст художественного произведения», то есть ограничиваемся анализом речевой природы словесного художественного текста (звуки и смыслы, рождающие образную систему художественного произведения).

Художественный текст словесного искусства не сводится к письменному тексту, это прежде всего **речевой** акт словесного воспроизведения реальности. Долгое время словесность существовала только в звуковой форме. Устная речь ситуативна, не закреплена во времени и пространстве, поэтому знаки-символы и правила устного словесного творчества закреплялись традицией, жёстким каноном, известным как творцам,

так и слушателям, воспринимающим словесный текст как особый, не практический, а эстетический смысл. **Письмо**, закрепляя устную речь, является ещё одним символическим текстом, так как буквы – условные символы звуков, но они принимают на себя функцию звуков, обозначая явления реальности и их смысл, оценку. Поэтому прочтение (расшифровка, интерпретация) художественного текста не сводится к изучению письменного текста, но требует проекции, с одной стороны, на устную речь – её звучание, в другой стороны, на значения, содержащиеся в словах и сочетаниях слов (на семантику речи, слов безотносительно к материальной форме их бытования: звучащая речь или письменная речь).

В прочтении текста исследователь последовательно переходит на разные уровни текстообразования.

1. Письменный (графический) текст, фиксирующий звучание (фонемы) и смыслы (лексические, грамматические, синтаксические) речи (буква – символ звука).

2. Речь как текст, как использование слов-знаков, сложившихся в коммуникации социума (звуковые комплексы, слова – символы смыслов, придаваемых явлениям).

3. Художественное произведение как сложная образная система, созданная в сознании художника с помощью звучащей речи (слов). Образ (представление какого-либо феномена) является иконическим знаком реалий и понятий.

4. Образная система художественного произведения как семиотическая система, представляющая картину мира в системе конкретных образ-знаков (мир как текст).

Художественный текст – конкретное высказывание, выражающее целостное отношение к миру субъекта высказывания, творца; «художественный текст – это сложно построенный смысл» (Ю. Лотман).

Составляющие текст знаки (слова) имеют прежде всего денотативное значение.

Денотат (лат. *de-notation* – обозначение) – множество предметов, явлений, представлений, обозначаемых словом, их тождество различно, иногда отсутствует (см. **омонимия**). Важны в тексте и **коннотативные** (лат. *con* – вместе и *noto* – отмечаю), дополнительные семантические или стилистические значения слов (не только указание на предмет, но и обозначение его отличительных свойств).

Полисемия (многозначность) языковых единиц (слов, в частности) порождает нелинейные и непоследовательные внутритекстовые связи,

дополнительные смыслы в тексте, не вытекающие из называния конкретных явлений реальности. Текст формирует связи поверх лингвистических правил, не только горизонтальные, **синтаксические** (гр. *sintaxis* – построение, порядок), но и вертикальные, **парадигматические** (гр. *paradeigma* – пример, образец для разных вариантов), а также обратные связи элементов текста (повторы семантически близких единиц, противопоставление семантических единиц, разделённых в тексте). Многовариантные переключки семантических знаков создают не только приращение, но и изменение смысла языковых единиц, возможность их использования в разных семантических рядах и на разных уровнях текста. Универсальный принцип внутритекстовых связей – семантическое и фонетическое **со/противопоставление** текстовых единиц.

Парадигматические связи в тексте образуют иерархическую **систему**, то есть упорядоченность по разным **уровням**. **Система** (гр. *systema* – целое, соединенное по определённым правилам) делима, организована и целостна. **Взаимодействие** составляющих систему элементов обусловлено возможностью использовать разные функции языковых единиц в разных подсистемах. **Структура** (лат. *structura* – расположение) – это иерархическая организация элементов, состоящая из подсистем, или уровней. **Уровень** – это функциональное (лат. *functio* – исполнение) место подсистемы в общей системе. Каждая языковая единица «работает» и в своей системе (на горизонтальном уровне), и в парадигме связанных подсистем (на вертикальном уровне). Так, фонетический уровень организации речи включается как элемент лексической системы, грамматической системы (определяя парадигмы склонения, спряжения), синтаксической системы. Синтаксическая организация определяет интонацию, ритм, мелодику речи, то есть возвращает к фонике, к уровню звучания знаков-звуков, что показывает взаимосвязь разных уровней словесного текста и его конечную целостность.

Многоуровневая структура художественного текста может быть представлена в виде кристаллической решётки (модель Ю.М. Лотмана). Такая модель не совпадает ни с моделью текста как цепи, последовательно связывающей языковые единицы; ни с моделью текста как многослойной матрёшки или яйца, где речь – скорлупа, белок – образная система, желток – смыслы. Каждая языковая единица функционирует и на языковом, и на образном, и на ментальном уровне художественного произведения. Слово создаёт и организует образную систему художественного произведения, называя предметы и явления, детализируя их свойства и проявления (жесты, действия), их положение между собой и в окружающем ми-

ре. Таким образом, словесный текст организует и предметный мир, и сюжетные связи, и пространственно-временные связи называемых явлений.

Внутритекстовые *нелинейные* связи образуют в тексте **семантические поля** (подсистема).

Семантическое поле – совокупность языковых единиц (слов, словосочетаний), объединенных каким-то общим семантическим признаком: по сходству (лексико-семантические) или по смежности значений (тематически). В языке семантические поля образуют частную «картинку» действительности (времени, пространства, события, внешних форм – человека, природы, вещей и т.п.). Семантическое поле выражает авторское восприятие изображаемой реальности, воплощающей общую «картину мира» творца.

Контекст (лат. *contextus* – соединение, связь) – языковое окружение или ситуация речевого общения, позволяющая уточнить значение отдельных слов, предложений и т.п., то есть выбрать необходимую, предусмотренную автором семантику текста.

Возможные варианты семантики одного и того же текста:

Дискурс или дискур́с (лат. *discursus* – беседа, разговор) – социально обусловленная организация речи, правила речи, избранные из возможных языковых правил определённых исторических периодов или социальных групп. Субъект речи опирается на один из множества возможных выражений смысла. Понятие «дискурс» близко понятию «функциональный стиль»: разновидность национального языка, совокупность отбора и приемов употребления речевых средств, используемых в различных сферах общения. Лингвисты выделяют несколько функциональных стилей, присущих как устной, так и письменной речи (например, научный, официально-деловой, публицистический, разговорный, художественный). Тем не менее дискурс не может быть сведен к функциональному стилю, это стиль мышления свободно избранный из языка способ речевого поведения субъекта. Э. Бенвенист, который ввел понятие «дискурс» в культурный обиход, противопоставлял речь, привязанную к говорящему (*discours*), и речь, не привязанную к говорящему (*récit*). Дискурс – речь, не сводимая к стилевым законам. В тексте могут быть представлены разные дискурсы: во-первых, потому что в тексте могут быть разные субъекты речи, во-вторых, потому что меняется словесное поведение субъекта речи под влиянием изменения как объекта речи, так и адресата.

Подтэкст – скрытое значение текста (*unausgesprochener Sinn* – невысказанный смысл), не вытекающее из буквального значения слов, но вос-

становливающееся на основе ситуации и контекста; знак подтекста – намекающие реплики, указание на звучание речи (интонация паузы). Т. Сильман определяет подтекст по способу организации текста как «рассредоточенный, дистанцированный повтор», создающий дополнительное значение текста.

Мотив (лат. *moveo* – двигаю) – один из уровней художественного текста (кроме линейного смысла). Мотив по-разному рассматривается в сравнительно-историческом литературоведении и в теоретической поэтике художественного текста. По А. Веселовскому, мотив – «простейшая повествовательная единица», элементарная неразложимая «клетка» сюжета, как и «лирический мотив» (повторяющийся комплекс чувств и психологических состояний); из складывания мотивов формируется сюжет. Мотив в художественном тексте может быть представлен и одним повторяющимся семантическим пятном (лейтмотив, главный мотив), и мотивной структурой – связью повторяемых и варьируемых элементов текста (выразительная деталь или слово, звуковой комплекс).

Функции мотива и мотивной структуры:

– **суггестивная (орнаментальная, музыкальная)** – повторение лексических элементов, создающее ритм и настроение;

– **тематическая** – повторение, акцентирующее важную для субъекта сторону изображаемой реальности, манифестирующее тему высказывания; лейтмотивы – главные или «сквозные» темы текста и разных текстов автора;

– **моделирующая** – соединение различных отрезков текста, обеспечивающее их структурную и семантическую связь, выявляющее дополнительные (тайные) смыслы (подтекст, подводное течение).

Являясь элементом речевого уровня произведения, мотив может быть элементом композиции, перейти в статус парадигматической единицы. Мотив может быть «тайным» кодом автора либо произвольно навязанным тексту кодом читателя. «Вторичная семантизация» мотива и перевод его в ранг концептуально значимой единицы происходит при интерпретации читателя: он замечает повтор и придаёт ему концептуальное значение. Но мотивная структура создаётся автором: композиционная и концептуальная и завершенность текста делают значимым любой повтор (В. Тьюпа), существенным для понимания авторской концепции.

Мотивный анализ – вид постструктуралистского подхода к художественному тексту, отталкивание от структуралистской жесткой иерархии

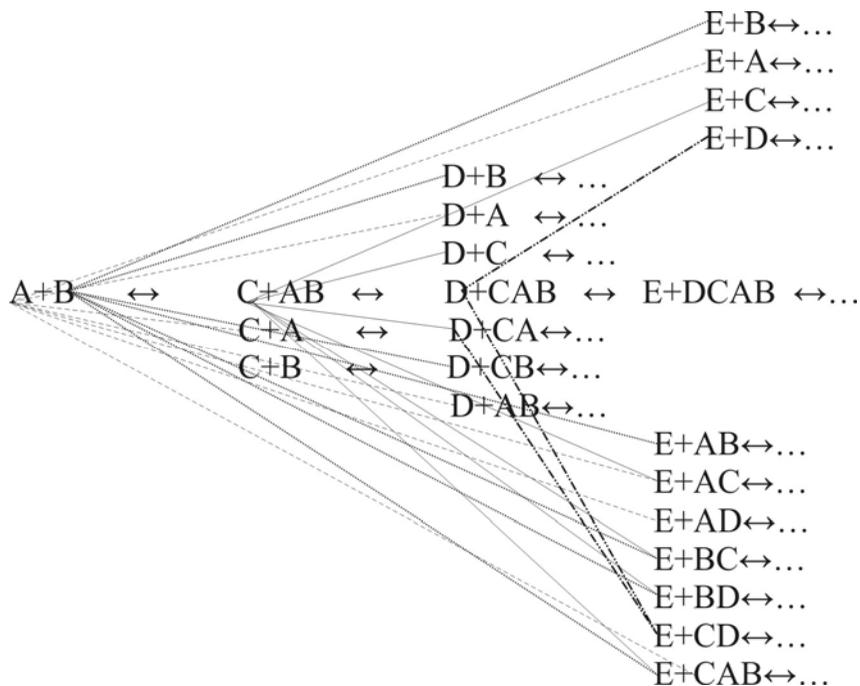
уровней текста; мотив представляет собой спутанный клубок знаков, а не кристаллическую решётку, что создает неповторимую поэтику конкретного текста.

Прямые и обратные связи знаков в тексте

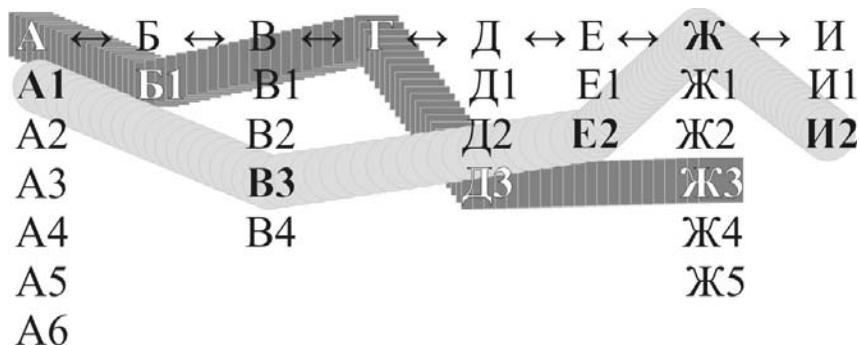
А. Модель линейного приращения смысла:

$$A+B \rightarrow AB+C \rightarrow ABC+D \rightarrow ABCD+E \rightarrow \dots$$

Б. Модель прямых и обратных линейных связей в тексте:



В. Модель внутритекстовых связей (мотивов, подтекста), обусловленных полисемантической природой знаков:



Связи дополнительных значений многозначных слов (поверх денотативных значений) на схеме обозначены графически как «подтекстовые», «мотивные» связи, как «семантические поля» (см. два таких поля).

Метатекстовые знаки имеют сильную позицию в тексте, структурообразующую функцию и решающую роль в понимании всего текста, максимально реализуя самопонятность (И. Гальперин): заголовок, текст в тексте, цитата; анаграмма, интертекстуальные знаки (см. тему 4).

Метатекстовые элементы помогают ориентироваться в пространстве текста, переключают внимание на наиболее важные фрагменты текста, на событие рождения текста, создавая самописание текста, когда «предметом речи становится... код» сообщения (Р. Якобсон): «Если речь идет о...», «Насчет...», «Не то чтобы... но...» и т.п. Метатекстовые знаки раскрывают приёмы и принципы организации текста.

Задание

В предложенном тексте покажите переходы словесных знаков на разный уровень текста; выделите основные дискурсы, мотивы.

В этих узких улицах, где громоздка
даже мысль о себе, в этом клубке извилин
прекратившего думать о мире мозга,
где то взвинчен, то обессилен,
переставляешь на площадях ботинки
от фонтана к фонтану, от церкви к церкви
– так иголка шаркает по пластинке,
забывая остановиться в центре, –

можно смириться с невзрачной дробью
остающейся жизни, с влечением прошлой
жизни к законченности, к подобью
целого. Звук, из земли подошвой
извлекаемый – ария их союза,
серенада, которую время оно
напевает грядущему. Это и есть Карузо
для собаки, сбежавшей от граммофона.

И. Бродский. Римские элегии. VII*

Литература

Валгина Н. Теория текста: Учеб. пособие. М., 2003.

Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1995.

Долинин К. Интерпретация текста. М., 1985.

Лотман Ю. Структура художественного текста. (В любом издании)

Пирс Ч. Начала прагматизма. Т. 2: Логические основания теории знаков. СПб., 2000.

Руднев В. Структурная поэтика и мотивный анализ // Даугава. 1990. № 1.

Силантьев И. Поэтика мотива. М., 2004.

Степанов Ю.С. Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

Томашевский Б. Поэтика: Краткий курс. М., 1996.

Тюпа В. Аналитика художественного. М., 2001.

Хализев В. Теория литературы. М., 1999. Текст. С. 240–248.

Хализев В. Подтекст // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5.

Целкова Л. Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. Что такое семиотика?
2. Виды знаков.
3. Разные модели целостности художественного текста.

* Текст приводится по изданию: Бродский И. Соч. Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 3.

4. Функции языка словесного художественного текста.
5. Мотивная структура.
6. Сильная позиция знаков художественного текста.

Для практического закрепления можно обратиться к текстам Приложения (2, 4–7, 11).

2. ПОЭТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

Художественная словесность пользуется естественным языком и его законами, **не существует особой «поэтической речи»**, можно говорить об индивидуальных стилях писателей, о стилевых и художественных нормах эпохи, художественных течениях и групп, вызванных эстетическими установками. Художественная функция естественного языка обнаруживается в каждом тексте. Очевидна тенденция приближения художественной речи к естественной. Прозаизация художественной речи и в глобальном масштабе (проза получает эстетическое равноправие со стихотворной речью в словесности Нового времени), и в конкретно-историческом масштабе (в искусстве XX в. ослабевают эстетические табу на использование неканонической, нелитературной речи – просторечий, диалектизмов, жаргонизмов, бранной лексики) приближает текст к реальности (например, Театр. дос в начале XXI в.; новейшая поэзия). Тем не менее в словесном искусстве закрепились приёмы использования лексических (многозначность слов) и синтаксических («обороты») свойств речи в целях дополнительной выразительности: тропы и поэтические фигуры.

2.1. Тропы

Тропы (гр. *tropos* – поворот, оборот речи) – употребление слова в образном смысле, сдвиг в семантике слова от прямого значения к переносному, когда признак одного предмета переносится на другой. Тропы делятся по принципу сопоставления: по сходству (метафора) или по смежности (метонимия).

Метафора (гр. *metaphora* – перенос) – название объекта одного класса используется для описания объекта другого класса по принципу их сходства (иногда – контраста). Метафора – скрытое сравнение.

Разновидности метафоры:

– **олицетворение (персонификация, прозопопéя)** – перенесение свойств одушевлённых предметов на неодушевлённые: «...и лыком горе подпоясалось, мочалами ноги изопутаны»;

– **катахрéза** (гр. *katachresis* – злоупотребление), или алогизм, или оксюморон, – необычное употребление сочетаний слов с несовместимыми буквальными лексическими значениями: *живой труп*;

– **ирóния** (гр. *eironeia* – притворство) – истинный смысл слова скрыт или противоречит смыслу явному: «Отколе, умная, бредёшь ты, голова?» (И. Крылов);

– **литóта, литотес** (гр. *litotes* – простота, малость) – преуменьшение или нарочитое смягчение в назывании: «Ваш шпиц – прелестный шпиц, не более наперстка!» (А. Грибоедов);

– **гипéрбола** (гр. *hyperbole* – бросать сверх, преувеличивать) – преувеличение свойств явления: «Слышишь ли, как у ног твоих собрался весь мир...» (Н. Гоголь).

Метонímия (гр. *metonymia* – переноминование) – наложение на прямое значение слова его переносного значения на основании замены целого и части, вещи и материала, содержимого и содержащего, творения и творца: «Где бодрый серп гулял и падал колос...» (Ф. Тютчев).

Среди разного типа метонимии особо распространены синекдоха и антономасия.

Синéкдоха (гр. *sinekdoche* – соотнесение) – выявление целого (большого) через его часть (меньшее) или наоборот: «И слышно было до рассвета, как ликовал француз»; «И вы, мундиры голубые...»; «От их всевидящего глаза...» (М. Лермонтов).

Антономасíя, антономазíя (гр. *antonomasia* – переименование) – замена названия или имени указанием какой-нибудь существенной особенности предмета или отношения его к чему-либо. То же – прономинация (лат. *pronominatio*): «Я ускользнул от Эскулапа / Худой, обритый – но живой...» (А. Пушкин).

2.2. Поэтические фигуры

Поэтические фигуры (риторические фигуры, синтаксические фигуры) – устойчивые синтаксические конструкции художественной речи, отступающие от синтаксических норм языка, допускающие: пропуск слов, повторы слов, нарушение порядка слов; смысловое упорядочивание

слов в предложении; иносказательное описание явления синтаксическим оборотом; усиление воздействия на слушателя.

Функция поэтических фигур – выражение отношения субъекта речи, уточнение семантики называемого явления, контакт со слушателем.

Сводная таблица поэтических фигур, выделяемых по разным основаниям

Пропуск	Излишнее употребление лексических средств	Нарушение порядка слов	Намеренная смысловая упорядоченность	Использование иносказат. оборота	Риторические фигуры
Эллипсис	Эпитет	Инверсия	Града́ция	Перифра́з	Риторический вопрос
Бессою́зие	Многосою́зие	Параллелизм	Антите́за	Эвфемизм	Риторическое восклицание
		Ана́фора	Окси́морон	Иро́ния	Риторическое обращение
		Эпи́фора	Парцелля́ция		
		Хиа́зм			
		Сдвиг			
		Кольцо			

По принципу количественного нарушения состава предложения выделяются:

– **эллипсис** (гр. *elleipsis* – опущение, выпадение) – намеренный пропуск слов, легко восстанавливаемых из контекста: безглагольные (назывные) предложения, безличные «Вошёл – и пробка в потолок» (А. Пушкин);

– **бессою́зие** (асиндетон – гр. *asyndeton* – несвязанное) – опущение союзов для связи однородных членов предложения: «Прямо дороженька, насыпи узкие, / Столбики, рельсы, мосты» (Н. Некрасов).

– **эпи́тет** (гр. *epitheton* – приложенное, прибавленное) – образное (орнаментальное) определение (избыточное, выражающее ценностное и оригинальное, но впоследствии ставшее устойчивым клише): эпитет от определения можно отличить в речевом контексте: *детская* душа – нежная, доверчивая (эпитет) и душа ребёнка (определение);

– **многосою́зие** (гр. *polysyndeton* – многосвязие) – избыточный повтор союзов (особенно сочинительных и подчинительных союзов для связи

предложений: «Ох! Лето красное! любил бы я тебя, / Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи...» (А. Пушкин).

По особому порядку слов в предложении выделяются:

– **инверсия** (лат. *inversion* – *переворачивание*) – нарушение устойчивого порядка слов; её разновидности **анастро́фа** – перестановка смежных слов (*град блестящий*) – и **гипе́рбатон** – разделение смежных слов вставленными синтаксическими элементами («Швейцара мимо он стрелой...» – А. Пушкин);

– **параллели́зм** (гр. *parallelos* – расположенный рядом) – сходное (или точное – *изокolóн*) построение синтаксических конструкций: «Увижу ль я твой светлый взор? / Услышу ль нежный разговор?» (А. Пушкин);

– **ана́фора** (гр. *anaphora* – вынесение) – повтор слов (звуков, синтаксических конструкций) в начале фраз (стихов, строф, синтаксических конструкций и т.п.):

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных...

А. Пушкин;

– **эпи́фора** (гр. *epiphora* – добавление) – повторение в конце отрезка речи слова (словосочетания): «Милый друг, и в этом тихом доме / Лихорадка бьет меня. / Не найти мне места в тихом доме / Возле мирного огня!» (А. Блок);

– **хиа́зм** (гр. *chiasmós* – в виде буквы X. – гр. *χι*, т.е. крестообразно) – обращенный параллелизм; перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных ко́лонах (синтагмах) похожей синтаксической формы: «Ждет ночи и луны боится» (А. Пушкин);

– **сдвиг** (стык) – столкновение конца фразы (стиха) и начала следующей фразы (стиха) в предложении: «Но когда коварны очи / Очаруют вдруг тебя» (А. Пушкин);

– **кольцо** или охват (гр. *prosapodosis* – прибавление) – повторение в конце фразы (стиха) начальных слов (звуков): «Подарю я шаль из Хорасана / И ковер ширазский подарю» (С. Есенин).

По принципу дополнительного смыслового упорядочивания слов в предложении выделяются:

– **градация** (лат. *gradatio* – повышение, усиление) – расположение слов (фраз) по степени усиления или ослабления значения: «И где ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?» (А. Пушкин);

– **парцелляция** (фр. *parcelle* – частица) – интонационно предложение делится на самостоятельные отрезки, которые на письме отделяются знаками препинания, создавая отрывистую интонацию: «Он тоже пошёл. В магазин. Купить сигарет» (В. Шукшин);

– **антите́за** (гр. *antithesis* – противоположение) – сопоставление логически противоположных понятий (образов) во фразе:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

А. Пушкин;

– **оксímорон**, оксёморон (гр. *oxymoron* – остроумная глупость) – намеренное сочетание противоречивых понятий. В отличие от антитезы, где контрастирующие понятия остаются отдельными, в оксимороне они сливаются воедино: «*Понятным* сердцу языком твердишь о *непонятной* муке» (Ф. Тютчев).

По принципу замены слова или точного описательного выражения синтаксической конструкцией с иносказательным смыслом выделяются:

– **перифра́за, перифраз** (гр. *periphrasis* – окольный оборот) – замена односложного наименования предмета или действия описательным многословным оборотом: «заложив малую толику за галстук»;

– **эвфеми́зм** (гр. *euphemismos* – хорошо говорить) – замена непристойного или запретного слова другим(ми), стилистически нейтральным или намеренно высоким: «...дамы города N. отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась», «я вспотела», «я плюнула», а говорили: «я облегчила себе нос», «я обошлась посредством платка» (Н. Гоголь);

– **ирóния** (гр. *eironeia* – притворство), антифразис – употребление слов в отрицательном смысле, прямо противоположном буквальному: «Моё лицо, если только оно меня слушалось, выражало сочувствие и понимание» (Р. Стаут).

В художественной речи широко используются синтаксические фигуры для усиления воздействия на адресата, или **ритори́ческие фигуры** (гр. *rhetor* – оратор) – стилистические обороты для усиления выразительности речи:

– **ритори́ческий вопро́с** – утверждение высказывается в форме вопроса, не предполагающего ответа: «Могу ль опять одеть покровом / Знакомой жизни наготу?» (В. Жуковский);

– **риторическое восклицание** – в форме восклицания утверждается то или иное понятие: «Да, так любить, как любит наша кровь, / Никто из вас давно не любит!» (А. Блок);

– **риторическое обращение** – по форме будучи обращением, условно, не предполагает ответа: «А вы, надменные потомки, / Известной подлостью прославленных отцов...» (М. Лермонтов).

Задания

1. Найдите в прозаическом и стихотворном текстах (по собственному выбору) примеры словесных тропов всех видов. Объясните приращение смысла текста при использовании тропов.

2. Найдите в стихотворных и прозаических текстах (выбранных самостоятельно) примеры всех указанных видов поэтических фигур. Составьте из них таблицу поэтических фигур по главным основаниям, заполнив её примерами из русской словесности. Сформулируйте, какая дополнительная семантика возникает в тексте при использовании поэтических фигур.

Литература

Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. М., 1974.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999 (Словарь поэтический. Язык поэтический).

Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. 1.

Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.М. и др. Общая риторика. М., 1986.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. СПб., 1996 (Лекции 17–19).

Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966 (и др. издания).

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. 3-е изд. М., 2007.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976 (и др. издания).

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978 (Стиль и стилистика. Образ, метафора, символ, миф).

Хализев В.Е. Теория литературы. Художественная речь (Стилистика).
М., 1999.

Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб., 2001.

Вопросы к освоению рекомендованной литературы

1. Являются ли тропы специфическим признаком художественной словесности?

2. В чём отличие тропов и синтаксических фигур?

3. Обратите внимание на различие поэтики словесных тропов и поэтики образности (символ, аллегория, развёрнутое сравнение, реализованная метафора и пр.).

4. Составляют ли поэтические фигуры основной пласт художественной речи?

5. В чём состоит эстетическая функция использования поэтических фигур в отличие от их использования в естественной речи?

6. Есть ли отличие поэтических фигур в стихотворной и прозаической речи?

7. Уточняют или делают неопределённым поэтические фигуры смысл текста?

8. В какие эпохи художественного развития усиливается нормативность художественной речи и наоборот – отталкивание от поэтической нормированности речи?

3. ВИДЫ СЛОВЕСНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Словесное высказывание может быть выразительным (выражение эмоций и смыслов субъекта речи) и изобразительным (называющим предметы и явления внешней действительности). В художественной речи возникают различные функции слова: оно может быть **изображаемым** (воспроизводящим реальное говорение или внутреннюю речь субъекта речи, персонажа или лирического героя) и **изображающим** внешние реалии.

3.1. Изображаемое слово. Прямая речь

Изображаемое слово – это воспроизведение речи как действительно-го процесса. В драме и эпической прозе воспроизводится непосредствен-

но речь персонажа, в лирике – речь лирического субъекта (лирического героя или автора).

Прямая речь – непосредственное высказывание носителя речи, сохраняет характерные черты индивидуальной речи (в тексте выделяется графическим знаком паузы, тире, или графическим знаком принадлежности другому субъекту, кавычками). Прямая речь героев – «вид изображенного, объектного слова» (М. Бахтин), она «имеет непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она <...> сама является предметом интенции как характерное, типичное, колоритное слово» (С. 85).

Виды прямой речи:

– **рэплика** (лат. *replicare* – возражать) – краткое высказывание персонажа;

– **ремáрка** – (фр. *remarque* – замечание) – чей-либо краткий комментарий к чужой речи; в драматургическом тексте – пояснение автора для актёров, постановщика или читателя;

– **диалóг** (греч. *dialogos* – переговоры) – форма устной речи, последовательный разговор двух или нескольких лиц; в драме – основной конструктивный элемент текста, содержащий и предысторию, и обнажение противоречий, и развитие действия.

– **монолог** (греч. *monos* – один; *logos* – речь) – высказывание персонажа наедине с самим собой или **рассуждение** в присутствии других, но не получающее отклика; основная форма речи в лирике (*Ich-форма*);

– **внутренний монолог** – словесное выражение мыслей и осознаваемых чувств персонажа в форме прямой речи (*Ich-форма*), оформленный грамматически монолог «про себя»;

– **поток сознания** – передача невербализованных или произнесенных мыслей, ассоциаций, ощущение персонажа в форме словесного высказывания; имитация эмоционально-мыслительной внутренней жизни персонажа; способ одновременного, **симультанного** (лат. *simul* – в одно и то же время), изображения сознания и реальности, связанный с отказом от посредника-повествователя, грамматическая неоформленность проявляет стихийный процесс фиксации персонажем внешней реальности и реакций на неё.

Пограничными между изображаемым и изображающим словом являются такие виды речи, как косвенная и несобственно-прямая.

Косвенная речь – передача речи другого лица (персонажа) в высказывании основного субъекта, «речь в речи»; имеет формальные знаки отсылки к первоисточнику: «Она объяснила, что...».

Несобственно-прямая речь – воспроизведение стилистических особенностей речи персонажа в авторской речи для передачи его восприятия или смысловой позиции; речь повествователя переносит в сферу сознания и манеры речи персонажа, при этом отсылка к персонажу не маркируется ни графически, ни вводными словами:

И вот из ближнего посада
Созревших барышень кумир,
Уездных матушек отрада,
Приехал ротный командир;
Вошёл... Ах, новость, да какая!
Музыка будет полковая!
Полковник сам её послал.
Какая радость: будет бал!
Девчонки прыгают заране.

А. Пушкин

3.2. Изображающее слово. Интенциональная речь

Изображающее (интенциональное) слово (лат. *intention* – стремление) – называющее, сообщающее, выражающее, изображающее слово – основное слово в художественной речи, оно внутренне диалогично, содержит и название объекта, и его оценку, выражает отношение говорящего к объекту речи. В художественной речи изображающее слово выражает отношение автора или нарраторов (введённых автором повествователей) к изображаемой реальности. **Интенциональная речь** (М. Бахтин) в художественном тексте может быть двух видов: повествование и описание.

Повествование, или **наррация** (лат. *narration* – рассказ, повествование), – название словом жестов, действий, событий в их временной и причинно-следственной связи; система динамических мотивов, в отличие от статической информации. В повествовании важна «точка зрения» субъекта повествования на объект изображения, возможно и соединение «точек зрения» субъекта и объекта.

Описание – словесное сообщение об объекте; для него характерна одновременность, а называемые свойства связываются или пространственно, или логически (обобщение, систематизация и т.п.). Выделяют **статическое** и **динамическое** описания. **Статическое** описание прерывает развитие событий, **динамическое** описание (небольшое по объему) не останавливает действия (например, дается в восприятии персонажа по ходу события). Описание тоже может соотносить «точку зрения» субъекта речи и объекта описания.

Виды описания:

- словесный **портрет** – изображение внешних признаков персонажа;
- **пейзаж** (фр. *païs* – местность), или ландшафт (нем. *Landschaft* – вид местности), – изображение местности, природного пространства;
- **интерьер** (лат. *interior* – внутренний) – изображение внутренней обстановки;
- **экфразис** (гр. *ekphrasis* – высказывание) – словесное описание произведения несловесных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры);
- **характеристика** (гр. *character* – отличительная черта) – сообщение о личных свойствах персонажа или его состоянии (психологическая или внутренняя характеристика)

Задание

Определите, к какому типу речи (изображаемой или изображённой) принадлежат тексты; определите вид речи (см. приложение, тексты 18, 19, 4, 8, 9, 11, 15–17, 20–23).

Литература

- Хализев В. Теория литературы.** М., 1999. Художественная речь. § 1.
Виноградов В. О языке художественной прозы. (В любом издании).
Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2 (Введение).

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. Речь как предмет изображения и средство изображения.
2. Чем отличается поток сознания от внутреннего монолога?
3. Формы описания.
4. Значение понятия «повествование» как речи.

4. «ТОЧКА ЗРЕНИЯ», СУБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ, СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

4.1. «Точка зрения» в словесном тексте

Слово называет объект и непременно выражает позицию говорящего. Позиция субъекта речи, его «точка зрения», определяется в различных планах.

Фразеологическая точка зрения (стилистический дискурс) носителя речи проявляется в использовании стилистически окрашенной лексики, в избирательности грамматических норм, в особенностях синтаксиса. Важно определить носителей фразеологической точки зрения (один или несколько субъектов) и способы введения чужой «точки зрения» в речь основного субъекта речи («своё» и «чужое» слово), это отражение фразеологической точки зрения или её имитация (сказ, орнаментальная речь).

Физическая точка зрения субъекта высказывания проявляется в его пространственной и временной позициях. Пространственная позиция может быть отстранённой и приближенной к объекту; подвижной и статичной; локальной, ограниченной, и панорамной. Временная позиция может быть синхронной с объектом и ретроспективной, изображающей явление как прошедшее; меняющей временную дистанцию и устойчивой. Важно определить субъектов физической точки зрения и соотношение точек зрения.

Психологическая и эстетическая точки зрения – выражение внутреннего состояния говорящего и его отношения (эмоциональной или идейной позиции) к изображаемому. Это может быть прямая эмоциональная или логическая оценка; косвенная оценка, проявляющаяся в отстранённости и незаинтересованности изображения, в минимизации или в избыточности деталей объекта и пр. Оценочная позиция субъекта высказывания может быть статичной и меняющейся, принадлежащей одному или совмещённой с позицией объекта изображения.

Задание

Найдите в тексте выражение точки зрения субъекта речи в разных планах. Обратите внимание на фрагменты, выделенные жирным шрифтом, курсивом или подчёркиванием, а также на различие изображаемой и изображающей речи.

Мы перебрались через овраг и вступили в слободу. Во всех избах горели огни. Шум и крики раздавались везде. На улице я встретил множество народу; но никто в темноте нас не заметил и не узнал во мне оренбургского офицера. <...>

Я вошёл в избу, или во дворец, как называли её мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на верёвочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками, – всё было как в обыкновенной избе. Пугачёв сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбоченясь. Около него стояло несколько из главных его товарищей, с видом притворного подобострастия. <...> Я взглянул наискось на наперсников самозванца. <...> Несмотря на чувства, исключительно меня волновавшие, общество, в котором я так нечаянно очутился, сильно развлекало моё воображение. Но Пугачёв привёл меня в себя своим вопросом: «Говори: по какому делу выехал ты из Оренбурга?»

Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачёву, подавало мне случай привести в действие моё намерение. Я решился им воспользоваться и, не успев обдумать то, на что решался, отвечал на вопрос Пугачёва:

– Я ехал в Белгородскую крепость избавить сироту, которую там обижают.

Глаза у Пугачёва засверкали. «Кто из моих людей смеет обижать сироту? – закричал он. – Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдёт...»

А. Пушкин «Капитанская дочка» (гл. IX)

4.2. Виды субъектов изображения в художественной речи

Носителем речи, или субъектом речи (лат. *subjectus* – лежащий внизу, в основе), в художественном тексте могут быть и субъекты высказывания, и субъекты изображения. Чтобы не смешивать изображающую и изображаемую речь, будем называть субъектов высказывания (носителей прямой речи) носителями речи, а субъектов изображающей речи – субъектами изображения.

Носители речи (субъекты высказывания): а) персонажи, их речь выделена в тексте особо – названием субъекта, выделением его слов в письменном тексте тире или кавычками; выделением в отдельный абзац и пр.; б) автор в риторических или лирических высказываниях.

Формы прямой речи в художественном тексте:

– **устная** (реплика, монолог, диалог, полилог) и имитация внутренней речи (поток сознания, внутренний монолог);

– **письменная** (записка, письмо, дневник и пр.),

Наряду с формами «прямой речи» речь персонажей может быть выражена в форме **несобственно-прямой речи**, наложения особенностей речи другого носителя речи на речь основного носителя речи, субъекта высказывания.

В драматургическом тексте субъекты высказывания разведены абсолютно и независимо: речь автора представлена ремарками, пояснениями к организации спектакля (обстановка и минимальная характеристика персонажей в «афише», перечне персонажей пьесы); речь персонажей представлена в непосредственных высказываниях, сопровождая и провяляя действия персонажей и развитие события.

Субъект изображения в художественном тексте – это носитель речи, обращённой к объекту изображения, раскрывающей внешнюю и внутреннюю жизнь явлений реальности (выраженность субъекта изображения в его речи, в его точке зрения в данном случае вторична и второстепенна для читателя).

Субъект изображения не тождествен формальному автору художественного текста, «биографическому» автору, реальному лицу. Субъект изображения в словесном художественном произведении – это избранное автором языковое поведение, речь, маска, выражающая, но не прямо, авторскую позицию; это художественная точка зрения и особый художественный образ. Даже «перволичное» (от первого лица, от Я) изображение не позволяет отождествлять субъекта речи и автора художественного произведения, носителя сверттекстового, образно-концептуального сознания, породившего художественный мир. Более того, субъект изображения тем ближе автору, чем менее он выявлен как носитель речи и даже как субъект сознания (нулевая степень индивидуальности субъекта текста проявляет универсальную авторскую позицию по отношению к художественному миру произведения и к его текстовому выражению).

Автор (лат. *auctor* – создатель) – творец художественного произведения: и образного мира, и текста этого литературного творения. Собственно авторским текстом можно считать **рамочный текст** – компоненты, определяющие границы основного текста: заголовочный комплекс, предисловие, послесловие и примечания внутри или в конце текста. Это сильные позиции текста, однако они могут быть приписаны и вымышленному автору.

Элементы рамочного текста:

- **имя** или псевдоним автора;
- **заглавие** и подзаголовок: называя, автор обособляет основной текст и представляет его главную тему, сюжет, время и место действия, оценку, которая подтверждается или опровергается текстом;
- **посвящение** – указание лица, которому предназначается или в честь которого написан текст;
- **эпиграф(ы)** (гр. *epigraphs* – надпись) – точная или измененная цитата из другого текста, предпосланная всему произведению или его части (возможны и мистификации авторства цитаты);
- авторское **предисловие** (вступление, введение) к тексту, в отличие от пролога, не излагает события, предшествующие изображаемому;
- авторские **примечания** или комментарии, маргиналии, заметки (на полях или в конце текста) – графически отделенные от основного текста произведения авторские (или другого субъекта) пояснения к тексту (род метатекста или микротекста);
- авторское **послесловие** (заключение, постскрипtum) – заключительный текст автора для «внехудожественных целей» (объяснение своих эстетических или этических взглядов), полемика с критикой; печатается после основного текста произведения; в отличие от эпилога (гр. *epilogos* – послесловие), не содержит изложения последствий изображённых событий;
- **оглавление** – система названий внутренних частей текста;
- **обозначение места и даты** создания произведения;
- **список действующих лиц** и сценические указания (в текстах пьеса).

Рамочный текст может быть как «внешним» (относящимся ко всему произведению), так и «внутренним» (оформляющим начало и конец отдельных глав, частей, песен).

В основном тексте **образ автора** создаётся и намеренно, и непреднамеренно как образ **субъекта текста**. «В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение)... Речь изображающего (реального) автора, если она есть, – речь принципиально особого типа, не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 295). Различие субъекта текста и лирического субъекта существует и в лирике. В литературоведении различают два основных способа создания образа автора, в результате чего в тексте художественного произведе-

дения возникают два типа образа автора: имплицитный автор и эксплицитный автор.

Имплицитный автор (лат. *implicare* – сплести) – «абстрактный автор», повествовательная инстанция, не воплощенная в фигуре повествователя и воссоздаваемая читателем в процессе чтения независимо от воли самого писателя как подразумеваемый «образ автора». Это автор как субъект целого художественного текста (в т.ч. рамочного текста); термин близок понятиям «образ автора» (В. Виноградов), «концепированный автор» (Б. Корман), «внеаходимый автор» (М. Бахтин).

Эксплицитный автор (лат. *explicitus* – распутанный, открытый, очевидный) – «фигура в тексте», субъект текста, выступающий в качестве персонажа художественного мира (вымышленный образ) и изображающий от своего лица; «фиктивный автор» произведения или его части; созданный автором образ носителя речи. Другое определение – **нарратор** (лат. *narrator* – повествователь, рассказчик) – введенный автором субъект текста, не идентичный с творцом сочинения, неавторская «точка зрения», определяющая повествование, одна из речевых масок автора, воплощенная в тексте.

Эксплицитный автор представлен двумя типами **субъектов изображения**:

– **повествователь** – субъект изображения, характеризуемый скрытой «точкой зрения», субъект «внеличностного повествования» (от третьего лица), как правило, в письменной форме речи (не является прямым выражением авторских оценок) (выделение Б. Корманом «личного повествователя» представляется излишним);

– **рассказчик** – персонифицированный субъект изображения (имеет имя, свидетель или участник событий), повествующий от первого лица (*Ich-Erzählung*, «ролевой повествователь» – В. Кайзер), как правило, в устной форме речи, которой присуща большая индивидуальная выразительность, отклонения от литературной нормы;

– **сказитель, или носитель сказа**, субъект изображения, лишённый или имеющий статус персонажа, но наделённый яркой социальной стилиевой окраской речи, подчёркнуто отличающейся от литературной речи и стиля автора; сказ – это и изображённое коллективное слово (просторечие, диалект, арг), и изображение в манере (с точки зрения) коллективного (народного) сознания (например, в фольклорных жанрах).

Задание

Определите тип нарратора в предыдущем фрагменте из повести А.С. Пушкина, а также в текстах 1, 7, 9, 11. 17, 19–23 приложения.

4.3. Субъектная организация текста

Субъектная организация текста – соотносённость всех частей текста с субъектами изображения.

Формально-субъектная организация выявляется установлением субъектов речи (носителей речи), определением их количественного и содержательного соотношения, истолкованием степени близости их автору текста. Схематически наличие различных субъектов может быть выражено литерой S: S1 + S2 + S3 и т.д. или знаками (S1 = □; S2 = △, S3 = □, S4 = ◇ и т.д.) в нужной последовательности и чередовании. Например, буквенный вариант: S1 + S2 + S1 + S3 + S1 + S2 + S3 + S2 + S4...; графический вариант: □ + △ + □ + □ + □ + △ + □ + △ + ◇ ...

Содержательно-субъектная организация выявляется системой связи разных частей текста с разными носителями речи и разными носителями сознания:

- повествователь S1 как формальный субъект и персонаж А как носитель психологической или физической точки зрения: SA;
- повествователь S1 как формальный субъект и персонаж Б как носитель психологической или физической точки зрения: SB;
- повествователь S1 как формальный субъект и персонаж В как носитель психологической или физической точки зрения: SB; (и т.д.);
- повествователь S2 как формальный субъект и персонаж А как носитель психологической или физической точки зрения: S1A;
- повествователь S3 как формальный субъект и персонаж Б как носитель психологической или физической точки зрения: S1B (и т.д.);
- повествователь S4 как формальный субъект и персонаж В как носитель психологической или физической точки зрения: S2B (и т.д.).

Для персонажей, чья точка зрения определяет слово субъекта речи (персонаж – носитель внутренней точки зрения, но не слова) примем знак круга с включенными в него литерами, обозначающими разных персонажей: персонаж А – (А); персонаж Б – (Б); персонаж В – (В); персонаж Г – (Г); персонаж Д – (Д) и т.д.

Графически выявить связь точек зрения на предмет изображения может наложение символов, обозначающих разных субъектов речи и носителей внутренней точки зрения (персонажей), например:

а) ; б) ; в) ; г) ; д) ; е)

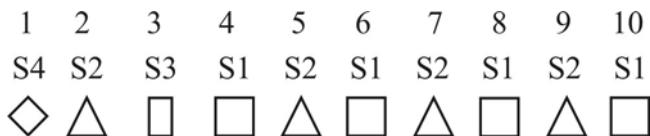
Сложность и цель анализа субъектной организации текста – выявление диалогической функции совмещения точек зрения разных субъектов; подвижной художественной перспективы или авторской стратегии повествования об объекте.

Схема субъектной организации текста:

1) выделяем формальных субъектов речи (носителей изображающего слова) присваивая им литерный или графический символ;

2) выстраиваем фрагменты текста, принадлежащие этим субъектам, в последовательности.

Допустим, таких фрагментов 10: это формально субъектная организация текста:



В каждом из выделенных фрагментов выделяем части, где изображение дано с точки зрения другого субъекта (другого персонажа или объекта изображения: его точка зрения может быть представлена в одном или нескольких планах). Принимаем графические знаки для вторичных субъектов изображения (персонажей), совмещаем их со знаками первичных субъектов:



Графически можно так представить схему содержательно субъектной организации текста из 10 фрагментов:

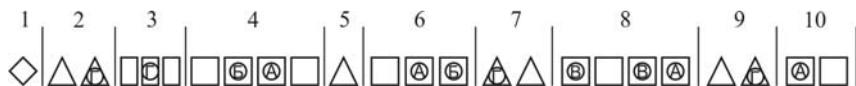


Схема позволяет системно интерпретировать а) причины введения автором носителей изобразительной точки зрения; б) задачу чередования и совмещения точек зрения; в) связи фрагментов, данных с одной точки зрения.

Задание

Определите формальную и содержательную субъектную организацию текстов 11, 21, 23 приложения, составив литературную или графическую схему по предложенным образцам.

4.4. «Текст в тексте» и интертекстуальность

В основной текст может быть включён «чужой текст» или текст другого произведения автора. Способы и цели включения «чужого текста» различны.

Прямое включение – цитирование, пересказ, ссылка на известный читателю текст (в полемических или утвердительных целях). **Цитáта** – (лат. *citare* – провозглашать) – дословное введение чужого слова (текста) (см. текст 2 приложения).

Скрытое включение – свойство всякого текста, поскольку, во-первых, слово многозначно и вызывает аллюзии к другим текстам, во-вторых, слово диалогично, и художественный текст опирается на весь предшествующий опыт высказываний, хранимых культурой. Скрытое включение следует отличать от **плагиáта** (лат. *plagio* – похищаю) – умышленного присвоения авторства. Формы скрытого включения:

– **аллюзия** (фр. *allusion* – намек) – намек на известный литературный текст или реальный факт (словесный или стилиевой) (см. текст 5 приложения);

– **ассоциáция** (лат. *assotiatio* – соединение) – порождение (а не описание) с помощью каких-либо элементов текста в читателе чувственных образов и состояний, хранящихся в культурно-историческом опыте;

– **реминисцéния** (позднелат. *reminiscentia* – воспоминание) – напоминание о другом произведении отдельной деталью, мотивом, стилистическим приемом (см. текст 6 приложения).

Интертекстуáльность («межтекстовость», связь текстов) – общее свойство текстов сохранять память о других текстах, по мнению М. Бахтина, – проявление диалогической природы слова. Интертекстуальность порождает нелинейный способ чтения текста; интертекстуальная отсылка разнообразными способами (слово, грамматическая форма, стилиевый приём) выводит за границы основного текста к чужому тексту как к тексту-источнику, к парадигматике текстов.

Интертекстуальность осмысливается постструктуралистами (М. Фуко, Р. Барт) как «смерть автора» (писателя), «смерть» индивидуального тек-

ста. Цитатность – удел любого текста: «Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (Р. Барт). Любой текст не может находиться в своих границах, выходит к множественным текстам культуры (гипертексту). Субъект текста децентрирован, читатель обречён на парадигматическое чтение, «неизбежно цитатное» сознание делает его свободным от авторской воли внутри одного текста. Автор, текст и читатель превращаются в «бесконечное поле для игры письма» (Л. Перрон-Муазес).

Текст превращается в палимпсест или центон не только в сознании читателя, но и в результате замысла автора. **Палимпсэст** (гр. *palin* – опять и *psestos* – соскобленный) – текст (первоначально на пергаменте или папирусе) поверх другого (смытого или соскобленного) текста. **Центон** (лат. *cento* – одежда или одеяло из разноцветных лоскутов) – текст, составленный из цитат.

Сознательная отсылка к чужому тексту (включение чужого текста) может быть в форме **стилизации** (подражание как акцентирование ценностной традиции) или **пародирования** (имитация чужого текста для критической оценки).

Классификация типов взаимодействия текстов (см.: Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. М., 1982):

- 1) интертекстуальность – «соприсутствие» в тексте чужих текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- 2) паратекстуальность – отношение текста к своему заглавию, после словию, эпиграфу и прочим частям «рамочного текста»;
- 3) метатекстуальность – комментирующая ссылка на предтекст, а также комментарий к создаваемому тексту (текст о создаваемом тексте);
- 4) гипертекстуальность – пародирование одним текстом другого;
- 5) архитекстуальность – жанровая связь текстов.

Задание

Определите функцию и способы включения чужой речи и элементы метатекста в стихотворениях И. Бродского и Т. Кибирова.

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги,
Все разлетелось к черту, на куски.

Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее, виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! все не по-людски!
Я Вас любил так сильно, безнадежно,
как дай Вам бог другими — — — но не даст!
Он, будучи на многое горазд,
не сотворит — по Пармениду — дважды
сей жар в груди, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды
коснуться — «бюст» зачеркиваю — уст!
И. Бродский. Двадцать сонетов к Марии Стюарт (VI)*

Я Вас любил. Люблю. И буду впредь.
Не дай Вам бог любимой быть другими!
Не дай божé! — как угрожает дед
испуганным салагам. Жаль, что с ними

у Вас немного общего — пугать
Вас бесполезно, а сердить опасно.
Мне остаётся терпеливо ждать,
когда ж Вам наконец-то станет ясно,

что я люблю Вас так, мой юный друг,
как сорок тысяч Гамлетов, как сотни
Отелл (или Отеллов?), внидая вдруг
в Господний свет и морок преисподний.

Т. Кибиров. Amour, exil...**

Литература

Арутюнова Н.Д. Субъект // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

Барт Р. Смерть автора. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

* Текст приводится по изданию: Бродский И. Соч. Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 3.

** Текст приводится по изданию: Кибиров Т. Amour, exil... СПб., 2000.

- Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Виноградов В.* Проблема образа автора и теория стилей. М., 1961.
- Корман Б.** Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
- Успенский Б.** Поэтика композиции. М., 1970 (и др. издания)
- Хализев В.** Теория литературы М., 1999. С. 248–261, 272–274.
- Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М., 1931.
- Арнольд И.* Значение сильной позиции для интерпретации текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4.
- Мильчина В.* Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11.
- Кожина Н.* Заглавие художественного произведения: Онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988.
- Веселова Н.* Оглавление и текст (постановка проблемы) // Язык: Антропocентризм и прагматика. Киев; Москва, 1995.

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. Проявление в слове объекта и субъекта.
2. Зачем нужно определять позицию субъекта речи?
3. Как разделяются носители слова в художественном тексте?
4. В чём различие между имплицитным и эксплицитным авторами текста?
5. В чём различие между повествователем и рассказчиком, рассказчиком и сказителем?

5. КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА

5.1. Точка зрения и перспектива

Перспектива (лат. *perspicere* – видение сквозь) – общая повествовательная стратегия, избранная автором в отношении к изображаемому; позиция «ведения рассказа» об объекте: отдаленность, безучастность, объективность наблюдателя (Он-форма) или близость, соучастие (Ты-форма, Я-форма); всезнание, вмешательство или частичное знание свидетеля, который знает меньше, чем персонажи; постоянная (моно) позиция или меняющаяся (мульти) позиция. Позиция, с которой рассказывается история, составляет событие повествования (событие рассказывания).

Повествовательная перспектива («точка зрения», «поле видения») определяет онтологический статус (формы бытия) текста как самодостаточной структуры, автономной по отношению и к реальности, и к личности писателя.

Композиция (лат. *compositio* – составление) – организация художественного текста как целостности: выбор и системная связь формально-содержательных элементов художественного текста. Всякий речевой материал построен в какой-то последовательности, располагается в определенные ряды, однако в филологической традиции выделяются совершенно разные элементы, или компоненты, художественного текста, а композиция часто отождествляется с понятиями «архитектоника», «структура», «конструкция» и т.п. «Под К. иногда понимают чисто внешнюю организацию произведения (деление на главы, части, явления, акты, строфы и т.п. – «внешняя К.»), иногда же ее рассматривают как структуру художественного содержания, как его внутреннюю основу («внутренняя К.»). Притом К. часто отождествляют с другими категориями теории литературы – сюжетом, фабулой, даже системой образов» (В. Кожин. КЛЭ. Т. 3).

В. Кожин предложил «локальное» определение композиции художественного текста: композиция – членение и взаимосвязь разнородных элементов или, иначе, компонентов литературного произведения.

5.2. Компоненты и принципы композиции

Компоненты (элементы) композиции – «такой «отрезок» произведения, в пределах которого сохраняется одна определенная форма, точнее, один способ или «ракурс» литературного изображения...». Единицей композиции текста становится **способ художественного изображения** или вид художественной речи: прямой речи (высказывания персонажей) и интенциональной, изображающей, речи (виды повествования и описания); принципом соединения способов художественного изображения является **точка зрения**, позиция субъекта по отношению к объекту изображения.

Простейшие единицы композиции объединяются в более сложные компоненты: портрет, пейзаж, психологическое состояние, поступок, разговор, письмо и пр. – в более сложные единства текста – сцены. **Сцена** (гр. *skene* – площадка, на которой происходит театральное действие) – соединение разных способов изображения, объединённых единой точкой зрения (одного субъекта или совмещением точек зрения субъекта и объекта).

В лирике, воспроизводящей точечную ситуацию переживания, сцена остаётся конечным (условным) компонентом композиции, а важнейшую роль начинает играть ритмическая организация, построение стихотворного текста. В эпосе и драме сцены объединяются в **картины**, в границах которых сохраняется устойчивый, но не единый принцип изображения, перспектива: один субъект изображения, но движущаяся точка зрения.

Основания для соединения картин – со/противопоставление близких по семантике и форме частей: повторения, контрасты, параллелизмы, кольцо или градация (они присущи не только композиции текста, но и тематической или сюжетной композиции).

Субъектная организация произведения, то есть последовательность смены субъектов повествования и их «точек зрения» (изменение позиций субъектов изображения), – это тоже композиционный принцип художественного текста, имеющий свою содержательность наряду с композицией картин, сцен и способов художественного изображения.

Композиция образов – дополнительный принцип композиции, обусловленный объектом изображения: соединением возникающих в разных ракурсах изображения деталей, фрагментов, явлений изображаемой реальности, создающим внутри образной системы автономные единства (образ персонажа, картина природы, образ вещной среды и т.д.). Связанные объектом изображения (или семантически) фрагменты текста создают внутритекстовые (образно-мотивные) связи, в которых организуется системная связь сопоставимых образов (система персонажей, система интерьеров, система пейзажей, система внутренних состояний, система форм речи – записки, напр., и пр.). Внутри текста возникает текст более высокого уровня: городской, зооморфный, телесный, текст запахов и пр.

Сверхтекстовым способом связи изображённых реалий является **сюжет**, связь действий, событий, образ которых создаётся как повествованием, так и изображением обстановки, в которой развиваются отношения персонажей (об этом речь пойдёт при изучении художественного мира произведения).

Членение текста на главы, части, тома, получающие (или не получающие) название, нумерацию и пр., – это «внешняя», факультативная, композиция текста, не свойственная современной литературе.

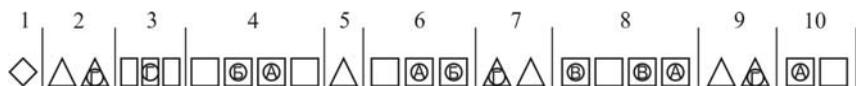
Схема композиции текста

Схема композиции текста опирается на схему субъектной организации, уточняя её обозначением способов художественного изображения, организуемых единой точкой зрения в сцены (а сцены – в картины).

1. Авторское слово, или метатекст, сильная позиция текста – РТ.
2. Изображаемая речь, высказывания персонажей: реплика, монолог – МП, диалог персонажей – ДП, письменная речь (письмо, дневник) – ПР.
3. Виды статического описания: характеристика – Х, портрет – П-г, интерьер – И, пейзаж – П-ж, вещь – В, цвет – Ц, запах – З, психические состояния – С и пр.
4. Динамическое повествование, наррация – Н.

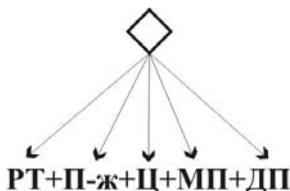
Сцены обозначаются как соединение нескольких средств изображения в едином ракурсе изображения (один субъект изображения и не изменяющаяся в границах текста пространственно-временная, психологическая, оценочная и фразеологическая точка зрения). В одном фрагменте текста, принадлежащем одному субъекту, может быть несколько сцен.

Например, во фрагменте 1 на предыдущей схеме содержательной субъектной организации текста

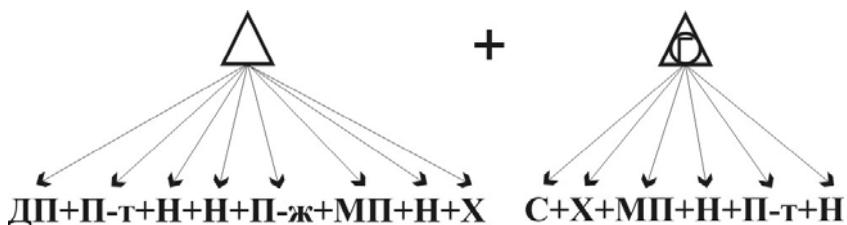


один субъект может соединять разные средства изображения.

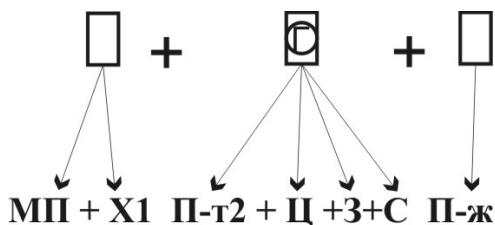
Во фрагменте 1 соединяются, допустим, такие средства изображения:



Во фрагменте 2 в каждой субъектной позиции (единой или совмещённой), то есть в каждой сцене, могут соединяться разные средства изображения.



Во фрагменте 3 выделяются три сцены, данных с точки зрения разных субъектов, но в каждой из сцен совмещаются такие средства изображения:



И так же в схеме выстраиваются фрагменты 4, 5 и т.д.:

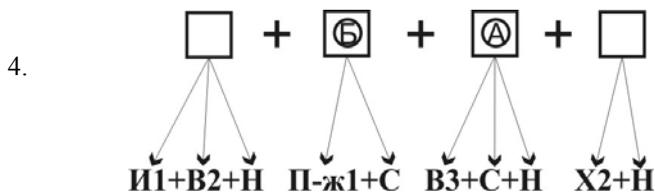
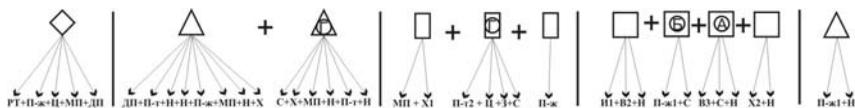


Схема позволяет выявить образные мотивы и картины, складывающиеся из различных деталей в разных аспектах изображаемой реальности (например, пейзаж, изображение действий, портрет...).



Покажем на вертикальной схеме связь отдельных способов изображения (например, пейзаж, изображение действий, портрет...), помещенных в разные сцены с разными субъектами изображения.

1.  $PT + \underline{П-ЖС} + Ц + МП + ДП$
2.  $ДП + \underline{П-Т} + Н + Н + \underline{П-ЖС} + МП + Н + Х$
3.  $С + Х + МП + Н + \underline{П-Т} + Н$
4.  $МП + Х1$
5.  $\underline{П-Т2} + Ц + 3 + С$
6.  $\underline{П-ЖС}$
4.  $И1 + В2 + Н$
7.  $\underline{П-ЖС1} + С$
8.  $В3 + С + Н$
9.  $Х2 + Н$
5.  $\underline{П-ЖС1} + Н$

Литература

- Кожин В. Сюжет, фабула, композиция** // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. М., 1964. Т. 2.
- Кожин В. Композиция** // КЛЭ. Т. 3. Стлб. 694–696.
- Лотман Ю.** Структура художественного текста (в любом издании)
- Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: понятия и определения:** Хрестоматия-практикум для студентов филологических факультетов. М., 2004. Режим доступа: <http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr13.html>

Тамарченко Н. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1899.

Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970 (и другие издания) (Введение. «Точка зрения» как проблема композиции).

Хализев В. Теория литературы. М., 1999 (Композиция).

6. ПРОЗАИЧЕСКАЯ И СТИХОТВОРНАЯ ФОРМЫ РЕЧИ

Художественная речь, в отличие от естественной, имеет избыточные парадигмы при следовании общим фонетическим, грамматическим, синтаксическим нормам. Важнейшее средство семантической акцентации – **повтор** тождественных или сопоставимых знаков. В стихотворной речи повтор используется не ситуативно, а регулярно, обретая закон повтора – ритм.

6.1. Семантическая, звуковая и интонационная упорядоченность речи

Семантическая упорядоченность создаёт контекст, в котором актуализируется нужное значение (из нескольких возможных значений) слов. **Дискурс** или **дискурс** (фр. *discours*, англ. *discourse*, от лат. *discursus* – бегание взад-вперед; разговор) – речь, процесс языковой деятельности; способ говорения. Система повторов акцентирует важную для автора семантику в различных словах (знаках), мотивы или семантические поля. **Мотив** (лат. *moveo* – двигаю) – простейшая смысловая единица, выраженная словами, близкими по значению, и развивающая при повторении общую семантику. **Семантическое поле** – система лексических единиц, объединённых общим (инвариантным) значением и выражающих определённую понятийную сферу. Напротив, сближение побочных значений полисемантических слов порождает сверхденотативную (сверхназывную) семантику текста, в частности интертекстуальность.

Семантическая упорядоченность в словесном художественном тексте дополняется избыточной **звуковой и интонационной упорядоченностью**, выделяющей важные смысловые пятна звучанием речи.

Звуковая упорядоченность речи или **эвфония** (гр. *euphonia* – благозвучие):

- упорядоченность чередования звука и паузы;
- упорядоченность чередования ударных и безударных звуков – **просодия** (гр. *prosodia* – припев, ударение);
- упорядоченность звучания (со-/противопоставление, консонанс и диссонанс) гласных (**ассонанс** – от лат. *assono* – откликаюсь) и согласных (от лат. *ad litera* – к букве) звуков;
- организация звуковых комплексов, повторы близкого звучания морфем, слов (**рифма** – от гр. *rhythmos* – соразмерность).

Интонационная (лат. *intonare* – громко произносить) упорядоченность произнесения речи (закрепляется особой синтаксической организацией и другими способами), определяющая необходимые:

- **темп** (лат. *tempus* – время, быстрота речи);
- **ритм** (гр. *rhythmos* – соразмерность) – закономерная повторяемость интонации;
- **мелодику** (гр. *melos* – пение) – порядок изменения высоты звука;
- **тембр** (гр. *tympanos* – барабан) – окраску звука, звукопись.

6.2. Ритмическая упорядоченность прозаического и стихотворного текстов

Первоначально (в архаической словесности, в фольклоре) художественная речь отделялась от бытовой и имела дополнительную, прежде всего ритмическую, организованность, что указывало на особую семантику речи. Поэтому искусство художественной речи называлось поэзией.

Поэзия (гр. *poiesis* – творчество) – особый способ организации речи; привнесение в речь дополнительной организации (стих, рифмы, метр и пр.), не используемой в обыденном языке общения. Слово «поэзия» используется и для обозначения словесного художественного творчества вообще, и для обозначения стихотворства (поэзия отлична от прозы). Мы будем обозначать два типа художественной речи как стихотворную и прозаическую (стих и проза), избегая путаницы, вызванной многозначностью слова «поэзия».

Стих (гр. *stichos* – ряд, строка) – речь, организованная фонически как соизмеримые отрезки, не всегда совпадающие с синтаксическим членением, но имеющие регулярную повторяемость, ритм и метр.

Ритм (гр. *rhythmos* – соразмерность) – универсальное свойство речи и художественной речи, имеющее важную смысловоразличительную функцию: подготавливается ожидаемость повтора и смыслового акцента. В прозаической речи ритм возникает вследствие приблизительной соотнесенности синтаксических конструкций (периодов, предложений, **кóлонов**). В стихотворной речи ритм упорядочен более строго, чем в естественной: более точно соразмерны единицы речи; более устойчиво выделение соразмерных элементов; упорядочены все уровни речи (фонетический, лексический, синтаксический) – ритм становится **метром** (гр. *metron* – мера).

Прóза (лат. *prosa*, от *prosa* – прямая, простая) – устная или письменная речь без соизмеримых отрезков (кóлонов).

Ритмическая проза – проза с ощутимой упорядоченностью ритма, с явной соразмерностью синтагм перед паузами и после них, то есть на стыке фраз и колонов: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство моё; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры всё мечтаю о вас да о небе» (М. Лермонтов). Основу ритмической организации прозы, по В. Жирмунскому, образуют «различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (особенно анафорами). Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха».

Кóлон (гр. *kolon* – часть тела) – ритмико-интонационная единица звучащей речи, речевой акт, выделенный паузами и логическим ударением. Артикуляционно *колон* – это высказывание на одном выдохе. *Колон* представляет смысловую и синтаксическую часть речи – синтагму.

Синта́гма (гр. *syntagma* – соединенное) – интонационно-смысловое единство, которое выражает одно понятие и может состоять из одного слова, группы слов и целого предложения.

Ритмической прозой называют и прозу с **метрически правильным** расположением ударений (обычно на каждом 3-м слове), отличающуюся от стиха отсутствием членения на стихотворные строки: «Пересекала дорога лесочки, кустики, кочки; пересекала пологие склоны равнин и с разбега на вас нападающий ветер; пересекала зеленый овес, едва изливающий шепот; и ручьи, и овражки – пересекала дорога, убегая – туда: дымная оттуда протянулась власьяница и запахла все как есть небо; и оттуда сеялся дождь на лесочки, на кочки, на пологие склоны равнин; и в небо оттуда протягивал храм свой серебряный шпич, из тумана, хотя и

казалось, что верст на десять нет никакого села; а дорога издали огибала храм, и таилось село промеж двух пологих горбов, покрытых во ржи пробегающей рябью» (А. Белый).

Рифмованная проза – художественный прозаический текст, использующий рифмы; речь не делится на равные отрезки, в отличие от стихотворной речи, невозможно предугадать очередную рифму (она остаётся не структурным, а звуковым украшением текста). «Во-первых, я имею себя – это лучшее из всего, – у меня есмь я, Кола Брюньон, старый воробей, бургундских кровей, обширный духом и брюхом, уже не первой молодости, полвека стукнуло, но крепкий, зубы здоровые, глаз свежий, как шпинат, и волос сидит плотно, хотя и седоват» (Р. Роллан). (Отличать от **раёшника**, то есть **свободного стиха**, напр. в «Сказке о попе и работнике его Балде» А. Пушкина.)

Задание

Проанализируйте звуковую и интонационную организацию прозаического и стихотворного текста (выберите из приложения тексты 1–3, 7, 9, 15–23). Выделите единицы ритма, определите регулярность повторов, объясните, как организация речи способствует выявлению семантики высказывания.

Литература

Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975 (О ритмической прозе).

Кожин В. Стихи и поэзия М., 1980 (Что такое стих).

Ларин Б. О лирике как разновидности художественной речи // Ларин Б. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972 (Поэзия и проза. Природа поэзии. Художественный повтор).

Хализев В. Теория литературы. М., 1999. Поэзия и проза.

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. В чём отличие художественной речи от естественной?
2. Почему проза стала более поздним типом художественной речи?
3. Степень упорядоченности в прозаической и стихотворной речи.
4. Уровни упорядоченности художественного текста.

7. СТРУКТУРА СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА. СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Генетическая связь поэзии и музыки определяет особую роль ритма стихотворной речи. **Ритм** (гр. *rhythmos* – соразмерность) – это организация речи во времени: повтор соразмерных по длительности периодов речи – стихов. **Стих** (гр. *stichos* – ряд, строй). Очевидна связь ритмической и синтаксической организации поэтической речи, функциональной направленности стихотворной речи, например, различие **интонационных типов** стиха: **декламационный** (ораторский), **напевный** (куплетный, песенный и романсный), **говорной**.

Версификация (лат. *versus* – стих и *facio* – делаю) – искусство стихосложения: деление речи на соразмерные ритмически части (стихи).

7.1. Определители стиха

Границы стиха, то есть границы интонационно соразмерных частей речи, определяет окончание, не совпадающее с концом предложения, или калузула.

Клаузула (лат. *clausula* – заключение) – знак ритмической паузы (конца стиха или кóлона). Ритмическим регулятором клаузулы является последний **икт** (лат. *ictus* – удар), ударный слог и часто (но не всегда) – рифма, созвучие последнего ударного слога и следующих после него безударных.

Клаузулы различают по числу безударных слогов после последнего ударения. Обозначим ударный слог клаузулы вертикальной, а безударный – горизонтальной чертами. Тогда **мужские клаузулы**: / («Духовной жаждою томим» А. Пушкин); **женские**: / – («В пустыне мрачной я влачился» – А. Пушкин); **дактилические**: / – – («По вечерам, над ресторанами» – А. Блок); **гипердактилические**: / – – – («Я вижу очертаний скрадываемых / Клубы и пятна... мошки, росы...» – Д. Андреев).

В поэтической речи стихи могут иметь однородные клаузулы либо устойчивый способ чередования разных клаузул (М – Ж – М. – Ж или М – Д – Д – М и пр.).

Несовпадение ритмической меры стиха с синтаксическим строением фразы, когда устойчивая в стихе ритмическая пауза не совпадает с паузой, отделяющей одно предложение от другого, в стихотворной речи де-

монстрирует преобладание ритмического закона, или перенос. **Перенос** в стихе, **анжамбеман** (фр. *enjambement* – перенос) – перенесение окончания законченного по смыслу предложения из одного стиха в следующий за ним:

...Летит, летит; **взглянуть назад**
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок...
А. Пушкин

Напротив, длинные стихи обретают дополнительную меру, регулирующую интонацию и требующую устойчивой паузы внутри стиха, – цезуру:

Урну с водой уронив, || об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, || праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, || изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, ||вечно печальна сидит.
А. Пушкин

Цезу́ра (лат. *caesura* – рассечение) – *постоянный* словораздел в стихах, разделяющий стих на два полустишия и создающий дополнительную ритмическую организацию. Если цезура делит стих на две равные половины, то она называется большой или **медиа́ной**:

Не дорого ценю || я громкие права,
От коих не одна || кружится голова.
Я не ропщу о том, || что отказали боги
Мне в сладкой участи || оспаривать налоги
Или мешать царям || друг с другом воевать...
А. Пушкин

Стопораздельная цезура совпадает с синтаксической паузой и (или) стопоразделом в стихе:

Как хороши, || как свежи были розы
В моём саду! || Как взор прельщали мой!
Как я молил || весенние морозы
Не трогать их || холодной рукой.
И. Мятлев

Паузная цезура представляет собой ритмическую паузу, усиливающую восприятие:

Пей печальнейший, || сладостный воздух поры
Расставания с летом. || Как вянет трава –
Ряд за рядом! || Молчи и ступай осторожно,
Бойся тронуть || плакучую медь тишины.
Сколько мёртвого света || и тёплых дыханий живёт
В этом сборище листьев || и прелых рогатин!

П. Васильев

Свободная цезура не имеет определённого места, и её расположение диктуется намерением автора.

7.2. Метр и системы стихосложения

Метрика, метр (гр. *metron* – мера) – организация звуков (слов) *внутри* стиха, представляющего единицу ритма поэтической речи. Метр образуется упорядоченным чередованием в стихе сильных мест (несущих основу ритма – ударение, длительность, высоту) и слабых мест. **Икт** (лат. *ictus* – удар) или **áрсис** (гр. *arsis* – подъём) – сильное место в стихе. **Тéзис** (гр. *thesis* – опускание) – или *междуиктовый интервал* – слабое место в стихе. Основные определители звучания слога – долгота, сила и высота (мелодическое стихосложение в восточных языках). Метр нельзя отождествлять с ритмом поэтической речи, так как не все стихи имеют внутреннюю организацию.

Разные основания для внутренней организации стиха (длительность и/или ударность сильных мест) в европейских языках определяют разные критерии организации стиха: количество слогов в стихе; количество ударных слогов в стихе; способ связи сильных и слабых ритмических единиц (ударных и безударных; длинных и кратких). В последнем случае возникает внутрискриптовая ритмическая единица – стопа, т.е. устойчивый способ связи метрически сильных и метрически слабых элементов стиха. Метр не всегда совпадает с реальным качеством звука в слове: сильное место в стихе может не совпадать с ударным слогом («У лúкомбръя дúb зелёный...»).

Основные **системы стихосложения** в европейской поэзии: метрическая, силлабическая, тоническая, силлабо-тоническая.

Метрическая система стихосложения

Метрическое (гр. *metron* – мера), или квантитативное, количественное, стихосложение основано на соизмеримости стихов по **времени про-**

изношения (количеству стоп) и на **упорядоченности** долгих и кратких **слогов в стопе**. Присуще языкам, в которых различается долгота гласных (античной поэзии). Назовём лишь основные стопы метрического стихосложения, от которых вышли определения стоп силлабо-тоники.

Двусложные стопы: я́мб – краткий и долгий (– /); хорéй – долгий и краткий (/ –); пиррíхий – два кратких (– –); спондéй – два долгих (/ /).

Трёхсложные стопы: да́ктиль (/ – –); ана́пест (– – /); амфибра́хий (– / –) и др.

Четырёхсложные пеоны: пеон первый (/ – – –); пеон второй (– / – –), пеон третий (– – / –), пеон четвёртый (– – – /) и другие виды стоп.

Тоническая система стихосложения

Тоническое стихосложение (гр. *tonos* – ударение) – стихи соизмеримы по количеству ударений (изотонизм), то есть по количеству полноценных слов в стихе. Это простейшая форма ритмизации речи («говорной стих»), свойственная русскому языку. Большая степень ритмизованности проявляется в таких модификациях тонического стиха, как акцентный стих, тактовик, дольник.

Акцéнтный стих, или ударник, – устойчиво только количество ударений в стихах. Основной способ версификации в народной поэзии (говорной стих, былины, раёшный стих), в современной поэзии – рэп (англ. *rap* – удар, а также разговаривать) – ритмичный речитатив под музыку с тяжёлым битом):

Дне́й бы́к пéг,
Ме́дленна лéт арба́,
На́ш бо́г бе́г,
Сéрдце – на́ш бараба́н.

В. Маяковский.

Такто́вик – речитативный стих, в котором сохраняется количество иктов (ударных слогов), но в междуиктовых интервалах возникают не только пропуски слогов (интервал до 3 слогов), но и избыточные ударения:

Там солда́ты в шéлковых кафта́нах,
И то́лько что пьóт да гуля́ют:
Скóро **там** ты разбогате́ешь
И ворóтишься в шýтом долима́не
С кинжа́лом на сере́бряной цепóчке.

А. Пушкин.

Дѣлѣніе (см. в разделе «Силлабо-тоническое стихосложение»).

Силлабическая система стихосложения

Силлабическое (гр. *syllable* – слог) стихосложение основано на соразмерности стихов по количеству слогов (наиболее часто – восьмисложник, одиннадцатисложник, тринадцатисложник). В многосложных стихах использовалась **цезура** (лат. *caesura* – сечение) – пауза, делящая стих на два полустишья. Характерна для языков с фиксированным ударением (романо-германских, западно-славянских), для японской поэзии (хайку, хокку из 3 стихов по 5-7-5 слогов; танка из 5 стихов). В русский язык пришла в XVII в. под влиянием польского языка (вирши), вытеснена введением силлабо-тоники в XVIII в. (В. Третьяковский, М. Ломоносов).

Скучен вам, стихи мои, ящик десять целых
Где вы лет тоскуете в тени за ключами,
Жадно воли просите, льстите себе сами...

А. Кантемир.

Силлабо-тоническая система стихосложения

Силлабо-тоническое стихосложение (гр. *syllable* – слог и *tonos* – ударение) – соединяет принцип соразмерности количества ударных слогов в стихах и упорядочение ударных и безударных слогов в стихе. **Стопа́** – устойчивое сочетание икта и междуиктового интервала, или ударного и безударных слогов вокруг ударного. Поскольку в русском языке длина слов (и количество безударных слогов) различна, в стихе допускаются пропуски ударения на метрически сильных местах (если много безударных слогов) и реже – сверхсхемное ударение, попадающее на слабую позицию (если короткие слова стоят рядом: «Бра́т упроси́л награ́ду да́ть»). **Синко́па** (гр. *syncope* – усечение) – сдвиг ударения с сильного метрического места на слабое: «Опа́на́се, на́ша дѣ́ля / Ту́маном повѣ́та» Э. Багрицкий.

Названия **стоп** взяты из метрического стихосложения:

– двусложные: **ямб** (гр. *jambos* – предположительно, название музыкального инструмента) – слабое место (неударный слог) и икт (– /); **хорей** (гр. *choreios* – плясовой) – икт и промежуток в один (неударный) слог (/ –);

– трёхсложные: **дактиль** (гр. *daktylos* – палец) (/ – –); **анáпест** (гр. *anapaistos* – отражённый; обратный дактилю) (– – /); **амфибра́хий** (гр. *amphibrachys* – с двух сторон краткий): (– / –).

Стихотворный размер в силлабо-тоническом стихосложении определяется видом стопы и количеством стоп в стихе: например, «четырёх-стопный ямб». Стихотворная речь может чередовать разностопные стихи (разных размеров), в таком случае ритм определяется чередованием стихов с разным размером, например, чередование четырёхстопного и трёх-стопного амфибрахия:

Спасибо, что губ не свела мне улыбка
Над солью и жёлчью земной.
Ну что же, прощай, олимпийская скрипка,
Не смейся, не пой надо мной.
А. Тарковский.

На границе силлабо-тонического и тонического стихосложения возникают формы нарушения междуиктового интервала: лобаэд, дольник, вольный стих.

Дольник, или **па́узык**, – ритмизованный стих, близкий силлабо-тоническому, так как основан на чередовании сильных (ударных слогов, иктов) и слабых мест, но междуиктовые интервалы различны, количество безударных слогов в них непостоянно (пропуски до 2 слогов): «В густой траве пропадёшь с головой. / В тихий дом войдёшь не стучась» (А. Блок).

Жаловаться на жизнь хорошо лет в двадцать –
Слишком воспринимаешь её серьёзно,
В тридцать стыдно уже приставать, цепляться
К ней, а за шестьдесят огорчаться поздно!
А. Кушнер

Лобаэд (гр. *logaoidikos* – прозаически-стихотворный) – метрическая композиция, в которой внутри стиха строки ударения (икт) и безударные слоги (слабые места) располагаются произвольно, но эта произвольность сохраняется во всех стихах. Лобаэд – попытка передать в силлабо-тонике ритм метрического и восточного стихов. В новейшей поэзии «лобаэдизация» поэзии объясняется проявлением серийного мышления (ср. додекафония в музыке).

Сегодня дурной день:
Кузнечиков хор спит,
И сумрачных скал сень
Мрачней гробовых плит.
О. Мандельштам

Вольный стих – рифмованный силлабо-тонический стих с нерегулярным количеством стоп. Как правило, под вольным стихом понимался вольный ямб. Примета вольного стиха – особая стихотворная графика, подчёркивавшая различную длину строк различным их отступом от левого края (басня).

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шумы, шуми послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

А. Пушкин

Внесистемное и **пограничное между прозой и поэзией** явление – свободный стих, или верлибр.

Верлибр (фр. *vers libre* – свободный стих), особая система стихосложения, характеризуемая не выясненными до конца закономерностями. Чередование стихов различной длины, отсутствие рифмы, малая упорядоченность ударений и междударных интервалов отделяют верлибр от строгих стихотворных форм, а графическая запись, требующая межстиховых пауз, отграничивают верлибр от художественной прозы. Слоговым составом, акцентной системой и единообразием синтаксической организации в пределах текста верлибр связан с традиционными формами русской поэзии – с силлабо-тоникой и тоникой. Распространение верлибра в XX в. вызвано потребностью в обновлении стихотворных систем; влиянием форм народной поэзии; опытом иноязычных литератур.

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

А. Блок

Алгоритм определения размера стихотворной речи:

1. Выявить стихи, сопоставимые по ритмически сильным местам (иктам: ударным слогам в силлабо-тоническом и тоническом стихосложении).

2. Обнаружить чередование клаузул, сигналов ритмической паузы в конце стиха.

3. Определить принцип организации внутри стиха (или стихов, если стихотворная речь основана на последовательном чередовании стихов с разной организацией): а) вид и б) количество стоп, в которых устойчиво положение слабых мест вокруг сильных (ударных) мест стиха. При отсутствии регулярности признать тонический принцип стихосложения или свободный стих.

Задание

Найдите или придумайте сами стихотворный текст (4–8 стихов):

- а) трёхдольник с дактилической клаузулой;
- б) пятиакцентник с чередованием мужской и женской клаузул;
- в) чередование пятистопного ямба с трёхстопным анапестом и женскими клаузулами;
- г) восьмистопный ямб с медианой;
- д) вольный стих;
- е) логаэд;
- ж) девятисложник с женскими клаузулами;
- з) четырёхстопный хорей с гипердактилическими клаузулами.

Литература

Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972 (Ритм как структурная основа стиха. Ритм и метр. Стих как единство).

Кожин В. Стихи и поэзия. М., 1980 (Строение стиха).

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978 (Эвфония, ритм и метр).

Жирмунский В. Введение в литературоведение. СПб, 1996 (Лекции 14, 15).

Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975 (Введение в метрику).

Илюшин А.А. Стих // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

Гаспаров М. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М. Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

Шенгели Г. Техника стиха: Практическое стиховедение. М., 1940 .

Вопросы для изучения рекомендованной литературы

1. Почему длительность звучания стала основным критерием ритма в поэтической речи? Единица соразмерной длительности поэтической речи.
2. Клаузула как интонационный знак ритмической границы. Как проявляется в организации стиха несовпадение синтаксической и ритмической парадигм?
3. Назовите пограничные явления в тонической и силлабо-тонической системах стихосложения.
4. В каких системах стихосложения возможно определить метр?
5. Каков определитель стиха в тонической системе стихосложения?

8. РИФМА И СТРОФЫ

8.1. Эвфония в художественной речи

Эвфония (фóника) – это инструментовка речи, использующая звучание звуков: гласных (ассонанс) и согласных (аллитерация). Виды фонки различны и не сводятся к далее названным и наиболее употребительным:

а) **звукоподражание** – употребление слов, которые своим звучанием напоминают слуховые впечатления от изображаемого явления (шорох, свист, шипение и т.д.):

Чёрный, бархатный *имель*, золотое *оплечье*,
Заунывно гудящий певучей *струной*,
Ты зачем залетаешь в *жилё* *человечье*
И как будто *тоскуешь* со мной?

И. Бунин

б) **ономатопея** (гр. *onomatopija* – словотворчество) – использование слов, образованных как имитация звуков жизни:

Буду *акать*, буду *окать*,
Каплю-степь возьму под локоть,
Конь пойдёт подковой *цокать*,
Ёкать селезёнкою.

А. Тарковский

в) **звуковой символизм**, когда звучание намекает на скрытое значение слов или ситуации: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (А. Пушкин);

г) **паронимическая игра** словами; паронимия (гр. *para* – около и *onima* – имя) – это частичное звуковое сходство слов при различии значений: «Леса лысы, леса обезлосели, леса обезлисели» (В. Хлебников).

Эвфония свойственна и прозе, и стиху, но в стихотворной речи рифма принимает на себя роль организации ритма. Упорядоченные повторы создают равномерное ожидание паузы, ритм речи. Главное значение имеет звуковой повтор на границе стиха, то есть рифма.

8.2. Рифма

Рифма (гр. *rhythmos* – складность, соразмерность) – созвучие слов на границе стиха (начальная и конечная рифмы) или внутри стиха (внутренняя рифма). **Корень рифмы** (рифмообразующая часть слова) в базовых рифмах – **ударный гласный и последующий согласный** звуки: **верный, всюду** (уд); в окончательных-согласных рифмах – ударная гласная и предшествующая согласная: **гора, земле**; в окончательных-гласных рифмах – ударный гласный звук: **чутьё(о), твои...**

Белый стих – стих, не имеющий рифмы, в отличие от свободного стиха, обладает определённым размером: белый ямб, белый анапест, белый дольник. Белые стихи, в отличие от **безрифменных**, – сознательное отступление от сформировавшихся правил, художественный приём.

Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко, на севере – в Париже –
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.

А. Пушкин

Рифмы могут быть **классифицированы** по следующим основаниям:

- 1) положение в стихе;
- 2) объём (количеству слогов);
- 3) степени созвучия;
- 4) грамматическая и лексическая формы;
- 5) положение в строфе.

По положению в стихе выделяют конечную, начальную, внутреннюю, стыковую, кольцевую рифмы.

Конечная рифма – созвучие окончаний стихов (клаузул):

Чудная картина
Как ты мне *родна*:
Белая равнина,
Полная *луна*...

А. Фет

Начальная рифма (анафорическая) – созвучие начала стихов (первых слов):

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним *днем*,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды *торжеством*.

М. Лермонтов

Внутренняя рифма – слова в стихе рифмуются или с клаузулами, или между собой:

В напрасную струну
Прах – взмах на простыню.
Дань страху своему
И праху своему.

М. Цветаева

Стыковая рифма – конец одного стиха зарифмован с началом следующего:

Зачем луна, поднявшись, розовеет,
И ветер веет, тёплой неги *полн*,
И *чёлн* не чует змеиной зыби волн.

М. Кузмин

Кольцевая рифма – созвучие начальных звуков (слов) стиха и клаузулы (последнего слова) в стихе («А грачи так безумно кричали...») Н. Заболоцкий) или начала одного стиха и клаузулы следующего:

Сирень похожа на *Париж*,
горящий осами окошек.
Ты кисть особняков продрогших
серебряную шевелишь.

А. Вознесенский

По составу рифмующихся слогов в клаузуле выделяются следующие виды рифм:

– **мужская (односложная, конечная) рифма** (...ночь / ...прочь) с разнородностями **гласная рифма** (земля / поля), оканчивающаяся на гласный звук, и **закрытая рифма**, оканчивающаяся на согласный звук (рух – слух);

– **женская (двусложная) рифма** (...доля / ...воля) с вариантами **открытая рифма** (оканчивающаяся на гласный звук) и **закрытая рифма** (*шёпот-ропот*);

– **дактилическая** (трёхсложная) рифма (...книжица / ...ижица);

– **гипердактилическая** (четырёхсложная) рифма (...ноющими / ...воющими).

Неравносложная рифма – сочетание слов с различным количеством послеударных слогов: рифмы с наращением (*папаху-попахивая*; *неведомо-следом*) и рифмы с раздвижением (лишний гласный звук вкрапляется в клаузулу, раздвигая согласные звуки: *нагло – наголо*). Вставляемый звук может не обозначаться, но подразумевается при произношении («нулевая» гласица: *экватор – театр*). Усечённые/надстроочные (*прошёл – хорошо, кино – иной, на под – лапу*) и добавленные рифмы (*табор – рапорт*) – одно рифмующееся слово заканчивается на гласную, другое – на согласную или имеют незначительное расхождение на концах клаузул.

По степени созвучия выделяют **точные** (родные, глубокие, богатые, абсолютные) и **неточные** (приблизительные) рифмы (ассонансная, диссонансная).

Точная рифма – общее название рифм с полным соответствием послеударных окончаний в словах (подразумевается как графическое, так и звуковое сходство): *лик – старик, жареный – подаренный, ноль – позволь*.

Точные рифмы:

– **достаточная** (богатая) рифма: совпадает и ударный звук, и опорный звук, согласный звук, стоящий перед ударными гласными в рифмованных словах: *молодой – бородой; демократ – стократ*;

– **глубокая** рифма – опорным является целый слог: *полам – пополам, коза – стрекоза, лоток – молоток*;

– **абсолютная** рифма – ударная гласная твёрдая в одном слове и мягкая в другом: *струну – простыню*.

Созвучные, но разные по семантике и графическому образу слова могут образовывать точную рифму:

– **акустическая** рифма состоит из слов, ритмические окончания которых различны по написанию, но совпадают по звучанию: *грешно – конечно, красавица – кудрявиться, снова – младого, локти – когти*;

– **омофоническая** рифма – разновидность акустической рифмы; рифма из слов-омофонов: *исчез – воскрес, год – идёт, сугроб – топ*. Звуковое сходство объясняется оглушением звонких согласных на конце слов;

– **омонимическая рифма** – повтор слов и словосочетаний с одинаковым звучанием (*с ума – сума*).

Тавтологическая рифма сводится к повторению того же слова (по сути рифмой не является).

Неточные рифмы – ассонансные и диссонансные рифмы.

Ассонансная рифма (недостаточная, бедная): созвучие гласных при несовпадении согласных:

Я сегодня до зари *встану*,
По широкому пройду полю.
Что-то с памятью моей *стало*,
Всё, что было не со мной, помню.

Р. Рождественский

Предударная рифма (левая рифма) – рифма с совпадением ударной гласной и предударных звуков, наиболее созвучная из ассонансных рифм; клаузулы слов могут не играть рифмообразующей роли: *сударыни – судачите, полегче – полезный, голову – голому*.

Псевдорифма (замещённая рифма) – рифма, состоящая из слов с общими ударными гласными и характерными концовками, но различными послеударными согласными или слогами. Разновидность ассонанса: *бабушка – дубравушка, девочка – времечко, творческий – воинский; ветер – вечер*.

Диссонансная рифма (условная рифма) – совпадают согласные, но различны ударные гласные:

Опять за сердце *хватанула*
Берёз разрозненных толпа –
Протяжные *клавиатуры*,
Поставленные на *попа*.

А. Вознесенский

По лексическому составу рифмы могут быть однородные, разнородные, составные.

Однородные (глагольные или именные): созвучие слов, принадлежащих к одной части речи; слова могут быть и в различных грамматических формах: *кляча – удачу, сниться – пылится, гадали – бросали*.

Разнородные – созвучие слов, принадлежащих к различным частям речи: *вода – сюда, мотылёк – промок, дней – сильнее*:

А потом позвонил *медведь*,
Да как начал, как начал *реветь*.
К. Чуковский

Составные – созвучие нескольких слов, относящихся к разным частям речи: *где вы / девы; загляжусь ли / гусли; помни – что мне*.

В соответствии с **морфологическим строением** слов рифмы бывают корневые, суффиксальные и флексивные.

Корневые – совпадение только корня рифмы (ударного гласного и последующего согласного звука): *плавный – лавка, служба – кружка*.

Суффиксальные и **флексивные** рифмы – созвучие одинаковых грамматических форм: *играли – страдали, птичьем – девичьем, тростником – плавником, ворожим – ворошим, далёкому – одинокому, моими – твоими*.

8.3. Строфы

Строфа́ (гр. *strophe* – поворот) – ритмическая группа стихов, объединённых формальным признаком, повторяющимся в последующих группах стихов. Деление текста на строфы предполагает логические паузы, поэтому строфическое и синтаксическое членение текста, как правило, совпадают, ритм поддерживается синтаксическим параллелизмом в строфах, однако возможен и **перенос (анжамбемáн)**. Распространённый способ соединения рифмованных стихов в строфу – **рифма**; в нерифмованных стихах строфы создаются сочетанием в определенном порядке стихов с различными **клаузулами**. Дополнительный критерий – регулярное чередование стихов с разным стиховым **размером**. Другие названия строфы: **куплет** – строфа песни; **рефрен** – повторяющаяся строфа, **припев** – рефрен в песне.

Астрофические стихи – стихотворный текст без обязательного разделения на строфы. В современной поэзии редуцировано не только обращение к традиционным (твёрдым) строфическим формам, но и к самой строфике как организации ритма.

Холостые стихи – стихи, в которых, помимо зарифмованных строк, присутствуют и незарифмованные (не имеющие рифмованной пары).

Друг другу мы тайно враждебны,
Завистливы, глухи, чужды,
А как бы и жить и работать,
Не зная извечной вражды!
А. Блок

Виды рифмовки стихов в строфе.

Перекрёстная – объединяющая в пары чётные и нечётные строки (АВАВ):

Обо мне и молиться не стоит,
И, уйдя, оглянуться назад...
Чёрный ветер меня успокоит,
Веселит золотой листопад.
А. Ахматова

Смежная – рифмуются смежные стихи (ААВВ):

Трижды схваченная водой,
Устремляется на прибой
К небу в вечные времена
Припечатанная луна
М. Светлов

Кольцевая (опоясывающая) – чередование рифм в строфе, при котором рифмуются 1–4 и 2–3 стихи (АВВА):

Уж хлеб свезен, и вдалеке,
Над старую степною хатой,
Сверкает золотой заплатой
Крыло на сером ветряке.
И. Бунин

Смешанная (вольная) – чередование рифм в строфе, созданное стихотворцем, устойчиво в тексте, но может быть совершенно оригинально:

А всего иного пуще
Не прожить навверняка –
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.
А. Твардовский

В строфу могут соединяться стихи разного размера и разных видов рифм (**мóнорифмы** – «стихи на одну рифму», выдержанные от начала до конца, крайне редки), важна регулярность чередования стихов определённого размера в строфе:

Не стану *жечь*
тебя глаголом, исповедью, просьбой,
проклятыми вопросами – той оспой,
которой *речь*
почти с пелён
заражена – кто знает? – не то бой ли,
надёжным, то есть, образом от боли
ты удалён.

Не стану *ждать*
твоих ответов, Ангел, поедику
столь плохо представляемому лику,
как твой, под *стать*,
должно быть, **лишь**
молчанье – столь просторное, что эха
в нём не сподобятся ни всплески смеха,
ни вопль: «Услышь!»

И. Бродский

Строфика – это авторский способ организации интонации, поэтому виды строфической поэтической речи бесконечны. Нередко более сложные строфы представляют комбинацию простейших строф (двустихий, трёхстихий и четырёхстихий). Варианты строфической композиции определяют:

- **количество стихов** в строфе – от двустихий до N-стихий, хотя строфы с числом стихов более 10 редки в русской поэзии (онегинская строфа содержит 14 стихов);
- способ рифмовки стихов в строфе – от парной до самых разных комбинаций в строфах, состоящих из более 5 стихов;
- вид стоп в стихах, составляющих строфу;
- количество стоп, составляющих строфу;
- комбинации разного вида стоп и разного их количества.

В русской поэзии закрепились взятые из мировой поэзии или созданные в русском языке многие строфические формы, получившие определение «**твёрдые формы**».

Одностишие (моностих) – «Я умираю, но об этом позже» (В. Вишневский).

Двустиишие (дистих): вірши силлабического стихосложения; твёрдая форма – александрийский стих (от старофранцузской поэмы об Александре Македонском): шестистопный ямб с обязательной цезурой после третьей стопы и со смежной рифмовкой то мужских, то женских рифм: АА – ВВ – СС....

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил;

Прелестная дева ласкала меня,
Но скоро я дожил до черного дня.

А. Пушкин. Чёрная шаль

Трёхстишия (терцеты): ААВ – ССД или АВВ – СДД или АВА – СДС и др.;

Век скоро кончится, но раньше кончусь я.
Это, боюсь, не вопрос чутья.
Скорее – влиянье небытия

на бытие. Охотника, так сказать, на дичь –
будь то сердечная мышца или кирпич.
Мы слышим, как свищет бич,

пытаясь припомнить отчества тех, кто нас любил,
барахтаясь в скользких руках лепил.
Мир больше не тот, что был...

И. Бродский. Fin de Siecle

Твёрдая форма трёхстиший – **терціна** (влияние «Божественной комедии» Данте): АВА – ВСВ – СДС и далее:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый Ад глядит в пустые очи.

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

А. Блок. Песнь ада

В современной поэзии популярно нерифмованное японское трёхстишие из 17 слогов с чередованием количества слогов в стихах (575) **хайку** (**хокку**).

Тихо, тихо ползи, улитка,
по склону Фудзи,
вверх до самых высот!

Исса (пер. В. Марковой)

Оригинал звучит так:

катацумури
соро соро ноборэ
фудзи но яма.

Четверостишие (катрэн) – самый распространенный вид строфы в русском стихосложении. Основные схемы рифмовки: смежная (AABB – CCDD), кольцевая (ABBA – CDDC), перекрёстная (ABAB – CDCD); часты и другие способы (AABA и пр.; четверостишие с холостыми (нерифмованными) нечетными стихами и рифмованными четными – ABCB – DEFE и пр.).

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку растопила.
Пока ты пела и летала,
похолодало.

Теперь ты медленно ползешь по глади
замызанной плиты, не глядя
туда, откуда ты взялась в апреле.
Теперь ты еле

передвигаешься. И ничего не стоит
убить тебя. Но, как историк,
смерть для которого скучней, чем мука,
я медлю, муха.

И. Бродский. Муха

Пятистишие (квинтэт) – сложная строфа из пяти стихов с разной рифмовкой: две рифмы (ABBAV; ABAVA; ABABV); три рифмы (ABACA; ABCAC и пр.):

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О, южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал,
Люблю я Кавказ.

М. Лермонтов. Кавказ

Пятистишие может быть слиянием катрена и моностиха, терцета и двустишья в разных комбинациях.

Популярная в современном стихосложении под влиянием японской поэзии строфа – **тáнка** (тáнку) – нерифмованная 31-слоговая форма с чередованием слогов в стихах (57577).

В горном потоке
Ветер плотину строит
Из веток, но лишь
Клена листва так слаба,
Чтобы удержать воду.

Харумити-но Цураки (IX век, перевод В. Соловьёва)

Шестистишие (секстёт) – сложная строфа из шести стихов с разными схемами рифмовки. Шестистишие может быть слиянием трёх двустиший с разной рифмовкой, двух терцетов с разной рифмовкой, катрена и двустишья с разной рифмовкой и пр.

Твёрдая форма строфы из шести стихов – **секстíна** – с разными схемами рифмовки двух рифм: АБАБАА, АББАББ, АБАБАБ.

Шестистишья с тремя рифмами дают разнообразные схемы рифмовки – парной, перекрёстной, опоясывающей (ААВВСС, напр., «Три пальмы» М. Лермонтова); АВАВСС; ААВССВ и пр.

Мороз и солнце; день чудесный!
Ещё ты дремлешь, друг прелестный, –
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись?

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела –
А нынче... погляди в окно...

А. Пушкин. Зимнее утро

Или ABCABC:

Жизнь моя затянулась. В речитативе вьюги
обострившийся слух различает невольно тему
оледенения. Всякое «во-саду-ли»
есть всего-лишь застывшее «буги-вуги».
Сильный мороз суть откровенье телу
о его грядущей температуре

либо – вздох Земли о ее богатом
галактическом прошлом, о злом морозе.
Даже здесь щека пунцовеет, как редиска.
Космос всегда отливает слепым агатом,
и вернувшееся восворяси «Морзе»
попискивает, не застав радиста.

И. Бродский. Эклога 4-я (зимняя)

Семистишие (сѣптима) – сложная строфа из семи стихов, как и другие строфы из нечетного числа стихов, в русском стихосложении употребляется редко (ААВ СССР – «Бородино» М. Лермонтова). Септима может быть слиянием трёх двустиший и моностиха, двух терцин и моностиха, двух двустиший и терцины, катрена и трёхстишия, катрена и двустишия с моностихом и т.д. В ней может быть от одной до четырёх рифм (+ холостые рифмы).

Накопилась уйма нежности.
Помогите донести,
расплести дороги снежные,
размотать мои пути –
до нее... До вечной свежести.
И несусь. А годы катятся,
как с горы по тропке платьице...

Хватаю за волосы осень,
за влажно-рыжую косу.
Зачем пришла, когда не просят,
зачем шатаешься в лесу?
Рванул и прядь ее несу
на мокрых скрюченных ладонях,
и кто-то плачет или стонет...

Г. Горбовский. Семистишия

Восьмистишие в русском стихосложении обыкновенно представляет комбинацию двух четверостиший с разной схемой рифмовки, но это может быть комбинация разных простейших строф с разной схемой рифмовки, например ABCDABCD:

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме, —
И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам —
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

О. Мандельштам. Восьмистишья

Заболел я всей скорбью мира,
Оттого я стал дударем.
Воры дудку мою украли,
Вот и плачу ночью и днем.
И на что она им, проклятым?
Не продать ее ни почем:
Солью слез ей глаза изъело,
Не украшен стан серебром.

Срезал я ножом безыскусным
Бузины тонкостенный ствол,
Из волос гонимых и нищих
Я колечки для дудки сплел,
В соловьиную горловину
Вдунул мира горький глагол,
А теперь втихомолку плачу,
Чтоб никто меня не нашел.

Важа Пшавела. Жалоба дударя (перевод Арсения Тарковского)

Твердая форма восьмистишия – **окта́ва** – (АВАВАВСС):

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса –
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдалённые седой зимы угрозы.

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русской холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод,
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн – таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

А. Пушкин. Осень

Девятистишие (но́на) – сложная строфа из девяти стихов, представляющая разные комбинации разных видов простейших строф с разными способами рифмовки. В русской поэзии редкая форма, например: АВАВСДСДЕ:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне...

Дайте мне челнок дощатый
С полугнившеею скамьей,
Парус серый и косматый,
Ознакомленный с грозой.

Я тогда пушуся в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

М. Лермонтов. Желанье

Десятистишие (дэцима) – сложная строфа из 10 стихов, представляющая разные комбинации разных видов простейших строф с разными способами рифмовки.

Твёрдая форма десятистишия – **ода** (гр. *oda* – песнь) – в русской поэзии четырехстопный ямб с рифмовкой по схеме АВАВ ССД ССД или АВАВ СС DEED:

Богopodobная царевна,
Киргиз-Кайсацкая Орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла первые следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высоту гору,
Где роза без шипов растёт,
Где добродетель обитает:
Она мой дух и ум пленяет, –
Поддай найти ее совет!

Поддай, Фелица! наставленья:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть?
Меня твой голос возбуждает,
Меня твой сын препровождает;
Но им последовать я слаб.
Мягась житейской суетою,
Сегодня властвую собою,
А завтра прихотям я раб.

Г. Державин. Фелица

Строфы, превышающие десять стихов, в русском стихосложении встречаются редко. Твёрдые формы строфы из 14 стихов – онегинская строфа и сонет.

Онегинская строфа (AbAb CCdd EffE gg – прописными буквами обозначены женские рифмы):

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод;
В день Троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слезки три;
Им квас как воздух был потребен,
И за столом у них гостям
Носили блюда по чинам.

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.
Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир,
Под камнем сим вкушает мир.

А. Пушкин. Евгений Онегин

Сонёт (ит. *sonare* – звучать) – итальянский сонет: два катрена и два (276) терцета, обычно пятистопный, реже шестистопный ямб. Каноническая форма рифмовки: для катренов – две равнозвучные рифмы (опоясанная и смежная), для терцетов – две или три рифмы, отличающиеся от рифм в катренах, например ABBA ABAB ССД ССД: английский сонет строится по схеме три катрена и двустишие.

Строфы большего объема малоупотребительны, их целесообразнее рассматривать как свободные структурные единицы текста, близкие главам, либо как жанровые образования (ода, сонет, баллада и пр.).

Задания

1. Найдите в текстах приложения (2, 3, 5, 6–8, 12–16) примеры свободного, белого, вольного стиха.
2. Заполните таблицу классификации рифм по разным основаниям своими примерами.
3. Найдите варианты рифмовки сложных строф.
4. Найдите в рекомендованной литературе и словарях примеры твёрдых форм.

Литература

- Жирмунский В.** Введение в литературоведение. СПб, 1996. Лекц. 16.
- Жирмунский В.** Теория стиха. Л., 1975 (Рифма. Композиция лирических стихотворений).
- Лотман Ю.** Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
- Гаспаров М.** Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2002.
- Богомолов Н.** Стихотворная речь: Пособие для учащихся. М., 1995.
- Холшевников В.** Основы стиховедения: Русское стихосложение. М, 2002.
- Иванюк Б.** Поэтическая речь: Сб. упражнений. М., 2009.

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. Отличие рифмы от других способов звуковой организации речи.
2. Принципы классификации рифмы и типология рифм.
3. Способы рифмовки стихов в строфу.
4. Виды строф.

9. СОНОРНАЯ И ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. ХЭППЕНИНГ И ПЕРФОРМАНС

9.1. Соно́рная поэзия

Соно́рная поэзия (за́умь) – акцентирование фонетической основы поэтической речи. Повышенная акустическая организованность естественной устной речи (ритма речи либо мелодики голоса) в стихотворной речи усилена скандированием и мелодикой (**звукописью**). **Эвфония́** поэтической речи сохраняет генетическую связь поэзии с музыкой (невербальным искусством). Ритуальная функция невербальной речи в архаическом словесном искусстве (заговоры). Кризис смыслов слов и технологий стихосложения в поэзии XX в. Возвращение к невербальной речи и поэзии как части мелики, синкретического искусства слова и пения. Отказ от естественного (словесного, вербального) языка в авангардной поэзии. Использование невербальных сочетаний и интонации как языка с неопределённым (мистическим или субъективно-произвольным) значением (общение с избранными, неконкретное общение).

Зау́мный язык (заумь) – художественный приём, свободная речь, проявляющая фантазию поэта и слушателя («слушается, но не понимается»). Отличие и связь зауми с **глоссолáлией** (гр. *glossa* – язык и *laleo* – говорить) – произносимые звуки напоминают речь (повторяющиеся различные звуко сочетания, паузы, создающие темп и ритм), но лишены общепринятого значения (речь больного или пророка, шамана). Нельзя считать заумь бессмысленностью приёмом, так звуковые ассоциации дают намёк на возможные смыслы, но значения не могут быть определены рационалистически, апеллируют к интуиции и подсознанию («дар богов»):

Скажу вам грозно: лишь мы одни –
поэты, знаем дней катыбр.

Д. Хармс

В современной филологии утвердилось понятие **соно́рная** (звуковая) поэзия, или **са́унд-поэзия** (англ. sound – звук, звучание).

Виды сонорной поэзии выделяют в зависимости от уровня языка, на котором происходит отказ от нормы (Дж. Янечек):

Фонетическая – звуки (или буквы на письме) не складываются в морфемы:

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сиик сигналъ сеель синь»
А. Туфанов

Морфологическая – имеющиеся в языке морфемы не складываются в слова:

Дыр-бул-щыл
убещур
скум
вы-со-бу
р-л-эз.

А. Кручёных

Синтаксическая – слова в правильных формах не складываются в предложения:

небузяр обурения
парузя-мерзя
морок выт
выт!

С. Бирюков

Семантическая – правильная грамматически речь не выражает смысла:

Сяпала Калуша с Калушатами по напушке. И увазила Бутявку, и волит:

– Калушата! Калушаточки! Бутявка!

Калушата присяпали и Бутявку стрямкали. И подудонились.

А Калуша волит:

– Оее! Оее! Бутявка-то некузьявая!

Калушата Бутявку вычучили.

Бутявка вздрезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит калушатам:

– Калушаточки! Не трямкайте бутявок, бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузьявые.

От бутявок дудонятся.

А Бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Зюмо некузьявые! Пуськи бятые!

Л. Петрушевская. Пуськи бятые (из «Лингвистических сказочек»)

Заумь (термин В. Хлебникова, обозначающий словотворчество и речетворчество) обоснована и введена в словесность после забвения архаической сонорной поэзии русскими футуристами начала XX в. (В. Хлеб-

ников, Е. Гуро, В. Каменский, А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев, А. Туфанов), затем абсурдистами 1920–1930-х гг. (Д. Хармс, А. Введенский, В. Гнедов). Поэтика зауми господствует в русской неоавангардистской поэзии второй половины XX в. (В. Эрль, Я. Сатуновский, В. Казаков, Г. Сапгир, И. Холин, С. Бирюков, С. Сигей и др.). Приёмы зауми встречаются и в неавангардистской поэзии: так, «Прощальная ода» И. Бродского заканчивается двумя «заумными» стихами:

Карр! чивичи-ли-карр! Карр, чивичи-ли ... струи
Снега ли ... карр, чиви... Карр, чивичи-ли ...ветер...

Задание

Проанализируйте стихи сонорной поэзии (см. тексты 10, 13, 24–24Д приложения).

9.2. Визуальная поэзия

Визуализация стиха возникла позднее звучащего стиха при письменном закреплении речи, но стала признаком стихотворной речи: разделение соизмеримых ритмически речевых отрезков. Возникли правила фиксации ритмического (сверхсинтаксического) членения речи:

– каждый стих записывается отдельной строчкой (слева направо) с сохранением правил пунктуации;

– линейные строчки располагаются последовательно сверху вниз (столбцом) с выравниванием по левому краю;

– каждая строчка (стих) начинается с прописной буквы (в классической записи, это отклонение от синтаксически обусловленных правил позволяет усилить роль интонации);

– строфы отделяются друг от друга пропуском строки.

Отклонения от традиционной (линейной, строчной) записи позволяют выделить особенно значимые единицы текста и привнести новые смысловые акценты, а главное, делают важным графический вид стиха (стихи для глаз, а не для слуха).

Отклонение от традиционного способа записи стихотворного текста (избирательность букв, порядок чтения букв и слов) становится важным способом акцентации смыслов и порождает разные виды стихотворной, то есть организованной по-особому, речи.

Алфавитный стих (абecedарий) – стихотворение, в котором каждый стих или строфа (двустилие) начинаются с новой буквы и все вместе выстроены в алфавитном порядке:

Аист с нами прожил лето,
А зимой гостил он где-то.
Бегемот разинул рот:
Булки просит бегемот.
Воробей просил ворону
Вызвать волка к телефону.
Гриб растёт среди дорожки, –
Голова на тонкой ножке.

С. Маршак. Весёлая азбука (начало)

Акростих (гр. *akrostichis* – крайние стих) – стихотворный текст, первые буквы всех строк которого образуют слово или фразу, чаще всего имя самого автора (магические тексты, поэзия Средневековья):

Ангел лёг у края небосклона,
Наклоняясь, удивлялся безднам.
Новый мир был тёмным и беззвёздным.
Ад молчал. Не слышалось ни стона...

Н. Гумилёв

Логогриф (гр. *logos* – слово, *grifos* – сеть) – убывание начальных звуков стихов в стихотворном тексте (нередко дополняется и видом выровненного по правому краю текста):

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

В. Каменский. Поэзия о соловье*

Месостих (гр. *mesos* – находящийся в середине и *stichos* – стих) – стихотворный текст, в котором из букв каждой строки составляется слово или фраза. Как правило, буквы зашифрованного слова или фразы выделяются:

* Пример из «Поэтического словаря» А. Квятковского.

КороЛЮ – БЛЮстителю столичному –
Я крутой вопрос задать беРУСЬ:
«Расскажите-КА, Капризное величество,
По НЕВЕ СТУпала ль ваша личность?»
Если нет, от вас я отвернусь.

Анонимный автор*

Лабирíнт (гр. *labirynthos* – сооружение с запутанным планом) – стихи, в которых различные буквы из различных строк складываются в зашифрованное слово или фразу, образуя какие-либо линии или геометрические фигуры (подобно фигурным стихам):

ВлекисуровуюмечтУ,
даЙутомленнойреЧи
ваДимь,изтудальИту,
дарИнастаромВече
себеМгновениЕогня,
дайсмУтестеНыволи.
тыискуШениЕкремля:
затмениЕоШибобудня –
троньискРоюдоболи!

В. Брюсов

Телестíх (гр. *tele* – далеко, *stichos* – строка) – стихотворный текст, в котором последние буквы каждой строки образуют слово или фразу (разновидность акrostихов):

Произнося чудесный чистый звук,
Вишу на колокольне. ВысокО!
Неоднократно сам звенеть хотеЛ,
Разлиться песней сердца далекоО,
Но мой язык во власти чьих-то рук.
Вздыхнул бы я свободно и легкО,
Когда бы сам, не по заказу, пеЛ.

И. Чудасов**

Палиндрóм (гр. *palindromos* – бегущий обратно), или перевёртень, – текст, одинаково читающийся от начала к концу и от конца к началу стихов.

* Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/09/27/2987>

** Режим доступа: <http://shcolashizni.ru/archiv/0-16866/>

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долем меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?...
В. Хлебников

Рёверс (лат. *reversus* – обратный), или **ана́цикл** (лат. *cyclus* – круг), – стихотворение, *слова* которого можно читать как слева направо, так и справа налево, при этом меняется рифмовка; общий смысл сохраняется или, напротив, трансформируется:

Жестоко – раздумье. Ночное молчанье
Качает виденья былого,
Мерцанье встречает улыбки сурово.
Страданье –
Глубоко – глубоко!
Страданье сурово улыбки встречает...
Мерцанье былого – виденье качает...
Молчанье, ночное раздумье, – жестоко!
В. Брюсов

Отклонения от линейной записи стихов связаны с вниманием к графике словесного текста. **Выравнивание текста** по правому краю или его центровка, или, наоборот, отказ от выравнивания, усиливающие контраст поэтического произведения как с поэзией, так и с прозой.

«Лесенка» (изобретение А. Белого):

Годы – чайки.
Вылетят в ряд –
и в воду –
брюшко рыбёшкой пичкать.
Скрылись чайки.
В сущности говоря,
где птички?
Я родился,
рос,
кормили соскою, –
жил,
работал,
стал староват...

Вот и жизнь пройдёт,
как прошли Азорские
острова.

В. Маяковский

Вертикальная запись слов стиха (каждое слово на новой строке):

А вечер кричит,
безногий,
безрукий:
«Неправда,
я ещё могу-с –
хе! –
выбрыцав шпоры в горячей мазурке,
выкрутить русский ус!»

В. Маяковский

Отказ от прописной буквы в начале строки, **отказ от пунктуации** – приём усложнения ритмического рисунка и усиления семантической насыщенности текста.

Наверно
уже не рано
верно?

Даже
и не то что не рано
а как-то поздно

ладно холодно
ветрено вероятно

но ничего же не видно
темно
вот именно

темно
и кроме того мокро

хорошо?

Что хорошо
то хорошо
что плохо
то плохо
Вс. Некрасов*

Нарушение линейного вида стихотворной строки:
– *разнообразие отступов, интервалы* (пробелы) между словами в строке:

знаешь, сильфиды, они ...это у них
то-оненькие такие крылья
проблема выбора во весь рост
С. Львовский**

– «*сдвиги*» – смешение слов и морфем, имитация ошибок печати:

и сам я – шуршащий:
«а может быть, Бог...» –
шепот в березах:
«умер...» –
и мы
распад – продолжающийся? –
а почему бы
и нет? –
одинок и пусто развеется прах... –
(шепот берез...
все мы в мире шуршим...) –
и снова
Воскреснет?.. –
... даже не больно:
как навсегда... –
шум – как об этом!.. –
..... –
(словно покинутый — осени шум)
Г. Айги. Шумят березы***

* Журавлёва А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 235

** Цит. по: Товий Хархур. Я вижу слово. Режим доступа: <http://limb.tat.ru/№12/essey/harhur3.shtml>

*** Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/38675p/html>

Ма умер стер ваза ская
Ры Никонова*

...но я не могу
ни от куда с любовью
кремация здесь
пусть растут в изголовье...
Е. Бунимович**

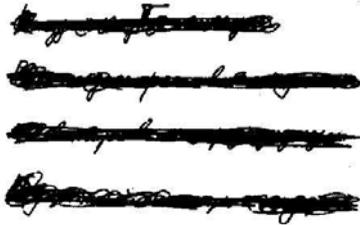
Редукция, или отказ от вербальности, вызвана апелляцией исключительно к **визуальному** (не только графическому) образу текста.

Разнообразие **шрифтов**, стилизация текста под рукописный, машинописный и т.д. текст («прыгающие» буквы самиздатовских текстов), имитирующая принадлежность к определенной эпохе и культуре;

Имитация незавершённости, вариативности текста:

на двор(ц)е
оловянный склянный лунч
тигровый к прыжку
щуурит глаз

Ры Никонова***



В. Казаков. Прекрасное незаконченное стихотворение****

Фигурные стихи (лат. *vers figures*) – стихотворение, строки которого визуально образуют какую-либо фигуру или предмет (звезду, конус, сердце, крест, пирамиду, ромб и пр.).

* Цит. по: Товий Хархур. Я вижу слово. Режим доступа: <http://limb.tat.ru/№12/essey/harhur3.shtml>

** Цит. по: Товий Хархур. Я вижу слово. Режим доступа: <http://limb.tat.ru/№12/essey/harhur3.shtml>

*** Цит. по: Товий Хархур. Я вижу слово. Режим доступа: <http://limb.tat.ru/№12/essey/harhur3.shtml>

**** Новое литературное обозрение. 1993. № 3.

О, где же те мечты? Где радости печали,
 Светившие нам столько долгих лет?
 От их огней в туманной дали
 Чуть виден слабый свет...
 И те пропали,
 Их нет.

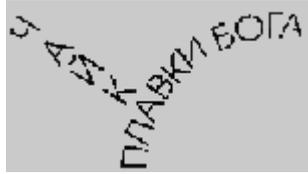
А. Апухтин *

Фигурные стих могут быть отнесены к визуальной поэзии, так как словесный текст становится средством создания конкретного образительного образа, поэзия сближается с живописью; однако в фигурном стихе остаётся первенство лексического смысла, это вербальное искусство по преимуществу.

Введение в текст **невербальных знаков** (типографские звездочки, нотные знаки, цифры, формулы), обращающих внимание на дополнительный смысловой план текста:

света
 полёта
 = спектры движенья
 : цвет
 радиаций
 – жар :::
 радиаций
 неба
 сигналы –
 = бег информация
 : тон
 наслоений
 тёплых вибраций
 – темп
 поглощенья
 нового знания ::
 ++ сумма
 сигналов
 :: зуд
 ощущенья : –
 ! миг

* Пример из «Поэтического словаря» А. Квятковского.



Листовёртель, или визуальный палиндром (Д. Авалиани), – на одном изображении под разным углом зрения (при переворачивании листа) читается разный текст. Пример – совмещение палиндрома с визуальным образом:



Векторная поэзия (Ры Никонова) – возвращение самостоятельной жизни буквы в текстовом пространстве: путь к встрече с другой буквой изображен вектором (см. пример из книги «Партитура жеста»):



* Текст приводится по: Вознесенский А. Тень звука. М., 1970.

** Приводится по: <http://www.aesthetoscope.info/stetoskop/39/avalia4.htm>

*** Приводится по: Новое литературное обозрение. 1995. № 3.

Визуальная поэзия в последовательной опоре на визуальный образ приходит к отказу от слов и букв, создавая графический и живописный образ, фотографию, то есть перестаёт быть словесностью. Компьютерная форма бытования текста позволяет соединять слово с движущимся изображением (мультипликацией) и кино.

Задание

В сборниках, журналах и в сетевой авангардистской литературе найдите пример визуальной поэзии и определите роль слова в тексте.

9.3. Перформанс и хепенинг

Перформанс и хепенинг – преодоление вербальности и возвращение к синкретизму искусства: к трёхмерности образа и к полисенсорному восприятию образа.

Перформанс или перформанс (англ. *performans* – представление) – чтение стихов, сопровождающееся театральным представлением, то есть соединение средств театра, живописи, музыки и словесности. В отличие от чтения стихов автором, предполагается предварительный сценарий, усматривающий апелляцию к несловесным средствам выразительности.

Хэппенинг (англ. *happening* – происходящее), или э́кшен (англ. *action* – действие) – представление, в котором участвуют зрители (театральное или компьютерное). Текст рождается в ходе действия.

Литература

Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до посмодернизма. М., 1994.

Булатов Д. Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Калининград-Кеннигсберг, 1998.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. Графический вид текста.

Сигей С. Фрагменты полной формы // НЛЮ. 1996. № 16.

Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990.

Янечек Дж. Современная заумь. Ейск, 1993.

Вопросы для освоения рекомендованной литературы

1. Причины обращения поэзии к несловесным способам выражения смысла в тексте.
2. Являются ли звуковая поэзия и визуальная поэзия порождением современности или коренятся в истории словесности?
3. Разные уровни нарушения законов естественной речи в зауми?
4. Формы отклонения словесного поэтического текста: а) от прозаического текста; б) от традиций стихотворного текста?
5. Способы связи пиктографии и словесного текста.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПРОВЕРКИ

Вариант 1

1. Что такое иконические знаки?
2. Что такое текст? Гносеологические функции текста.
3. В чём различие художественного текста и художественного произведения?
4. Что такое парадигматические связи в художественном тексте?
5. Многозначность слов и подтекст в тексте.
6. Назовите виды изображаемой речи.
7. Что такое «физическая точка зрения» в тексте?
8. Что такое «рамочный текст» в художественном тексте?
9. В чём различие монолога и Ich-форм повествования?
10. Что такое формально-субъектная организация текста?
11. Каковы элементы композиции текста (по В.В. Кожину)?
12. Дайте определение ритма, повтора.
13. Дайте определение стопы и схемы двусложных стоп.
14. Дайте определение рифмы и назовите виды рифм по степени созвучия.
15. Дайте определение эвфонии.
16. Дайте определение акцентного стиха.
17. Дайте определение синекдохи и приведите пример.
18. Что такое «поэтические фигуры»? Дайте определение градации и анафоры. Приведите примеры.

19. Дайте определение строфы. Напишите схему шестистиший с тройной смешанной рифмой.
20. Что такое холостые стихи?
21. Что такое визуальная поэзия?
22. Что такое рифмованная проза?

Вариант 2

1. Что такое знак-индекс?
2. Что такое текст? В чём заключается онтологическая функция текста?
3. В чём различие словесного художественного текста и словесного высказывания в естественной речи?
4. Что такое уровень в системе художественного текста? В чём заключается переход семантики знака от одного уровня к другому?
5. Дайте определение текстового мотива.
6. В чём различие косвенной и несобственно прямой речи в художественном тексте?
7. Что такое «фразеологическая точка зрения» в тексте?
8. В чём различие носителя речи и субъекта изображения?
9. Дайте определение рассказчика как способа повествователя?
10. Что такое содержательно-субъектная организация текста?
11. Дайте определение *сцены* как компонента композиции текста (по В.В. Кожину).
12. Назовите основной ритмический принцип в силлабо-тонической системе стихосложения. Приведите примеры.
13. Что такое цезура? Виды цезуры.
14. Дайте определение стихового размера и покажите схемы трёх-сложных стоп.
15. Функция рифмы. Виды рифм по количеству слогов. Приведите примеры.
16. Что такое «свободные стихи»?
17. Дайте определение тропа.
18. Что такое «синтаксический параллелизм»? Приведите пример.
19. Дайте определение эллипсиса и эпифоры. Приведите примеры.
20. Что такое «астрофические стихи»? Покажите схему пятистиший с тройной рифмой и перекрёстной рифмовкой.
21. Что такое сонорная поэзия?
22. Что такое ритмическая проза?

Вариант 3

1. Что такое знак-символ?
2. Что такое текст? В чём заключается коммуникативная функция текста?
3. В чём различие художественного текста и художественного мира литературного произведения?
4. Что такое семантическое поле текста?
5. Что такое мотивный анализ текста?
6. Виды описания как интенциональные типы речи.
7. Что такое «психологическая точка зрения» в тексте?
8. В чём различие автора и повествователя?
9. В чём различие предисловия и экспозиции; послесловия и эпилога?
10. Каковы формы прямого включения чужого слова в основной текст?
11. Дайте определение «картины» как крупного компонента художественного текста и «перспективы» как композиционного принципа.
12. Назовите основной ритмический принцип в тонической системе стихосложения. Приведите примеры.
13. Дайте определение стиха. Покажите схемы четырёхсложных стоп.
14. Дайте определение клаузулы и назовите виды клаузул.
15. Дайте определение аллитерации.
16. Что такое «белые стихи»?
17. Дайте определение метафоры. Приведите примеры.
18. Дайте определение оксюморона, инверсии. Приведите примеры.
19. Что такое стык? Приведите пример.
20. Количество стихов в строфе. Покажите схему семистиший с тройной рифмой и опоясывающей рифмовкой.
21. Что такое хепенинг?
22. Что такое орнаментальная проза?

Вариант 4

1. Что такое семиология?
2. Что такое текст? В чём заключается миромоделирующая функция текста?
3. Первичная (устная) форма художественного текста и письменная форма: их отношение друг к другу?
4. Что такое дискурсы в художественном тексте?

5. Что такое метатекстовые знаки в тексте?
6. Что такое повествование как вид интенциональной речи?
7. Что такое «оценочная (эстетическая) точка зрения» в художественном тексте?
8. В чём различие имплицитного и эксплицитного автора в художественном тексте?
9. Что такое сказ?
10. Формы скрытого присутствия чужого слова в тексте?
11. В чём различие «внешней» и «внутренней» композиции текста (по В.В. Кожинуву)?
12. В чём отличие прозаической речи от стихотворной?
13. Основной принцип организации ритма в силлабической системе стихосложения. Приведите примеры.
14. Дайте определение «переноса».
15. В чём отличие рифмы и звукописи? Дайте определение ассонанса.
16. Виды рифм по составу звуков и по лексико-морфологическому составу.
17. Что такое «вольные стихи»?
18. Дайте определение литоты, перифразы и эвфемизма. Приведите примеры.
19. Что такое композиционное «кольцо»?
20. Что такое «припев» в песенных стихах? Покажите схему восьмистиший с тройной рифмой и смешанной рифмовкой.
21. Что такое перформанс?
22. Что такое колон?

ЛИТЕРАТУРА

1. Работы о теории художественного текста

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Academia, 1999.

Апресян Ю. Лексическая семантика. М., 1974.

Барт Р. От произведения к тексту. Литература и метаязык. Литература и значения. Текстовый анализ одной новеллы Э. По. Удовольствие от текста. // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989 (и др. издания).

- Бахтин М.* Проблема текста в лингвистике, литературоведении и других гуманитарных науках. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Эстетика художественного творчества. М.: Искусство, 1986 (и др. издания).
- Гагаев А.* Художественный текст как культурно-исторический феномен. М.: Флинта, 2002.
- Гей Н.* Искусство слова. О художественности литературы. М.: Наука, 1967.
- Гей Н.* Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М.: Наука, 1975.
- Голякова Л.* Подтекст и его экспликация в художественном тексте. Пермь, 1996.
- Дымарский М.* Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб, 1999.
- Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: ИЛ, 1962 (и др. издания).
- Корман Б.* Целостность художественного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
- Лихачёв Д.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8 (и в др. изданиях). Или: *Лихачёв Д.* Поэтика древнерусской литературы. Гл. 4, 5. (в любом издании). Или: *Лихачёв Д.* Художественная среда литературного произведения // Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве. Л.: Изд-во ЛГУ, 1970.
- Ларин Б.* О лирике как разновидности художественной речи // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970 (и другие издания).
- Лотман Ю.* Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. Или Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 14.
- Миловидов В.* Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения. Тверь, 1998.
- Михайлов Н.* Теория художественного текста. Учеб. пособие. М.: Academia, 2006.
- Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Сов. писатель, 1978. Или: *Поляков М.* Цена пророчества и бунта (гл. 1–3).
- Поспелов Г.* Целостно-системное понимание литературного произведения // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М.: Изд-во МГУ, 1983.

- Руднев В.* Морфология реальности. Исследования по философии текста. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. Или: *Руднев В.* Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000.
- Сильман Т.* Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1.
- Смирнов И.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. Гл. 1.
- Структура текста* / Отв. ред. Т. Цивьян. М.: Наука, 1980.
- Текст. Семантика и структура* / Отв. ред. Т. Цивьян. М.: Наука, 1983.
- Топоров В.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983.
- Тюпа В.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. Или: *Тюпа В.* Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987 (Гл. 5).
- Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. Ч. 4.
- Фуксон Л.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.
- Хализев В.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. Гл. 4.
- Эсаллек А.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. М.: Флинта-Наука, 2001.

2. Работы о методике анализа художественного текста

- Бабенко Л., Казарин Ю.* Филологический анализ текста: Практикум. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003.
- Гиришман М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высшая школа, 1991. Или: *Гиришман М.* Целостный анализ художественного произведения. Донецк, 1870.
- Есин А.* Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М.: Флинта-Наука, 1998.
- Кайда Л.* Композиционный анализ художественного текста. Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. М.: Флинта, 2000.
- Корман Б.* Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.
- Николина Н.* Филологический анализ текста. М.: Академия, 2002.
- Новиков Л.* Художественный текст и его анализ. М.: URSS, 2008.

- Романова Г.* Практика анализа литературного произведения (Русская классика). М.: Флинта-Наука, 2005.
- Степанов Г.* О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Теория литературных стилей. М.: Наука, 1982.
- Тюпа В.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие. М.: Академия, 2006.

3. Работы о стихосложении

- Бирюков С.* РОКУ УРОК. Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003.
- Гаспаров М.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974 (1991, 2000).
- Жирмунский В.* Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975.
- Кожин В.* Стихи и поэзия. М.: Сов Россия, 1980.
- Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. Л., 1972 (и другие издания).
- Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2008.
- Томашевский Б.* Стих и язык. М.Л. ГИХЛ, 1954.
- Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. 2-е изд. М., 1965.
- Холшевников В.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. М.: Академия (любое изд.).
- Шатир М.* Universum versus. Язык – стиль – смысл в русской поэзии 17-20-го веков. М.: Языки русской культуры, 2001.
- Шенгели Г.* Техника стиха. М.: Гослитиздат, 1960.
- Эткинд Е.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001

Приложение

**ХРЕСТОМАТИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО
АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

1. В. Маканин «Голоса»

Если же говорить о днях за днями и представить себе, кто же они такие и как они выглядят – любящие нас, то каждый может нарисовать себе картинку с сюжетом. Картинка совсем несложная. Нужно только на время уподобиться, например, жар-птице: не сказочной, конечно, жар-птице, а обычной и простенькой жар-птичке из покупных, у которой родичи и любящие нас люди выдергивают яркие перья. Они стоят вокруг тебя и выдергивают. Ты топчешься на асфальте, на серой и ровной площадке, а они топчутся тоже и продельывают свое не спеша, – они дергают с некоторым перерывом во времени, как и положено, впрочем, дергать.

По ощущению это напоминает укол – но не острый, не сильный, потому что кожа не протыкается и болевое ощущение возникает вроде бы вонне. Однако прежде чем выдернуть перо, они тянут его, и это больно, и ты весь напрягаешься и даже делаешь уступчивые шаг-два в их сторону, и перо удерживается на миг, но они тянут и тянут, – и вот пера нет. Они его как-то очень ловко выдергивают. Ты важно поворачиваешь жар-птичью голову, попросту говоря, маленькую, птичью, куриную свою головку, чтобы осердиться, а в эту минуту сзади вновь болевой укол и вновь нет пера, – и теперь ты понимаешь, что любящие стоят вокруг тебя, а ты вроде как топчешься в серединке, и вот они тебя общипывают.

– Вы спятили, что ли! – сердито говоришь ты и хочешь возмутиться, как же так – вот, мол, перья были; живые, мол, перья, немного даже красивые, но штука в том, что к тому времени, когда ты надумал возмущаться, перьев уже маловато, сквозь редкое оперенье дует и чувствуется ветерок, холодит кожу, и оставшиеся перья колышутся на тебе уже как случайные. «Да что же делаете?» – озлénно выкрикиваешь ты, потому что сзади вновь кто-то выдернул перышки, сестра или мать. Они не молчат. Они тебе говорят, они объясняют: это перо тебе мешало, пойми, родной, и поверь, оно тебе здорово мешало. А сзади теперь подбираются к твоему хвосту товарищи по работе и верные друзья. Они пристраиваются, прицеливаются, и каждый выжидает свою минуту... Тебе вдруг становится холодно. Достаточно холодно, чтобы оглянуться на этот раз повнимательнее, но когда ты поворачиваешь птичью свою головку, ты видишь

свою спину и видишь, что на этот раз ты уже мог бы не оглядываться: ты гол. Ты стоишь, посиневшая птица в пупырешках, жалкая и нагая, как сама нагота, а они топчутся вокруг и недоуменно переглядываются: экий он голый и как же, мол, это у него в жизни так вышло.

Впрочем, они начинают сочувствовать и далее соревнуются в сочувствии – кто получше, а кто поплоше, они уже вроде как выдергивают собственные перья, по одному, по два, и бросают на тебя, как бросают на бедность. Некоторые в азарте пытаются их даже воткнуть тебе в кожу, врастать, но дарованное перо повисает боком, криво, оно кренится, оно топорщится, и в итоге не торчит, а кое-как лежит на тебе... Они набрасывают на тебя перья, как набрасывают от щедрот, и тебе теперь вроде бы не голо и вроде бы удобно и тепло – все же это лучше, чем ничего, все же сегодня ветрено, а завтра дождь; так и живешь, так и идет время.

Но вот некая глупость ударяет тебя в голову, и ты, издав птичий крик, начинаешь судорожно выбираться из-под этой горы перьев, как выбирают из-под соломы. Ты хочешь быть, как есть, и не понимаешь, почему бы тебе не быть голым, если ты гол. Ты отбегаешь чуть в сторону и, голый, в пупырях, поживаясь, топчешься, дрожа лапками, а гора перьев, играющая красками и огнями, лежит сама по себе, ты суетишься поодаль, и вот тут они бросаются все на тебя и душат, как душат птицу в пупырях, голую и посиневшую, душат своими руками, не передоверяя этот труд никому; руки их любящие и теплые; ты чувствуешь тепло птичьей своей шеей, и потому у тебя возникает надежда, что душат не всерьез – можно и потерпеть. Конечно, дышать трудно. Конечно, воздуха не хватает. Тебе непременно необходимо вздохнуть. Твоя куриная башка дергается, глаза тарашатся, ты делаешь натужное усилие и еще усилие, – вот наконец воздух все же попадает в глотку. Но, увы, с другой стороны горла: они, оказывается, оторвали тебе голову.

Маканин В. Отдушина: Повести, роман. М.: Известия, 1990.

Текст для анализа к темам: Субъект речи. Элементы ритмической организации прозаической речи. Поэтические фигуры. Приёмы словесной изобразительности. Компоненты композиции

2. Е. Шварц «Воспоминание о Риме»

Меня, как сухую ветвь,
К Риму долго несла река,
О очнулась я, чуть отпив

Древле волчьего молока,
Что сочится из всех щелей,
Что от самых младых ногтей
Каждый римлянин жадно пьёт
Из Волчицы, простёршей над Градом
Голубой и бездонный живот.
Вот я шла и пела под ним,
Бормотала себе, и незримо
Обломок жизни моей
Прилепился к руинам Рима.

Текст приводится по изданию: Знамя. 2010. № 3.

А. Ахматова «Северные элегии»

Пятая

*Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.*

Тютчев

Н. А. О-ой

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.
О, как я много зрелищ пропустила,
И занавес вздымался без меня
И так же падал. Сколько я друзей
Своих ни разу в жизни не встречала,
И сколько очертаний городов
Из глаз моих могли бы вызвать слезы,
А я один на свете город знаю
И ошупью его во сне найду.
И сколько я стихов не написала,
И тайный хор их бродит вокруг меня
И, может быть, еще когда-нибудь
Меня задушит...
Мне ведомы начала и концы,
И жизнь после конца, и что-то,
О чем теперь не надо вспоминать.
И женщина какая-то мое

Единственное место заняла,
Мое законнейшее ими носит,
Оставивши мне кличку, из которой
Я сделала, пожалуй, все, что можно.
Я не в свою, увы, могилу лягу.
Но иногда весенний шалый ветер,
Иль сочетание слов в случайной книге,
Или улыбка чья-то вдруг потянут
Меня в несостоящуюся жизнь.
В таком году произошло бы то-то,
А в этом – это: ездить, видеть, думать,
И вспоминать, и в новую любовь
Входить, как в зеркало, с тупым сознанием
Измены и еще вчера не бывшей
Морщинкой...
Но если бы откуда-то взглянула
Я на свою теперешнюю жизнь,
Узнала бы я зависть наконец...
2 сентября 1945 Фонтанный Дом (задумано еще в Ташкенте)

Текст приводится по изданию: Ахматова А. Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1977.

Текст для анализа к темам: Знаки. Тропы. Поэтические фигуры. Субъектная организация. Интертекстуальность. Рамочный текст

3. К. Некрасова «Утренний этюд»

Каждое утро
 к земле приближается солнце
и, привстав на цыпочки,
 кладет лобастую обветренную
 голову на горизонт
и смотрит на нас –
 или печально,
 или восхищенно,
 или торжественно.
И от его близости земля обретает слово.
И всякая тварь начинает слагать в звуки
 восхищение души своей.
А неумеющие звучать

Лидия Петровна. Ну что же... ну что же это такое... я ноги сломаю. Здесь же ходить нельзя... как же они объяснили – все прямо, прямо... здесь все прямо, а ничего нет. Куда же все делись-то? (*Кричит.*) Товарищи! Александр Иванович! (*Помолчав.*) Глупо кричать в голом поле... Может быть, это другое поле? Наше – картофельное. (*Поднимает картошку.*) Это тоже картофельное. Ой-ей-ей-ей, кто же так картошку содержит, она же сгниет, бедная...

Вдруг Лидия Петровна замечает Бабу, которая давно уже скачет рядом с ней по буграм и рытвинам.

Ой! Гражданочка... э... женщина, женщина! Подождите! Стойте! Вы местная, да? Ой, я не могу, я так рада, вы откуда взялись? Я заблудилась тут у вас. Скажите, пожалуйста, как мне пройти на третий участок... это не третий участок, нет? Тут не разберешь... Людей нету почему-то.

Баба. Ты есть.

Лидия Петровна (слегка опешив). Я? Ну да. Я хочу спросить у вас... как мне на третий участок. Нас послали убирать... я опоздала, все наши ушли... А никто толком не говорит, запугали меня. Ну что же вы молчите? Я не знаю, как вас называть?

Баба. Тетенькой зови.

Лидия Петровна (помолчав). Вот. Мне нужен третий участок. Где это?

Баба. А там! (Машет рукой куда-то.)

Лидия Петровна. Где «там»? Я не поняла.

Баба хихикает.

Вы какие-то странные... совхозники. Вы хотите, чтобы вам картошку убирали? Зачем вы смеетесь? Мы к вам не напрашивались.

Идет. Баба идет рядом, хихикает.

Я правильно иду, туда?

Баба (радостно). Туда! Туда!

Лидия Петровна. Ужас какой-то. Условия нам не создали, столовая, это ужас, страшно войти. Настроения никакого нет, холодно, грязно. Наши девочки... ох... у вас ноги голые. Вы же простудитесь. Нельзя в резиновых ботах, без чулок... я не знаю, какой-то сплошной ужас.

Баба (всхлипнув). Добренькая.

Лидия Петровна. Да что вы, в самом деле, неужели у вас чулок нету?

Баба. Нету.

Лидия Петровна. Как нету? Сейчас октябрь. Я не понимаю. Я вам как женщина говорю, вы все себе простудите, вы что думаете, это шутка с голыми ногами в октябре?

Баба смотрит на нее искоса, стыдливо, испытующе.

Ну хотите, я вам дам... дам чулки... только это очень странно.

Баба. Хочу.

Лидия Петровна. Ну не сейчас же! У меня нету лишних с собой.

Баба. Сейчас!

Лидия Петровна. Как то есть?

Баба смеется.

(Вглядывается в Бабу, с жалостью.) Ах, вон оно что... бедная... ты же вон какая... А так сразу и незаметно, лицо, вроде, нормальное... хотя кто вас разберет, бедная. Ну что же, никто за тобой не следит, не ухаживает? Кто-то же есть у тебя?

Баба. Ты есть.

Лидия Петровна (растроганно). Ну что ты, милая... Я уеду в город, у меня там семья, работа. Дай я тебе платочек поправлю. *(Поправляет.)* Вот так. Дует тебе? Поддувает?

Баба. Не уедешь...

Лидия Петровна. А чулочки я тебе дам, ты приходи в обед к столовой, я принесу. Придешь?

Баба энергично кивает, облизывается.

И голодная, наверно. Ты кушать хочешь?

Баба. Хочу.

Лидия Петровна. Да что же это? Тебя не кормят, что ли? Ты же, наверно, живешь в приюте каком-нибудь. Есть тут у вас что-нибудь для таких, как ты? Где ты живешь?

Баба (смеется легко и радостно). Везде!

Лидия Петровна (невольно смеясь). Ах ты, птичка божия... ничего тебе не надо, холода не чувствуешь, голода не понимаешь...

Баба. Мне тебя надо.

Лидия Петровна. Я тебе дам чулочки. У меня хорошие есть, шерстяные, совсем новые. Один раз одеванные. Как тебя звать? Ты свое имя хоть знаешь?

Баба. Знаю.

Лидия Петровна. Ну и как тебя звать?

Баба. Убиенько.

Лидия Петровна (помолчав). Странная фамилия. Украинская, что ли? Ну где же третий участок? Пойду на дорогу.

Идут. Баба с любопытством заглядывает ей в лицо.

Что ты так смотришь на меня, милая?

Баба (сердито). Я сказала, зови тетенька!

Лидия Петровна. Ну как я могу тебя так звать, когда мы почти ровесницы.

Баба (орет). Тетенькой зови!

Лидия Петровна (опасливо). Ну хорошо, не ругайся... тетенька... ой, что это?

Остановилась, схватившись за сердце.

Баба (понимающе). Потянуло?

Лидия Петровна. Что? Ну да, как-то потянуло... неприятное чувство.

Баба (скачет по буграм и рытвинам). Потянуло! Потянуло! Нашу Лиду потянуло!

Лидия Петровна (с тоской). Совсем ненормальная. Еще наскочет! (Удивленно.) Как ты мое имя узнала?

Баба не отвечает, поет дикую песню.

Наверное, в столовой слышала. Ей что, она ходит, на людей смотрит, блаженная... Ну где же дорога-то? Вроде должна уже быть.

Баба (поет песню). Дорога, ты дорога, дороженька, эх ты!

Лидия Петровна (кричит). Замолчи сейчас же! Я с ума сойду!

Баба (хладнокровно и властно). Не сойдешь.

Лидия Петровна. Ты какая-то странная, слишком странная, тетенька, ой! (Хватается за сердце.)

Баба. Потянуло?

Лидия Петровна. Кто ты?

Баба. Убиенько.

Лидия Петровна. Какая Убиенько? Что это такое – Убиенько? Откуда ты взялась? Я шла, тебя не было. Я бы увидела. Ты сразу взялась. (Отступает от Бабы.) Откуда ты взялась?

Баба. Отовсюду!

Лидия Петровна (внезапно). Тоска какая!

Баба (ликуя). Потянуло! Потянуло!

Лидия Петровна. Что это, что это со мной? Где дорога, где третий участок? Где хотя бы Александр Иванович? Куда дорога делась?

Баба. Ушла.

Лидия Петровна. Куда ушла? Что ты говоришь?

Баба. Сползла. Умаялась она. По ей сколь ходють?!

Лидия Петровна. Дорога... умаялась... (Садится на бугор.) Простужу почки. Ну такого же не может быть?! Если куда-нибудь идти, обязательно придешь. А это поле какое-то безразмерное.

Баба. Я тебя вожу.
Лидия Петровна. Зачем?
Баба. А просто. Хорошо здесь! Привольно! Ух!
Лидия Петровна. Да уж, хорошо здесь... только таким... ненормальным хорошо.
Баба. Я тебя повожу маленько, а?
Лидия Петровна. Отвяжись от меня.
Баба. Я маленько. Хорошо здесь. Светло.
Лидия Петровна. Нет, пусть они молодежь на картошку посылают. Они не имеют права, в конце концов! Они людей мучают.
Баба. Я маленько. Я помучаю маленько, а?
Лидия Петровна. Какая тяжелая, сумасшедшая, дурная баба!
Баба (свирепо). Тетенькой зови!
Лидия Петровна. Да зачем тебе?
Баба. Получится ласково.
Лидия Петровна. Ты, наверное, думаешь, что ты ведьма? Колдовка?
Баба. Ни-ни-ни! Что ты! Что ты! Я такого не знаю.
Лидия Петровна. А зачем пугаешь?
Баба (жалобно). Я маленько.
Лидия Петровна. Ты зачем ко мне прицепилась? Что тебе надо?
Баба (уклончиво). Ты веселая.
Лидия Петровна. Я веселая, если стою на ровной дороге, со своими товарищами, а тут, в поле, с тобой, дикой бабой, я не веселая. Поводит она меня!
Баба. Ну ладно. Иди, раз так. (Запрыгивает на высокий бугор.) Значит, так, прямо, прямо, туды, вон все туды, где ветерок стоит, видишь?
Лидия Петровна. Никто там не стоит.
Баба. Дура слепошарая.
Лидия Петровна. Кошмар... ругается еще...
Баба. Стоит, сейчас сюда придет...
Подул ветер.
Во, там и пройдешь, он тебе дорогу уступил...
Лидия Петровна. Ладно, пойду, раз дорогу ветерок уступил.
Идет.
Баба (ей вслед). Я зло мира!
Лидия Петровна. Ай!

Баба. Во припустила-то, во припустила! Я баба-убийца, меня весь мир боится! Меня Америка боится, все, весь мир! Одна ты не боишься, недо-развитая.

Лидия Петровна возвращается.

Лидия Петровна. Там ничего нет.

Баба. Испугалась?

Лидия Петровна. Там роща была. Вдалеке. Ее больше нет.

Баба. А я говорила?

Лидия Петровна. Послушай, ты кто?

Баба. Открываю тайну. Ахтунг, ахтунг, лиссн ту ми, слушай сюда! Я зло мира! Ура!

Лидия Петровна. Да какое ж ты зло мира! Ты вон – цыпленок си-нюшный.

Баба. Молчи, дура-а-а!! Че ты понимаешь! Че ты понимаешь!

Баба носится по полю, швыряя картошкой в Лидию Петровну.

Лидия Петровна. Эй, эй, не хулигань, ты что!

Баба (подходит к ней). Запыхалась. Значит так. Расклад такой. Я – убегаю. Ты – догоняешь. Поймаешь – рай, не поймаешь – конец всему свету. Сечешь?

Лидия Петровна. Секу.

Баба. Ну – лови! *(Отбегает.)* Ну? Ты че? Лови!

Лидия Петровна. Ну хорошо. Я понимаю. В принципе. Нас послали на картошку. Наше КБ. Коллектив товарищей. Я опоздала. Заблудилась. Иду. Встречаю бабу с голыми ногами. Она – зло мира. Если поймаю ее – наступит рай на земле... *(Озирается.)* Как по-прежнему странно устроен человек. Я не верю, что она – зло мира, но я... но я на всякий случай ее поймаю...

Баба. Ты не думай про устройство! Ты лови! Давай, Лида, давай!

Баба бежит. Лидия Петровна за ней. Баба визжит, хохочет, дико поет. Лида, Лида, теперь не останавливайся, до конца лови, без остановок, а то всех погубишь, весь мир. С одного разу только и можно ловить, Лидушка!

Вдруг Баба споткнулась и упала. Лидия Петровна вот-вот схватит ее.

Баба задрала ноги, отмахивается.

Не трогай! Загниешь!

Лидия Петровна (отскочив). Ай!

Баба (моментально вскочив, сурово). Все, Лида.

Стоят, глядят друг на друга.

(Поет.) Наша Лида забоялась и от рая отказалась. Эх-хе-эхе-хе, Лида, ты совсем балда!

Лидия Петровна. Что тебе надо от меня?

Баба. Лида, ты б одна сгнила, как картошка в грязи, а все бы цвели вечно, Лида, вечно, как ангелы небесные, как яблоньки, божьи цветочки. Эх ты, Лида!

Лидия Петровна (крадется к ней). Я поймаю!

Баба стоит неподвижно.

Баба. Тоже, знаешь, обидно, сколь раз, сколь раз говорила – лови меня! Сколь раз давалась! Сама подставлялась. Думаешь, не боязно? Я же ведь померла бы! А я героически подставлялась. И ничо – живу!

Лидия Петровна схватила Бабу.

Лидия Петровна. Попалась!

Баба. Ой! Че ты кричишь, как ненормальная! Оглушила!

Лидия Петровна. Попалась, гадина! (*Трясет Бабу, как былинку.*)

Баба. Ой, ой, пусти! Больно же! Замотала всю!

Лидия Петровна (отпускает Бабу). Правда, что же я... я схожу с ума. Большую женщину ловлю, простужусь вот-вот, товарищей потеряла...

Баба. Давай повоем? (*Воет.*) Это траурный вой.

Лидия Петровна. Что? Прости меня, милая. Ты приходи, я тебе дам чулочки. А сейчас я пойду, мне идти надо, прощай.

Баба. Ладно, так и быть. Падай в яму.

Лидия Петровна падает в яму. Ее не видно.

(*Подходит к яме.*) Не ушиблась?

Лидия Петровна (из ямы). Сейчас же помоги мне вылезти. Я ушиблась.

Баба (садится на край ямы). Ты отдохни, полежи, там соломка накинута, хорошая соломка, специально для тебя нагребла. Вон, в уголочке. Полежи маленько. (*Хохочет, машет ногами.*) Ты меня за ножки не лови, я щекотки боюсь! (*Роняет бот в яму.*) Отдай ботик! Лида, отдай ботик!

Лидия Петровна (из ямы). Не отдам, пока не вытащишь меня.

Баба. Ты че, я ж босая!

Лидия Петровна. Все равно!

Баба. Я ж простыну. Земля же! Зима скоро!

Лидия Петровна. Вытаскивай меня!

Баба. Да погоди ты! Тут такие дела сейчас пойдут! Пережди, Лида! Сама же все сдвинула...

Лидия Петровна. Ничего я ждать не буду.

Баба. Ты куда лезешь? Ты куда прешь? Не нажимай на стенку, сдвинешь, Лида! Землю сдвинешь! Ли-да-а-а!

Стенки ямы начинают раздвигаться, уезжают в разные стороны. Баба уносится на гребне земли. Стены ямы раздвинулись, сползли, как кожура с ореха, обнажив нежную, розовую, юную землю и Лидию Петровну на ней.

Лидия Петровна (глядя вслед уносящейся Бабе). Ага! Умчалась! Вляпалась! Врезалась! В самый горизонт вляпалась! Мокрое место осталось! Все небо красным забрызгала!

Баба стоит за спиной у Лидии Петровны.

Баба. Отдай ботик! (*Отбирает бот, обувается.*)

Лидия Петровна. Я знаю, кто ты. Ты какое-то явление природы.

Баба. А почему я тетенька?

Лидия Петровна. Этого я не знаю. Но ты не настоящий человек. Ты... почему земля такая? Что с ней?

Баба. Верхний слой сполз.

Лидия Петровна. Куда?

Баба. В океан.

Лидия Петровна. В какой океан?

Баба. Неграмотная. Где Земля плавает?

Лидия Петровна. Земля в космосе плавает.

Баба. В космосе, в космосе. Пятку отбила из-за тебя.

Лидия Петровна. Она в космосе плавает?! Чертова баба!

Баба. В океане она плавает, Лида. На трех китах. На ей шкура лопнула и слезла. Она теперь опять новенькая, гладенькая, как яблочко наливное, как кожица ребячья. (*Ласкает землю.*) Ух ты, моя миленькая, ух ты, моя тепленькая, ну не дрожи, сладенькая, не бойся, не бойся, никто тебя не тронет больше...

Лидия Петровна. Почему на трех китах?.. нам говорили – космос, галактика...

Баба. Галактика... говорили... чтоб вам не скучно было. Игрушки вам давали. У вас же мозги. Вам же думать надо. Надоело. Все! Хватит!

Лидия Петровна (озираясь). А где совхоз?

Баба. Слез.

Лидия Петровна. А где... а где все?

Баба. Тю-тю!

Лидия Петровна. А кто остался?

Баба. Ты.

Лидия Петровна. Я одна?

Баба. Ты одна.

Лидия Петровна. За что? За что меня одну оставила? Уноси меня. Уноси меня... как всех! Куда всех сбросила, туда неси меня! Гадина! Подлая! Уноси!

Баба. То ли я уношу? То ли я могу?

Лидия Петровна. А кто?

Баба. Кто, кто? Я почему знаю кто?

Лидия Петровна. Кто все это делает? (*Озирается.*)

Баба. Не знаю я. (*Тоже озирается.*) Давай повоем?

Лидия Петровна. Потом. Так ты тоже не знаешь?

Баба. Да разве ж я б не сказала? Я б тебе сразу сказала: так-то и так-то, он, значит, вот этот самый и делает... А я не знаю.

Лидия Петровна. Послушай. Надо что-то делать. Давай его найдем. Я не знаю. Надо что-то делать. А может, это сон?

Баба. Конечно, сон.

Лидия Петровна. Все равно, пойдем, пойдем, пойдем.

Тянет за собой Бабу.

Баба. Ну куда пойдем-то?

Лидия Петровна. Искать его.

Баба. Кого?

Лидия Петровна. Того, кто это сделал!

Баба. Что сделал?

Лидия Петровна. Ну, верхний слой снял и вообще... идем.

Баба. А как идти-то? Ты на нее погляди, ей же больно, по ей ходить, она ж еще не привыкла.

Лидия Петровна. Кто?

Баба. Кто, кто? На ком стоишь?

Лидия Петровна. Я стою на земле.

Баба. А на тебе если стоять, ты чё скажешь?

Лидия Петровна. Все равно идем. Мы осторожно. На цыпочках.

Баба. А куда идти-то? Ну придем на край, там океан. Ну поплывем. Куда мы с тобой, две бабы.

Лидия Петровна. Во-первых, ты не баба... ты... я не знаю, кто ты. А во-вторых, надо другим сказать. Людям.

Баба. Нету других, Лида. Одна ты осталась.

Лидия Петровна. Зачем я одна? Кому?

Баба. Мне.

Лидия Петровна. Для тебя оставили?

Баба. Ну. Я тебя в ямку столкнула, чтоб тебя не унесло.

Лидия Петровна. А зачем я тебе?

Баба. Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я – зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. Поживем! Ничо! Просторно здесь! Светло!

Лидия Петровна отвернулась от Бабы.

Ты че! Лида! Лида! Не бросай меня одну, я березка! (*Замерла в жеманной позе.*)

Лидия Петровна. Я не буду жить.

Баба. Будешь. У тебя детишки есть. Муж.

Лидия Петровна. Так они... есть?

Баба. Есть. Есть.

Лидия Петровна. Так ты все наврала? Они – есть?

Баба. Есть! Все есть! Все для тебя одной, царица! Все, как настоящее! Королева ты моя! Все, как живые! Только не помирай, Лида, а? Не помирай? Не скучай, ладно?

Лидия Петровна. Подожди, подожди, они есть?

Баба. Как настоящие! Точь-в-точь! Не отличишь! Не помрешь, а? Скучать не будешь?

Лидия Петровна. Как настоящие? Мои дети, как настоящие? Вовочка, Светланка, мой муж? И Александр Иванович, и Оля Черкасова?

Баба. Не отличишь!

Лидия Петровна. А где я живу?

Баба. Где хочешь! Хочешь в центре особняк?

Лидия Петровна. Хочу, как было.

Баба. Как было, так и есть. Правильно хочешь. Умница. Не помрешь, а? Скучать не будешь?

Лидия Петровна. Нет. Я буду жить. Я тебе не верю. Нет. (*Уходит.*)

Баба (кричит вслед). Лида, Лида, ты им в глаза не гляди долго. Не глядывайся. Лидушка, сердечко ты мое красненькое, ясочка!

Занавес.

Текст приводится по: Садур Н. Чудная баба. Пьесы. М.: Союзтеатр, 1989.

Текст для анализа к темам: Многозначность текста. Мотивы. Дискурсы. Поэтическая стилистика. Синтаксис. Рамочный текст. Изображающая и изображаемая речь.

5. Т. Кибиров

Есть тонкие властительные связи
между тобой, Наташ, и остальным.
Не то чтоб стало меньше безобразий –
их вес удельный стал совсем иным.

И зеркало, которое внушало
мне отвращенье лёгкое досель,
манящей тайной светится теперь –
вот эту рожу Таша целовала!

Текст приводится по изданию: Кибиров Т. «Amour, exil...». СПб.: Пушкинский фонд, 2000.

А. Вознесенский «Автопортрет»

Он тощ, словно сучья. Небрит и мордаст.
Под ним третьи сутки
трещит мой матрац.
Чугунная тень по стене нависает.
И губы вполхари, дымясь, полыхают.

«Приветик, – хрипит он, – российской поэзии.
Вам дать пистолетик? А, может быть, лезвие?
Вы – гений? Так будьте ж циничнее к хаосу...
А может, покаемся?..»

Послушим газетку и через минутку
свернем самокритику, как самокрутку?..»

Зачем он тебя обнимет при мне?
Зачем он мое примеряет кашне?
И шурит прищур от моих папирос...

Чур меня! Чур!
SOS!
1963

Текст приводится по изданию: Вознесенский А. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Худ. лит., 1983. Т. 3.

Текст для анализа к темам: Многозначность текста. Аллюзии. Дискурс. Стих: размер, ритм, рифма, строфы.

6. Т. Кибиров

Делия! Ты упрекаешь меня, горемыку,
в том, что бессмысленны речи мои,
безыскусны и однообразны.

Что ж, справедливо.
Действительно, смысла в них мало,
разнообразия тоже немного,
изящества нету.

Но ты подумай своей головою красивой -
взяться откуда б
интеллектуальном у блеску?

Как тебе кажется - мог бы Катулл состязаться
с самым последним из раторов,
Лесбию видя?

Мог бы спокойно он с ней обсуждать
красоту и величье
песен Омира иль Сапо?
А? Как ты считаешь?

То-то же! Если ж учесть, что Катулл-то
был, по сравненью со мною,
счастливец беспечным –
вон сколько счастье поцелуев он смог без труда!

Ну, а нам бы хватило
пальцев десницы с лихвой!

Как же мне не беситься?

Текст приводится по изданию: Кибиров Т. «Amour, exil...» СПб.: Пушкинский фонд, 2000.

Текст для анализа к темам: Стихосложение. Интертекстуальность.

7. О. Чухонцев

– Кыё! Кыё!

По колена стоя в воде, не выпуская тачки, он мочится в реку.
Возле моста, напротив трубы, извергающей пену
и мыльную воду бань, напротив заброшенного погоста
и ещё не взорванной церкви на том берегу
он стоит в воде и мочится в реку,
не понимая как будто и сам, как сюда забрёл,
а по лицу блуждает улыбка то ли блаженства,
то ли безумия; кончив нужду, он там и стоит,
где скот обычно вброд переходит реку,
стоит, не оправляя штанов, уставясь в поток,
онучи набрякли паводковой водою,
и он не знает, что делать дальше, так и стоит,
держась двумя за свою тележку, и что-то бормочет,
что-то мычит, но одно лишь слышно: Кыё! Кыё!

Что это? причет? или проклятья?

Каждой весною
по мостовой железный грохочет гром.
– Это Кыё-Кыё, – в пустоту кивают, –
выкатил тачку свою, – и под лай собак
он возникает в серой казённой шапке,
в красных галошах собственной выклейки – вот,
чуждый всему и всем, и старухи вслед
крестятся скорбно, как на Илью Пророка,
а мужики ворчат: – Проходи, проходи, дурак,
или в Андреево хочешь? – и, дёрнув тачку,
он исчезает в слепящем сумраке дня
так же внезапно, как и пришёл, лишь рокот
ходит с собачьим брёхом то тут, то там,
следуя по пятам...

Зачем человек явился?

Зачем как судьбу толкает два колеса,
и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит,

и радуется не к месту: я видел сам,
как он с оркестром рядом шёл похоронным
и, обнажая дёсны, беззубым ртом
весь ликовал, смеялся беззвучным смехом,
вот, мол, кыё, смотрите, кыё-кыё –
что с него взять! Пришёл незнамо откуда,
и неизвестно, где сгинет.

– Не отдавай,
не отдавай меня в Андреево, – говорила
мать моя перед смертью, а у самой
были такие глаза....

Недавно случаем
я проезжал это место. Одноэтажный дом
старой постройки, без царя перестроенный,
в поле на выселках, можно сказать, барак,
но с мезонином, и на крыльце сидели
люди, все в чём-то сером, стайка людей,
не говоря меж собой, нахоясь как птицы,
выбившиеся из сил, упав с облаков
на полевое судёнышко... но не это
странным мне показалось, не дом – приют
и не его обитатели, а то, что сам я,
кажется, был там, знаю его изнутри
до половиц, до чёрных латунных ручек,
вскриков и запахов хлорки, урины и
сквозняков, гуляющих коридором,
хлопающих дверьми: – Проходи, проходи...

О, то не гром расходится мостовыми,
это Кыё-Кыё в небесах летит
на оглушительной тачке своей, и слабый, белый
тянется инверсионный след за ним,
медленно растекаясь и багровея
знаками тайн...

Что он хотел сказать,
думаю я, просыпаясь, и на рассвете

через полвека, путая сон и явь,
всматриваюсь и вижу стоящего человека
в мутной воде и вопрошающего опять:
что? кого? но нет у пустоты ответа,
нет и всё! Ах ты кáтанье наше, мытьё,
никуда от вас – Иордан, Флеготон и Лета
или Вохна у ног... не знаю... Кыё. Кыё.

Текст приводится по изданию: Знамя. 2002. № 5.

Текст для анализа к темам: Стих и проза. Размер и строфика. Стих и повествование.
Композиция текста. Дискурсы.

8. И. Жданов

Вдруг кованого гипса нагота
Была крапивой зажжена, и слово
всю облегло её, и чернота
в ней расступилась и сомкнулась снова.

И не догнать! Не перейти черту!
Едва она успела оглянуться,
как ноги вмёрзли в эту черноту –
к ней невозможно было прикоснуться.

Шмелиный зной качался на свечах
черней, чем кровь в сердечном провороте.
Но совпадают цвет и суть в ночах,
и боль, как шмель, горюет о полёте.

Ты – светлый ангел, и тебе не жаль
тащить меня с молитвенной кошёлкой
в свою окаменевшую печаль
и надо мной размахивать иголкой?

Был месяц втоптан в быт колоколов,
в часах кукушки больше не гнездились.
И зеленела тень поверх голов,
как на траве, когда мы расходились.

Текст приводится по изданию: Жданов И. Место земли. М.: Молодая гвардия, 1991.

Текст для анализа к темам: Стихотворная речь. Тропы. Виды высказывания.

9. В. Гроссман «Жизнь и судьба»

Витя, я уверена, моё письмо дойдёт до тебя... Твой ответ я никогда не получу, меня не будет. Я хочу, чтобы ты знал о моих последних днях, с этой мыслью мне легче уйти из жизни.

Людей, Витя, трудно понять по-настоящему... Седьмого июля немцы ворвались в город. <...> Всю ночь соседи ходили друг к другу, спокойней всех были малые дети да я. Решила – что будет со всеми, то будет и со мной. Вначале я ужаснулась, поняла, что никогда тебя не увижу, и мне страстно захотелось ещё раз посмотреть на тебя, поцеловать твой лоб, глаза, а потом подумала – ведь счастье, что ты в безопасности.

Под утро я заснула и, когда проснулась, почувствовала страшную тоску, Я была в своей комнате, в своей постели, но ощутила себя на чужбине, затерянная, одна.

Этим же утром мне напомнили забытое за годы советской власти, что я еврейка. Немцы ехали на грузовике и кричали: «Juden, kaput!».

А затем мне напомнили об этом некоторые мои соседи. Жена дворника стояла под моим окном и говорила соседке: «Слава богу, жидам конец». Откуда это? Сын её женат на еврейке, и старуха ездила к сыну в гости, рассказывала мне о внуках.

Я пошла в поликлинику, а когда вернулась, оказалось: дверь в мою комнату взломали, мои вещи свалили в каморку. Соседка мне сказала: «Я оставила у себя диван, он всё равно не влезет в вашу новую комнатку» Старик педагог, пенсионер, ему 75 лет, он всегда спрашивал о тебе, просил передать привет, говорил о тебе: «Он наша гордость». А в эти дни проклятые, встретив меня, не поздоровался, отвернулся...

Вскоре объявили о переселении евреев, разрешили взять с собой 15 килограммов вещей. <...> Взяла я с собой подушку, немного белья, чашечку, которую ты мне когда-то подарил, ложку, нож, две тарелки. Много ли человеку нужно? Взяла твои письма, фотографии покойной мамы и дяди Давида, и ту, где ты с папой снят, томик Пушкина «Lettres de mon Moulin», томик Мопассана, где «Une vie», взяла Чехова, где «Скучная история» и «Архиерей», – вот и, оказалось, заполнила всю свою корзинку. Когда я собралась в путь... неожиданно пришёл мой пациент Шукин, угрюмый и, мне казалось, чёрствый человек. Он взялся понести мои вещи, дал мне триста рублей и сказал, что будет раз в неделю приносить мне хлеб к ограде. <...> Знаешь, Витенька, после его прихода я снова почувствовала себя человеком...

Как печален был мой путь, сыночек, в средневековое гетто. Я шла по городу, в котором проработала 20 лет. <...> Улица стала белой от узлов, от подушек. Больных вели под руки. Парализованного отца доктора Маргулиса несли на одеяле. <...> Поразил меня один молодой человек: он шёл без вещей, подняв голову, держа перед собой раскрытую книгу, с надменным и спокойным лицом. Но сколько рядом было безумных, полных ужаса.

Шли мы по мостовой, а на тротуаре стояли люди и смотрели. Одни слегка кивали мне, прощаясь, другие отворачивались. Мне кажется, в этой толпе равнодушных глаз не было; были любопытные, были безжалостные, но несколько раз я видела заплаканные глаза.

Знаешь, Витенька, что я испытала, попав за проволоку? Я думала, что почувствую ужас. Но представь, в этом загоне для скота мне стало легче на душе. Не думай, не потому, что у меня рабская душа. Нет. Нет. Вокруг меня были люди одной судьбы, и в гетто я не должна, как лошадь, ходить по мостовой, и нет взоров злобы, и знакомые люди смотрят мне в глаза и не избегают со мной встречи. <...> Здесь я себя почувствовала не бесправным скотом, а несчастным человеком.

Витенька, здесь я вижу много плохих людей – жадных, хитрых, даже готовых на предательство. <...> Я хожу к больным на дом. В крошечные комнатки втиснуты десятки людей: полуслепые старики, грудные дети, беременные. Я привыкла в человеческих глазах искать симптомы болезней – глаукомы, катаракты. Я теперь не могу так смотреть в глаза людям, – в глазах я вижу лишь отраженье души. Хорошей души, Витенька! Печальной и доброй, усмехающейся и обречённой, побеждённой насилием и в то же время торжествующей над насилием. Сильной, Витя, души!

...Люди продолжают жить. У нас тут даже недавно была свадьба. Слухи рождаются десятками. А источник этих надежд один – жизненный инстинкт, без всякой логики сопротивляющийся страшной необходимости погибнуть нам всем без следа. И вот смотрю и не верю: неужели все мы – приговорённые, ждущие казни? <...> Говорят, что дети наше будущее, но что скажешь об этих детях? Им не быть музыкантами, сапожниками, закройщиками. И я ясно представила себе, как весь этот шумный мир бородатых, озабоченных папаш, ворчливых бабушек, создательниц медовых пряников, гусиных шеек, мир свадебных обычаев, поговорок, субботних праздников уйдёт навек в землю, и после войны жизнь снова зашумит, а нас не будет, мы исчезнем, как исчезли ацтеки.

Витенька, я заканчиваю своё письмо и отнесу его к ограде гетто и передам своему другу. Это письмо нелегко оборвать, оно – последний разговор с тобой, и, переправив письмо, я окончательно уйду от тебя, ты уже никогда не узнаешь о последних моих часах. Это наше самое последнее расставание. Что скажу я тебе, прощаясь, перед вечной разлукой? В эти дни, как и всю жизнь, ты был моей радостью. По ночам я вспоминала тебя, твою детскую одежду, твои первые книжки, вспоминала твоё первое письмо, первый школьный день, всё, всё вспоминала от первых дней твоей жизни до последней весточки от тебя, телеграммы, полученной 30 июня. Я закрывала глаза, и мне казалось – ты заслонил меня от надвигающегося ужаса, мой друг. А когда я вспоминала, что происходит вокруг, я радовалась, что ты не возле меня – пусть ужасная судьба минует тебя.

Витя, я всегда была одинока. В бессонные ночи я плакала от тоски. Ведь никто не знал этого. Моим утешением была мысль о том, что я расскажу тебе о своей жизни. Расскажу, почему мы разошлись с твоим папой, почему такие долгие годы я жила одна. Но моя судьба закончить жизнь одиноко, не поделившись с тобой. Иногда мне казалось, что я не должна жить вдали от тебя, слишком я тебя любила, думала, что любовь даёт мне право быть с тобой на старости. Иногда мне казалось, что я не должна жить вместе с тобой, слишком я тебя любила.

Ну, enfin... Будь счастлив с теми, кого ты любишь, кто окружает тебя, кто стал тебе ближе матери. Прости меня.

Как закончить мне письмо? Где взять силы, сынок? Есть ли человеческие слова, способные выразить мою любовь к тебе? Целую тебя, твои глаза, твой лоб, волосы.

Помни, что всегда в дни счастья и в день горя материнская любовь с тобой, её никто не в силах убить.

Витенька... Вот и последняя строка последнего маминого письма к тебе. Живи, живи, живи вечно... Мама.

Текст приводится по изданию: Гроссман В. Жизнь и судьба. М.: Книжная палата, 1988.

Текст для анализа к темам: Виды высказывания. Дискурс. Субъект речи. Синтаксис и ритм.

10. Г. Айги «Тишина»

(стихи для одновременного чтения двух голосов)

– ма-а...–
(а во сне те же самые
живы
глаза
–– а-ма

Г. Айги «Снова: воздух в вершинах – берёз»

светлее
:
свобода
:
(давно)

Г. Айги «И: место – давнего знака»

а то что однажды
мелькнуло – как будто виденьем:

– при свете закатном
кланяющейся головы красота –

(добром ли творилась
творила ль добро) –
остаётся сиять:

там – где когда-то народ
был – полем а место

головы-излучения:

–серединою миропространства! –
(прозрачного душами –
будто единым:

ветром – особым) –
о – продолжаясь:
(давно уже нет никому
даже веянья дара – и видеть
и помнить) –
в мире (да хоть отменённом) –
среди Поля-России:
кланяющейся головы красота.

Тексты приводятся по изданию: Айги Г. Продолжение отъезда. М.: Объедин. гуманист. изд-во, 2001.

Текст для анализа к темам: Сонорная поэзия. Графическая поэзия.

11. Э. Тайрд-Бэффин, А. Битов. Преподаватель симметрии Роман-эхо. Вольный перевод с иностранного

Мы живем в такое время, когда пишутся самые парадоксальные сочинения, но не тогда, когда они имеют успех.

Вольтер о Лоренсе Стерне

– Мне кажется, синьор, – сказала Ревекка, – что вы в совершенстве изучили пружины сердца человеческого и что геометрия является вернейшим путем к счастью.

Ян Потоцкий «Рукопись, найденная в Сарагосе»

Ему мало было Бога, – он привлек в доказательство математику.
Торнтон Уайлдер «Мост короля Людовика Святого»

Предисловие переводчика

Я полагаю должным предварить некоторую неожиданность последующих повестей все-таки объяснением. Давным-давно, еще в дописательской молодости, в моем “геологическом” прошлом, мне попала книжка неизвестного английского автора “The Teacher of Symmetry”. Я прихватил ее с собой в экспедицию с благими намерениями самообразования, да по лени, тяжелой работе и под ироническими взглядами работяг все лето так и не раскрыл. А тут – осень, ненастье, нет вертолета, ждем

погоды... Все читано-перечитано, во все игры переиграно... На беду кто-то вспомнил, что видел у меня иностранную книгу, и пришлось мне ее без полного понятия как языка, так и смысла, пересказывать под непрекращающимся дождем. Кое-как, без словаря, до чего догадываясь, что присочиняя, набрасывал я в школьных тетрадках – по рассказу в день. Как Шехерезада... Прилетел наконец вертолет, и я отмучился и с удовольствием забыл и муку и книгу в той мокрой тайге.

Лет десять спустя со мною случилось небывалое происшествие, нечто поразительное по невозможности быть, и ничего мне не подсказали ни опыт, ни память в поддержку, кроме внезапного воспоминания об одном рассказе из этой забытой книжки. Рассказ выплыл так полностью, так отчетливо, будто я его читал вчера... Зато теперь я никак не могу вспомнить того небывалого случая собственной жизни, из-за которого я этот рассказ вспомнил.

Я разыскал на антресолях, в обломках лыж и весел, небрежную рукопись моего “перевода” и вспомнил и другие рассказы из этой книжки, и, таким образом “перечтенная”, книжка эта завладела моим воображением – я стал ее искать. Но я не мог вспомнить фамилии автора! Было в ней что-то неанглийское... не то голландское, не то даже японское... Нет, не помню! Я стал спрашивать знатоков, пересказывая содержание, и не достиг успеха. Никто такой книги не читал*. И вот уже сколько лет прошло с того внезапного мысленного “перечитывания”, а она все не идет у меня из головы. Так она и не нашлась.

Чтобы как-то отделаться от ее навязчивости (ведь не я же все это придумал!), я стал потихоньку “переводить” ее, как переводят не тексты, а именно переводные картинки. Не без домысла, конечно (те места, что похуже, пусть будут мои). “Переведя” таким образом некоторые из них, я окончательно забыл оригинал (как в свое время тот факт из собственной жизни...). Концов теперь уже почти нет. Зато отныне вместо воспоминаний о пропавшей книге меня тяготят происшедшие по ее причине рукописи. Я решил рискнуть отделаться и от них, чтобы окончательно обо всем этом забыть.

* В 1987 году в Вашингтоне директор Библиотеки Конгресса Лорд Биллингтон (полагаю, из чистой вежливости) спросил меня, над чем я сейчас работаю. Он был высок, худ, осанист и чем-то напомнил мне героя “Преподавателя”. Поэтому-то я и брякнул, что создаю ремэйк одного забытого английского автора, только вот оригинала никак не могу найти. “О, – сказал лорд, – если она хоть раз издавалась, то книга обязательно есть в нашей Библиотеке”. Он казался смущенным, когда через несколько дней, встретившись на приеме, заверил меня, что такой книги нет. Мне было еще более неловко (Прим. пер.).

Ничего из биографии автора... Разве что он наградил своего пишущего героя (Урбино Ваноски) какими-нибудь черточками своей биографии... Ровесник века. Прихотливое сочетание кровей (польская, итальянская и чуть ли не японская). Позднее вхождение в язык своей будущей литературы**, оттого некоторые стилистические изыски. Так, например, чудовищное количество грамматических времен в английском языке он воспринял буквально, написав каждую вещь в каждом из них и расположив оглавление таблицей.

Содержание я успел срисовать:

	Present	Past	Future	Future in the Past
Indefinite	Freud's Family Doctor	The Talking Ear	King of Britannica	The Inevitability of the Unwritten
Continuous	Pigeon Post	Future in the Past	A Couple of Coffins from A Cup of Coffee	Doomsday
Perfect	Bach's Spring	The History of Histories	The Calendar's Prohibition Centennial	No Idea
Same Author	My Father in Paradise	The Monkey Link	Nothing about Japan	Back from the Earth

Первое, на что способен переводчик, это поменять названия произведений. Что я и проделал прежде всего:

** Читал ли Тайрд-Бэффина его ровесник, будущий автор "The Real Life of Sebastian Knight"? (Прим. пер.)

	Present	Past	Future	Future in the Past
Indefinite	О – цифра или буква?	В конце предложения	Битва при Альфабете	Посмертные записки Три-страм-клуба
Continuous	Последний случай писем	Вид неба Трои	Забывчивое слово	Экстренный вызов
Perfect	Ухо Моцарта	История двадцатых веков	К столетию отмены календаря	Евангелие от лукавого

Другие книги того же автора:

Perfect Continuous	Что-то с любовью	Сожженный роман	Автогеография	Погребение заживо
--------------------	------------------	-----------------	---------------	-------------------

Это так, для любопытства... Средствами русской грамматики все равно не передать подобного своеобразия – оно непереводаемо в принципе.

Теперь оставалось всего лишь перевести все это на русский... С опасением предлагая искушенному читателю эти попытки, опираюсь на цитату из любимого мною автора: “Как бы то ни было, в ожидании появления моего знаменитого *in quarto* я намерен сделать для вас несколько выписок из моей тетрадки. Наперед вас предупреждаю, что в ней воровство ужасное: на одну мою страницу в ней иногда десять страниц чистого перевода, а потом столько же страниц извлечений. Пестрить страницы ссылками на источники моих похищений было бы бесполезно; некоторые из книг вы не найдете, других не станете читать; это – семь книг умных и безумных, медицинских, математических, философских и не принадлежащих ни к какому разряду. Наперед кланяюсь пред всеми жертвами моего грабительства; немногие в наше время способны на такую откоро-

венность...” (В.Ф. Одоевский. Письма к графине Е.П. Р...й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных знаках).

Каждая глава “Преподавателя” может быть прочитана как отдельное произведение, читатель волен отдать предпочтение той или другой как самостоятельному рассказу, но если он осилит все подряд и расслышит эхо, распространяющееся от предыдущего к следующему и от каждого к каждому, то он обнаружит и источник его, то есть прочтет и сам роман, а не набор историй.

1971, пос. Рыбачий (б. Росситтен)

P.S. – 2008. ...Наступали 70-е прошлого века. В России никто ничего не слышал, не видел и нигде не бывал. Я тоже. Поэтому мой устный пересказ работяги выслушали: надо же! бывает и такое. Прошу и современного читателя в той же мере уважать труд переводчика, как он уважает труд читателя: от первого до последнего слова.

Автор перевода выражает признательность местам, в которых все это переводилось:

Биостанция АН СССР, поселок Рыбачий (б. Росситтен) Калининградской обл., 1969–1975;

Дом творчества “Переделкино”, 1976–1977;

Деревня Голузино Антроповского р-на Костромской обл., 1978–1985;

Петропавловская ул. и ул. Достоевского в Ленинграде, 1986;

Нью-Йорк и Принстон, США, 1995-1997;

Остров Готланд, Швеция, 2007;

Отель “Альпенгут”, Эльмау, Бавария, 2008;

а также благодарность “Zuger Kultur Stiftung, Landis & Gyg”, г. Цуг, Швейцария, предоставившей мне материальную возможность довести этот перевод до конца.

Андрей Битов

***В конце предложения (The Talking Ear)
Из книги У. Ваноски “Муха на корабле”***

Памяти Антона О.

Когда все движется, все одновременно не движется,
как, например, муха на корабле.

Паскаль

Вчера еще было солнечно, и я наблюдал роскошный закат. Солнце опускалось прямо в море. Плющились, становилось овальным и разве что

не шипело... Зато как-то радостно и одновременно панически свиристели об этом птицы. Я знаю, они так делают каждый раз, будто не верят, что оно завтра взойдет. Я все это прекрасно знаю, но насколько реже я был свидетелем живого солнца, чем птицы!

Вот то и трудно иметь в виду: который раз первый, а какой – последний... Если иметь в виду время, то человек не имеет о нем понятия. Зашло, но взойдет ли?.. погружаемся в сон. Проснемся ли?

А я опять проснулся, от того же щебета птиц, не столь радостного, сколь удивленного, но еще более неистового: ни солнца, ни моря, ни неба. Серые стены крепостных стен и прочих развалин слились с отсутствием всего и растворились, как соль. Лишь еле прорисовывающаяся масса Собора Богородицы вливается в мое окно, как нос наткнувшегося на риф корабля. На колокольне, как склянки, сыро прозвучал рассветный час, пять утра, и с каждым ударом все отчетливее прорисовывалась ветка дерева с неприлично радостной молодой листвой и толстой непоющей птицей. Поющие же, всегда маленькие, были невидимы в той же листве.

Ровно с седьмым ударом на колокольне они закончили свою утреннюю работу, и наступила тишина.

Я на острове, хоть и шведском, и здесь я все понимаю. Я приплыл сюда, чтобы быть поближе к моему русскому сюжету. Россия – напротив...

Никак мне не выработать этот сюжет... Может, потому что он русский? Русский или из России??

В России нет сюжета – одно пространство. Так нет сюжета в океане. Робинзон или Стивенсон тому не доказательство – они, как мы, англичане: высадили свои сюжеты на острова. В океане нет сюжета, как нет его и в России: опыту не во что упереться – края нет, бездна. Для сюжета необходимо первым делом замкнуть пространство. Как в театре. Как Шекспир. Правда, недавно открыли у нас одного замечательного американца... Вот где литературы не должно быть по определению! однако... Он все к нам в Англию рвался, не добрался – так они его у себя и затюкали, не признали, эти янки. Вот у него океан получился!

Так это потому, что автор угадал героя – герой у него кит, причем белый*. Такой большой и одинокий, как остров. Эдакой живой плавающий остров, который надо уничтожить, потому что такого не может быть... Нет, без острова никак! Корабль – тоже плавающий остров, хотя и женского рода, так что вся наша пиратская литература не об океане, а об оторванных от Великобритании островах.

В России островов нет. Там, где начинаются острова, она обрывается, эта Тартария. Где-то в Японии. Поэтому-то она войну японцам и проиграла.

Впрочем, я в России не бывал – не мне судить. Может, кочевники воспринимают свою степь как океан, а своих лошадей как лодки?.. Тогда они в вечном плавании, и вся их литература, если она у них есть, тоже пиратская или скорее бандитская. Я, впрочем, не читал. Я только “Войну и мир” читал... Книга, конечно, небывалая, но очень уж толстая. Как Россия. Говорят, что там очень красивые женщины. Элен, Наташа... Зачем только они так много говорят по-французски?

В России я не бывал, но общался хорошо с одним русским, и он мне столько порассказал всякой всячины, что страна слиплась в моей памяти в некий островок, плавающий в этом по-прежнему непостижимом пространстве, и эта память мучает меня, и хочется отделаться от нее, пережив в более или менее нормальный сюжет...

Рассказчик мой, назовем его, как входящего ныне у нас в моду Чехова, Антон, накануне Первой мировой высадился на берег в одном лондонском пабе, куда заходил и я, когда мне удавалось хоть что-либо дописать до конца и я обретал это право выпить как гонорар свыше.

Антон неплохо говорил по-английски, завораживая меня небывалой музыкой произношения и, как оказалось, ума. С пинтой слушать его было вообще волшебю, будто я попадал даже не в русское, а в кэрролловское пространство; только если у Кэрролла правда претворялась в вымысел, то у моего русского, наоборот, всякая неправда подтверждалась его собственной жизнью, и вымысел вдруг оборачивался реальностью. Попробую в такой непоследовательности и излагать: вдруг из всей этой каши (Антон очень любил это выражение “сварить кашу”, to boil porridge, по-видимому, кальку с русского), путем терпеливого и последовательного изложения и выварится несуществующий русский сюжет.

При первой нашей встрече этот сибиряк из деревни Fathers (Батьки) назвался членом экспедиции капитана Роберта Скотта – чего только не наплетут о себе в пабе! – вся Британия была потрясена обстоятельствами его гибели и прибытием останков экспедиции. Я не поверил собутельнику и напрасно: при следующей встрече Антон скромно продемонстрировал медаль, только что врученную ему Ее Величеством. “Еще и ценный подарок!” – уже с гордостью сообщил он; однако показать его наотрез отказался так же, как и сообщить, в чем его ценность. “Иначе пропью и до Батьков не доведу!” – уверенно пояснил он. Но я уже и не сомневался в наличии подарка.

В экспедицию он был нанят лейтенантом Брюсом во Владивостоке, чтобы закупить в Харбине, тогда русском городе, маньчжурских лошадей. В этом он знал толк – в крепких, компактных, морозоустойчивых лошадаках, – поскольку несколько сезонов гонял отары овец то ли в Монголию, то ли из Монголии... Монголия – это в Сибири?

<...>

Господи! Где же сюжет?! Любой сюжет следует начинать с портрета. Но попробуй опиши моего Антона... И портрет его бессюжетен: ни на кого не похож, но и похож ни на что. Такой цельный белобрысый кусок. Впрочем, очень даже мыслящий.

Казалось, он был чересчур открыт, но, чем более он открывался, тем менее отчетливым становился для меня его образ, сливаясь с образом страны, которую он представлял.

<...>

– Ну и где же проходит эта ваша граница? – язвил я.

– В том-то и дело, что она подвижна. Как поршень или как мембрана. Устойчивей всего по Уралу и по Кавказу. Хотя иногда она проходит и по Москве... Но тогда это уже трещина, куда проваливается время.

– То есть как проваливается??

– Нормально. Век или два.

– Позвольте, но это противоречит всякому здравому смыслу, не говоря уж о физических законах!

– А что физические законы?.. Они не всюду действуют.

– Как такое может быть?

<...>

– У вас потому и физические законы действуют, что человеческие соблюдаются. Вы все до ума доведете.

Уж как мне нравились эти его кальки с русского: довести до ума, свести с ума... Меня он сводил с ума, но без всякого насилия – вот что изумительно.

– Да, – примирительно вздыхал он, – беда стране, в которой закон не действует, а применяется.

<...>

Я обижался:

– Вам не кажется, что мы говорим на разных языках?

– А вы что, только что это заметили?

Я рассмеялся: он меня поймал.

– Там, где у вас два слова, у нас одно. И наоборот. Например? Например, земля, например, месторождение... У нас земля – и почва и планета,

боковая внезапно главной
и единственной

жизнестойкой. – Муз кареглазых
я не первый любовник, но и
не последний же,
чтоб за ними взятым приданым
бестолково рас-

порядиться и безотчётно,
чтоб запас вотще сокровенный
слов повыболтать
впопыхах, а там хоть гори всё
синим пламенем...

Текст приводится по изданию: Амелин М. Dubia. М.: Инапресс. 1999.

Текст для анализа к темам: Силлабическое стихосложение. Строфы.

13. Л. Губанов «Квадрат отчаяния»

Я, Я, Я,
Я ли? Я ли? Я ли?
Яр. Яр. Яр.
Ю. Ю. Ю.
Ю ли? Ю ли? Ю ли?
Юн. Юн. Юн.
Пули. Пули. Пули.
Пыль. Пыль. Пыль.
Странно. Странно. Странно.
Был. Был. Был.
Рана. Рана. Рана.
Дашь, дашь, дашь
Хмель. Юг. Рекруты.
Ваш, ваш, ваш,
М. Ю. Лермонтов!

Текст приводится по изданию: Губанов Л. «Я сослан к Музе на галеры...». М.: Время, 2003.

Текст для анализа к темам: Сонорная поэзия. Визуальная поэзии. Аллюзии. Рифма.

14. Ю. Левитанский «Диалог у новогодней ёлки»

- Что происходит на свете? – А просто зима.
– Просто зима, полагаете вы? – Полагаю.
Я ведь и сам, как умею, следы пролагаю
в ваши уснувшие ранней порою дома.
- Что же за всем этим будет? – а будет январь.
– Будет январь. Вы считаете? – Да, я считаю.
Я ведь давно эту белую книгу читаю,
этот, с картинками вьюги, старинный букварь.
- Чем же всё это окончится? – Будет апрель!
– Будет апрель, вы уверены? – Да, я уверен.
Я уже слышал, и слух этот мною проверен,
будто бы в роще сегодня звенела свирель.
- Что же из этого следует? – следует жить,
шить сарафаны и лёгкие платья из ситца.
– Вы полагаете, всё это будет носиться?
– Я полагаю, что всё это следует шить!

Следует шить, ибо сколько вьюге ни кружить, –
недолговечны её кабала и опала!
Так разрешите же в честь новогоднего бала
Руку на танец, сударыня, вам предложить.

Месяц серебряный, шар со свечою внутри,
и карнавальные маски по кругу, по кругу.
Вальс начинается, дайте ж, сударыня, руку, –
и раз-два-три, раз-два-три, раз-два-три, раз-два-три!

Текст приводится по изданию: Никитин С. Времена не выбирают. М.: Аргус, 1994.

Текст для анализа к темам: Способы высказывания. Стихотворные текст.

15. Л. Мартынов «Прятки»

Трудолюбив,
Как первый ученик,
Я возмечтал: плоды науки сладки.

Но, сконцентрировав миллионы книг
На книжных полках в умном распорядке,
Я в здравый смысл прочитанного вник
И не способен разгадать загадки:
Когда и как весь этот мир возник?
И все подряд предположенья шатки.

И тут инстинкт мне говорит:
«Проверь
Всё это мной!»
И вот брожу, как зверь,
Я в дебрях книг, и прыгаю, как птица,
Я в книжных чащах и, как червь, точу
Бумагу их – так яростно хочу
Всему первоисточника добиться.
И в мотылька, который на свечу
Легит, ловчусь я снова превратиться,
И, будто спора некая, лечу
Туда, куда ракетам и не взвиться,
И чувствую, что, может быть, теперь
Мне разрешит Вселенная:
«Измерь
Температуру жуткой лихорадки,
Которой пышет солнца смутный лик,
И ощути, как мчатся без оглядки
Планет и звёзд бесплотные остатки,
Уверены, что ты их не настиг».

И кажется, что в тайну я проник.
Но дальше что?
И снова лишь догадки,
И вновь
Луна
Чадит мне, как ночник,
И бездна вновь со мной играет в прятки.

Текст приводится по изданию: Мартынов Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986.

Текст для анализа к темам: Запись стихотворного текста. Рифмовка. Способ высказывания.

16. Б. Слуцкий

Разрывы авиабомб напоминают деревья.
Атомные взрывы напоминают грибы.
Что ж! К простому от сложного проистекает кочевье
нашей судьбы.

Следующая гибель будет похожа на плесень,
будет столь же бесхитростна и сыровата - проста.
А после неё не будет ни сравнений, ни песен -
ни черта.

Текст приводится по изданию: Слуцкий Б. Судьба: Стихи разных лет. М.: Современник, 1990.

Текст для анализа к темам: Виды рифм. Строфика. Вид речевого высказывания.

17. Ю. Домбровский «Факультет ненужных вещей»

I.

Попал к нему я, однако, только через четверть века. Потому что в тот день как-то у меня не оказалось времени, а потом он уже и не звал к себе.

А затем мы разъехались в разные стороны, и я совсем забыл о художнике Калмыкове. Знал только, что из театра он ушел на пенсию, получил однокомнатную квартиру где-то в микрорайоне (а раньше жил в старых казарменных бараках) и теперь живет один, питается молоком и кашей (он заядлый вегетарианец). Его часто видят на улицах. В прошлые мои приезды я тоже видел его раза три, но он на меня, как и на всех окружающих, никакого внимания не обратил, и поэтому я молча прошел мимо. Я заметил, что он похудел, пожелтел, что у него заострилось и старчески усохло лицо. И еще глубже прорезались у носа прямые глубокие морщины. "Лицо измятое, как «бумажный рубль», – написал где-то Грин о таких лицах. А надето на нем было что-то уж совершенно невообразимое – балахон, шаровары с золотистыми лампасами и на боку что-то вроде огромного бубна с вышитыми на нем языками разноцветного пламени. Ярко-красные, желтые, фиолетовые, багровые шелковые нитки. Он стоял около газетного киоска и покупал газеты. Великое множество газет, все газеты, какие только были у киоскера. Я вспомнил об этом, когда на тре-

тий день после смерти художника вошел в его комнату. Газет в ней было великое множество. Из всех видов мебели он знал только пуфы, сделанные из связок газет. Больше ничего не было. Стол. На столе чайник, пара стаканов, и все. Да и что ему надо было больше?

Безумно счастливый, целеустремленный и цельный человек жил, двигался и говорил среди этих газетных пуфов и папок с бесконечными романами.

На этих пуфах ему снились раскрашенные сны, и тогда он записывал в алфавитную книгу (на "Э"):

"Энное количество медведей, белых, арктических, северных, понесли меня в черных лакированных носилках! Бакстовские негры возглавляли шествие! Маленькие обезьяны капуцины следовали за ними!"

Или же (на "Я"):

"Я видел анфилады зал, сверкающих разноцветными изразцами!"

"Я проходил по палатам, испещренным всякими знаками".

Да, в очень красивом и необычайном мире жил бывший художник-исполнитель Оперного театра имени Абая Сергей Иванович Калмыков.

И вот тут, среди действительно блистающих изразцов лунных джазов, фей и кавалеров, я увидел на куске картона нечто совершенно иное – что-то мутное, перекрученное, вспененное, мучительное, почти Страшное. Посмотрел на дату и вдруг понял: у меня в руках именно то, что Калмыков писал четверть века назад в тот день нашего единственного с ним разговора.

Крупными мазками белил, охры и берлинской лазури (так, что ли, называют эти краски художники?) Калмыков изобразил то место, где по мановению директора на берегу Алмаатинки должен был возникнуть волшебный павильон "Наука и религия".

Глыбы, глыбины, мелкая цветастая галька, острый щебень, изрытый пологий берег, бурное пенистое течение с водоворотами и воронками – брызги и гул, а на самых больших глыбинах разлеглись люди в трусиках и жарятся под солнцем. Вот в солнце и заключалось все – его прямой луч все пронизывал и все преображал, он подчеркивал объемы, лепил формы. И все предметы под его накалом излучали свое собственное сияние – жесткий, желтый, пронизывающий свет.

От этого солнца речонка, например, напоминала тело с содранной кожей. Ясно видны пучки мускулов, белые и желтые бугры, застывшие в судорогах, перекрученные фасции. Картина так дисгармонична, что от нее рябит в глазах. Она утомляет своей напряженностью. Ведь такой вид не повесишь у себя в комнате. Но вот если ее выставить в галерее, то

сколько бы полотен ни висело там еще, вы обязательно остановитесь именно перед этим – напряженным, неприятным и мало на что похожим. Конечно, постоите, посмотрите да и пройдете мимо, может быть, еще плечами пожмете: ну и нарисовал! Это что же, Алмаатинка наша такая?!

Но вот что обязательно случится потом: на улице ли или вечером за чаем, а то уже лежа в кровати, без всякого на то повода вы вспомните: "А та речка-то! Что он хотел ею сказать? Мысль-то, мысль-то какая заложена во всем этом?" И примерно через неделю именно это и произошло со мной, я вдруг понял, что же именно здесь изображено. Калмыков написал землю. Землю вообще. Таковую, какой она ему представилась в то далекое утро. Чуждую, еще до сих пор не обжитую планету. Вместилище диких, неуравновешенных сил.

Ничего, что тут ребята, ничего, что они купаются и загорают, – до них речке никакого дела нету: у нее свой космический смысл, своя цель, и она выполняет его со спокойной настойчивостью всякой косной материи. Поэтому она и походит на обнаженную связку мускулов, поэтому все в ней напряжено, все на пределе. И глыбы ей тоже под стать – потому что и не глыбы они вовсе, а осколки планеты, куски горного хребта. И цвета у них дикие, приглушенные – такие, какие никогда не используют люди. И совсем тут не важно, что речонка паршивенькая, а глыбы не глыбы даже, а попросту большие обкатанные валуны. Все равно, это сама природа – *natura naturata*, как говорили древние: природа природствующая. И здесь, на крохотном кусочке картона, в изображении десятка метров городской речонки бушует такой же космос, как и там, наверху, в звездах, галактиках, метагалактиках, еще Бог знает где. А ребята пусть у ног ее играют в камушки, пусть загорают, пусть себе, пусть! Ей до этого никакого дела нет. Вот отсюда и жесткость красок, и резкость света, и подчеркнутость объемов – это все родовые черты неживой материи, свидетельство о тех грозных силах, которыми они созданы. Да они и сами, эти камни, просто-напросто разлетевшиеся и застывшие сгустки ее мощи. Так изобразил художник Алмаатинку в тот день, когда он развертывал перед нами свой первый лист ватмана с древним астрологическим небом и трактором, въезжающим через Дворцовую арку на самый Млечный Путь. Это Алмаатинка, увиденная из туманности Андромеды. А сейчас эта картина висит у меня над книжным шкафом, и я каждый день смотрю на нее. Оказывается, от этого можно даже получать удовольствие – до того здорово сделано. А сейчас картины художника Калмыкова находятся в художественной галерее Казахстана, их свалили навалом и привезли туда.

Если когда-нибудь их выставят, советую: посмотрите, многое вам покажется чудовищным или непонятным, но не осуждайте, не осуждайте сразу же, с ходу художника. Так, зазря, не обдумав, художник Калмыков ничего не творил, во всех его набросках есть свой смысл, своя идея, только доискаться до них порой не так уж просто.

Что поделаться, ведь существуют же такие странные, ничем не управляемые вещи, как мечты, фантазия и просто видение мира.

II.

И тут он вдруг понял, что совершенно зря позвал Клару. С Петькой было бы все куда проще. А теперь им придется провести целый день наедине. Ведь в самом лучшем случае – если они попадут на семичасовой – он вернется в шесть!

Значит, позвонит Лине часов в восемь-девять. Опять неладно! Впрочем, это уж и не важно. Теперь это не самое главное. Самое главное – что она его все-таки нашла. Ведь приехала-то она одна! Стоп! Ты так уверен, что одна?

Вскочил, сел на диван и стал быстро листать книжку. Нет, конечно, все-таки, конечно, одна. Иначе она сказала бы. Кларе, например, обязательно бы сказала. А впрочем, с нее все станется. Может быть, и не одна. Ну что ж, тогда они как встретятся, так и разойдутся. За эти годы он многому научился, он "изучил науку расставаний". Вероятно, это уже старость подходит. Все стало легко. Вот Корнилов не такой. Он молод, горяч и как говорит Державин, к правде черт. Зато и своего не упустит. Вот Даша, кажется, уже его. Как она сегодня ринулась за него в бой! Потапов даже засопел от неожиданности. Что ж? Правильно! У Корнилова все ясно, четко, недвусмысленно. Как он думает, так и режет. А вот он хитрит. А Потапов рычит и дрожит, а Клара молчит и прячет глаза. И никто ничего толком не может объяснить, что случилось с людьми. А без этого и жить нельзя. В мире происходит что-то совершенно необычайное. Крутят по миру какие-то черные чудовищные протуберанцы и метут, метут все, что ни попадет на пути.

Почему, зачем, кто поймет? Хотя читай речи вождей, в них все ясно. "Это и есть истина, – сказал сегодня директор. – Если мы будем в это верить, то победим". И верят же, действительно верят. Ох уже эта вера! Та самая, что горами двигает и города берет. Где бы и мне ее достать? Верую, верую.

Господи, помоги же моему неверию! А впрочем, зачем тебе вера? Помнишь Сенеку, трагедию "Эдип"? "Да будет мне позволено молчать - какая

есть свобода меньше этой?" Так вот воспользуйся хоть этой самой меньшей свободой. Так ведь не воспользуешься, опять начнешь все объяснять и подгонять, вот как сегодня ты пел Даше: "Надо знать, когда и кто".

Сознайся, гадко ведь, а? А вот у Корнилова этого нет. За это его и любят. Но только с Линой у него определенно ничего не получится. Она стена для таких, как он. Ее в мире не интересует ничего, кроме ее самой. Вот море, походы, костры из смоляных ветвей, сноп искр над костром, прогулки до зари по берегу – это ее. И она не притворяется – она действительно такая. И ты без памяти влюбляешься в это цельное, бездумное, свободное от страха существование. Оно же по-настоящему прекрасно! Потом наступает, конечно, отрезвление. Она расстается с тобой на вокзале, ты уходишь очарованный, влюбленный, надававший тысячи клятв себе и ей, сидишь один в комнате, вспоминаешь и думаешь, улыбаешься своим мыслям. Так проходит неделя-другая, и вдруг наступает отрезвление. Ты понимаешь, что какая-то невероятная сухость, черствость и даже старчество проглядывает в ее невозмутимой ясности. И самое главное – она ведь проговаривается! Нет, нет, она не особенно умна. Ее гармонию держит инстинкт, привычка, бессознательное чувство равновесия, а никак не разум. Она могла с ясным лицом рассказать о себе что-нибудь такое, что даже в те блаженные дни вдруг заставляло его как бы мгновенно осесть, очнуться, упасть с пятого этажа – посмотреть на нее со стороны. Господи, что же это такое? Но все это и продолжалось мгновение. Она сразу же ловила его настроение и всегда умела заставить забыть его все. Чуткой в этом отношении она была невероятно. Как бы он ни старался скрыть свое настроение, она видела его насквозь. Даже во время разговора по телефону. Но один раз он все-таки взорвался, и тогда они поссорились.

Фрагменты приводятся по изданию: Домбровский Ю. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Терра, 1993. Т. 5.

III. Е. Гришковец «ОдновРЕМЕННО» Монодрама

Действующие лица:

Р а с с к а з ч и к – молодой человек тридцати-сорока лет.

Рассказчик стоит вне "ринга", потом подходит к нему и после небольшой паузы шагает внутрь. И еще через небольшую паузу обращается к зрителям.

Р а с с к а з ч и к. Совсем недавно я узнал... Точнее... Не знаю, как сказать... Я узнал такую вещь, которая меня не то чтобы огорчила или разочаровала... Или удивила... Не знаю.

И вот тут надо обязательно объяснять, потому что может показаться, что то, о чем я буду говорить, это для меня очень важно. А так покажется потому, что я с этого начал, а вы же про меня ничего не знаете, и то, с чего я начал, будет первым, что вы про меня узнаете, и поэтому может показаться, что это для меня очень важно. А я мог бы на самом деле говорить о многом... Многим другом... Просто то, с чего я начну, я узнал совсем недавно...

Тут вот какое дело, ...я себе представлял, что... ну, это устроено одним образом, а оказалось, что оно устроено совершенно иначе. Точнее, не представлял, ...у меня не было об этом никакого представления, ...у меня было, скорее, ощущение... Хотя нет... У меня было больше, чем ощущение, но меньше, чем представление... О том, о чем я сейчас скажу. Короче...

<...>

Просто все имеет свое устройство... И мне чаще всего совсем не хочется знать, как что-то устроено. Просто узнается об этом само собой. Или кто-нибудь крикнет: "Посмотри, посмотри... Скорей посмотри!" И ты посмотришь..., увидишь..., то, чего не надо было видеть. А еще, хуже того, ... поймешь, как это устроено.

Вот тут я прошу внимания.

То, что я сейчас сделаю, никого не должно обидеть или оскорбить. Потому что я никого не хочу ни обидеть, ни оскорбить. Просто мне нужно объяснить... Но не просто объяснить, а чтобы еще стало понятно! Для этого мне нужно раздеться. Но раздеться не донага, ... но а так раздеться... Раздеться не для того, чтобы, ну, чтобы... ну..., ну, понятно..., а чтобы про устройство рассказать... Я останусь в белье. Белье... Мое белье никого не оскорбит, ...у меня вполне приличное белье. В общем, одну секундочку... Я сейчас.

Быстро раздевается, остается в трусах. Достает учебное пособие, изображающее внутреннее устройство человека. На нем человек изображен в разрезе, все внутренние органы выделены разными цветами. Хорошо видны кровеносные сосуды, почки, желудок, кишки и пр. Рассказчик устанавливает пособие на стул. Некоторое время смотрит на него. Потом показывает пальцем на нарисованные легкие, а потом показывает, где легкие у него.

Вот у меня такие вот легкие, я ими дышу. Они состоят из таких вот пузырьков, я через горло вдыхаю воздух, пузырьки раздуваются, когда выдыхаю – сдуваются, происходит реакция окисления от кислорода - это нужно, чтоб я жил. Вот это у меня желудок, вот здесь. (*Показывает на схеме, потом на себе.*) Вот это вот печень, вот это кишечник, вот тут у меня в животе очень много длинных таких кишок. Вот это кровеносные сосуды, вот так вот я ем, ...еда по пищеводу попадает в желудок, потом дальше, дальше... Печень и почки тут что-то делают, ...потом кишечник, ну, ...и пища потом выходит, ...ну, ...понятно. Вот, в смысле, так вот все и происходит... во мне...

Небольшая пауза.

И вот как к этому относиться ко всему? Ведь я же понимаю, что во мне всего этого (показывает на схему) полным-полно, и что? Я же помню, как в школе увижу такую схему в кабинете биологии, или, того хуже, какие-нибудь заспиртованные органы, или лягушку с разрезанным животом, так у меня сразу руки слабеют, сразу становлюсь такой вялый, сразу начинаю гнуться во все стороны, потому что – ужасно это все, потому что кошка или собачка – красивая целая, ...а по отдельности, то есть по частям – ужасная.

Ну а что с этим делать! Так оно устроено. Я отлично помню, как начал понимать, что я тоже имею устройство. Помню, как почувствовал, что мне надо дышать, что у меня грудь вот так вот движется... постоянно, что носом или ртом я втягиваю в себя воздух и что не могу этого не делать, и мне это не понравилось, ...потому что – приходится. И то, что приходится моргать, – это ужасно. Потому что не могу не моргать. Оно само моргается. Это плохо.

<...>

Ведь я же понимаю, ...теперь уже понимаю, что мои руки это тоже не я. Вот, например, я хочу что-то нарисовать, и не что-то, а конкретно, срисовать какую-то картинку. И я вижу, как там нарисованы несложные линии. И вот какая-то линия идет, потом загибается и заканчивается, а мне нужно просто ее точно так же провести... Вот у меня в руке карандаш. Я вижу эту линию. Мне нужно просто в точности так же нарисовать. Я же ее вижу! И не могу. Значит, мои руки – это не я.

Или ноги... Вот я запомнил какой-то танец, помню последовательность движений и сами движения помню. Причем я их, можно сказать, вижу у себя в голове... А мои ноги не могут их повторить. Или по отдельности могут, а подряд – не могут. (Делает несколько нелепых танцевальных движений ногами.) Значит, мои ноги – тоже не Я, а просто мои.

И мой мозг – это не Я. Потому что... Вот, например, я смотрю кино, вижу там знакомую актрису, ...ну, не знакомую, в смысле мою знакомую, ...а просто, я недавно видел ее в каком-то другом фильме и говорю: "Я эту актрису совсем недавно видел в одном фильме, ...такой фильм хороший, как же этот фильм называется? Черт..., как же он называется..., совсем недавно видел..." И все, ...кино уже не смотришь, а пытаешься вспомнить, где же эта актриса играла, и весь вечер пытаешься вспомнить, и еще половину следующего дня. А когда тебе совсем не надо, оно само вспомнится. И ты просто плюнешь, в смысле, тьфу ты, черт, какая ерунда! А это значит, что ты же не забыл название этого фильма. Просто ты его не нашел в своем мозгу. Копался, копался и не мог найти. А потом раз, случайно наткнулся.... Или ты кому-то говоришь, ...хочешь сказать что-то важное, а тебя кто-то сбил и ты: "Ой, я тебе хотел одну вещь сказать, что-то..., щас, щас... Сбили! Черт! Сбили. Очень важно... И как только хотел тебе сказать..., вот черт, вылетело... Ладно. Вспомню – позвоню". А никуда не вылетело, просто в мозг куда-то залетело, ...туда, в глубь мозга. И ты листаешь, листаешь свой мозг...

Потому что мозг тоже не Я, а только – мой мозг. А где Я?

Где Я? Вот... Я?..... Хотя в зеркале себя узнаю... В разном виде узнаю... Расчесываю волосы на голове, смотрюсь в зеркало, брею себя бритвой, ...подбираю галстук к рубашке, понимаю, что мне идет, а что не идет, потому что у меня волосы определенного цвета и глаза... А бывает же, вот так утром побреешься, умоешься, оденешься – заглянешь в зеркало – останешься довольным... В смысле, прическа и одежда – все удачно. Пойдешь на вечеринку на какую-нибудь или к кому-нибудь на свадьбу, а там кто-нибудь заснимет все на видео, а еще потом при случае будешь смотреть эту запись и удивляться... Боже, кто это такой? Кто это? Что он делает? Он – это, в смысле, я. Просто Он не такой, как в зеркале, не такой, какого знаю, к какому привык, ...а такой, ужасный... Боже, какая ужасная прическа, одежда дурацкая, а жесты, ...какие-то мелкие, пошлые... И выражение лица, и гримаса, которую Он все время повторяет... А смеется... А кто-нибудь еще скажет, из тех, кто с тобой вместе смотрит эту запись: "О, смотри-ка, смотри-ка, ты хорошо получился! А вот я... Ну надо же, какой идиот! А ты классно вышел..."

А голос, которым Он, в смысле я ...говорит, – это же вообще кошмар, этого же не может быть. Я же слышу, как я говорю, ну, слышу же... А тут какой-то гнусавый, картавый... И, как бы просто так, скажешь: "Что-

то звук как-то записался странно, да? Как-то голос звучит плохо". А тебе отвечают: "Да нет, твой голос... нормальный, как всегда... Это мой..."

А голос-то ужасный. Незнакомый голос. Незнакомый... И этого не исправить. С этим вообще ничего не поделаешь. Ничего не поделаешь. То есть, конечно, можно чего-то поправить. Но ведь я же не буду этого делать, я же себя знаю, свой характер. Вот еще характер мой... То есть мои руки, ноги, мозг..., еще характер...

Текст приводится по: <http://www.grishkovets.com/text>

Текст для анализа к темам: Повествование от первого лица. Внутренний монолог. Экспрессия. Лирический монолог и мнолог-рефлексия.

18. Саша Соколов «Школа для дураков»

«Выйдя на мост, обратишь внимание на перила: они холодные, скользкие. А звезды – летучие. А звезды. Трамвай – забкие, желтые, неземные. Электрические поезда внизу будут просить дорогу у медленных товарняков. Сойди же по лестнице на платформу, купи билет до какой-нибудь станции, где пристанционный буфет, холодные деревянные лавки, снег. За столами в буфете – несколько пьяных, пьющих не переставая, читают друг другу стихи. Это будет холодная, коченеющая зима, и этот пристанционный буфет во второй половине декабрьского дня – тоже будет. <...> О погоде. Главным образом – о сумерках. Зимой в сумерках маленькому тебе. Вот они наступают. Жить невозможно, и невозможно отойти от окна. Уроки на завтра не сделаны ни по одному из предметов известных. Сказка. На дворе сумерки, снег цвета голубого пепла или какого-нибудь крыла, какого-нибудь голубя. Уроки не сделаны. Мечтательная пустота сердца, солнечного сплетения. Грусть всего человека. Ты маленький. Но знаешь, уже знаешь. Мама сказала: и это пройдет. Детство пройдет, как оранжевый дребезжащий трамвай через мост, разбрасывая холодные брызги огня, которых почти не существует. Галстук, часы, портфель. Как у отца. Но будет девочка, спящая на песке у реки – простая, с простыми ресницами, в чистых тугих трусиках для купания. Очень красивая. Почти красивая. Почти некрасивая, мечтающая о полевых цветах. В кофточке без рукавов. На горячем песке. Остынет, когда настанет. Когда вечер. Случайный пароход: от гудка простые ресницы дрогнут – очнется. Но еще не знаешь – та ли. Весь в огнях, оставляя уютную пену на попечение ночи. Но еще не ночь. Набег фиолетовых волн. У берега глубоко, ключи. Эту воду можно пить, наклонясь над. Губы ми-

лой, нежной. Гул парохода, плеск, дрожащие огни – уходят. На том берегу кто-то, переговариваясь с приятелем, разжигает костер, чтобы варить чай. Смеются. Слышно, как чиркают спички. Кто ты, я не знаю. В вершинах сосен, в кронах, ночуют комары. Самая середина июля. Потом они спустятся к воде. Пахнет травой. Очень тепло. Это счастье, но ты не знаешь об этом. Пока не знаешь. Птица дергач. Ночь прильнула и потекла, заботливо вращая жернова мельницы небесной. Как называется эта река? Река называется. И ночь называется. Что приснится? Ничего не приснится. Дергач, козодой приснится. Но еще не знаешь. Почти некрасивая. Но несравненная, потому что первая. Мокрая соленая щека, невидимая в ночи тишина. Милая, как неразличима ты вдаль. Да, узнаешь, узнаешь. Песня лет, мелодия жизни. Все остальное – не ты, все другие – чужие. Кто же ты сам? Не знаешь. Только узнаешь потом, нанизывая бусинки памяти. Состоя из них. Ты весь – память будешь. Самое дорогое, самое злое и вечное. Боль всю жизнь пытаюсь выкresti из солнечного сплетения. Но сплетение ив, но девочка, спящая на песке горячем примерно пятнадцатого числа июля необратимого года, но девочка. Не шелохните листом, не шелестите. Спит. Утро. О д и н о к и з а б р о ш е н, к а к ц е р к о в ь с т о я л н а в е т р у. Т ы п р и ш л а и с к а з а л а, ч т о п т и ц ы ж и в у т з о л о т ы е. Утро. Гаснувшие под ногой росы. Ракита. Звук несомого к реке ведра, беззвучие ведра, несомого от реки. Росы серебряной прах. День, обретающий лицо. День во плоти своей. Люди, любите день более ночи. Улыбнись, постарайся не шевелиться, это будет фотография. Единственная, которая останется после всего, что будет. Но пока не знаешь. Потом – сколько-то лет подряд – жизнь. Как называется. Называется ж и з н ь. Теплые тротуары. Или наоборот – заметенные снегом. Называется г о р о д. Ты вылетаешь из подъезда на высоких цокающих каблучках. Стройная, ранняя, в духах и в нимбе парижской шляпки. Цокот. Запевают дети и птицы. Около семи. Суббота. Я вижу тебя. Я тебя вижу. Цокот по всему двору, по всему бульвару, где нераспустившаяся сирень. Но распустится. Мама сказала. Больше ничего. Только это. Хотя и другое. Но теперь – знаешь. Можно писать письма. Или просто кричать, с ума сходя от мечты. Но и это пройдет. Нет, мама, нет, это останется. На каблучках. Та ли? Та. Та ли? Та. Та ли? Та. Тра-та-та: навылет. Весь город в этих духах. И поздно говорить, сгорая. Но можно писать письма. Всякий раз ставя в конце – п р о щ а й. Радость моя, если умру от невзгод, сумасшествия и печали, если до срока, определенного мне судьбой, не нагляжусь на тебя, если не нарадуюсь ветхим мельницам, живущим на

изумрудных полынных холмах, если не напьюсь прозрачной воды из вечных рук твоих, если не успею пройти до конца, если не расскажу всего, что хотел рассказать о тебе, о себе, если однажды умру не простясь – прости. Больше всего я хотел бы сказать – сказать перед очень долгой разлукой – о том, что ты, конечно, знаешь давно сама, или только догадываешься об этом. Мы все об этом догадываемся. Я хочу сказать, что когда-то мы уже были знакомы на этой земле, ты, наверное, помнишь. Ибо река называется. И вот мы снова пришли, вернулись, чтобы опять встретиться. Мы – Те Кто Пришли. Теперь знаешь. Ее зовут Вета. Та.

Текст приводится по изданию: Соколов Саша. Школа для дураков. М.: Огонёк – Вариант, 1990.

Текст для анализа к темам: Вид речи. Поток сознания. Ритм прозы.

19. Н. Лесков «Левша»

Ехали курьер с левшой очень скоро, так что от Петербурга до Лондона нигде отдыхать не останавливались, а только на каждой станции пояса на один значок еще уже перетягивали, чтобы кишки с легкими не перепутались; но как левше после представления государю, по платовскому приказанию, от казны винная порция вволю полагалась, то он, не евши, этим одним себя поддерживал и на всю Европу русские песни пел, только припев делал по-иностранному: «Ай люли – се тре жули».

Курьер как привез его в Лондон, так появился кому надо и отдал шкатулку, а левшу в гостинице в номер посадил, но ему тут скоро скучно стало, да и есть захотелось. Он постучал в дверь и показал служающему себе на рот, а тот сейчас его и свел в пищеприемную комнату.

Сел тут левша за стол и сидит, а как чего-нибудь поаглички спросить – не умеет. Но потом догадался: опять просто по столу перстом постучит да в рот себе покажет, – англичане догадываются и подают, только не всегда того, что надобно, но он что ему не подходящее не принимает. Подали ему ихнего приготовления горячий студинг в огне, – он говорит: "Это я не знаю, чтобы такое можно есть", и вкушать не стал; они ему переменили и другого кушанья поставили. Также и водки их пить не стал, потому что она зеленая – вроде как будто купоросом заправлена, а выбрал, что всего натуральнее, и ждет курьера в прохладе за баклажечкой.

А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту ее рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публике ведомости описание, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел.

– А самого этого мастера, – говорят, – мы сейчас хотим видеть.

Курьер их препроводил в номер, а оттуда в пищеприемную залу, где наш левша порядочно уже подрумянился, и говорит: "Вот он!"

Англичане левшу сейчас хлоп-хлоп по плечу и как ровного себе – за руки. "Камрад, – говорят, – камрад – хороший мастер, – разговаривать с тобой со временем, после будем, а теперь выпьем за твое благополучие".

Спросили много вина, и левше первую чарку, а он с вежливостью первый пить не стал: думает, – может быть, отравить с досады хотите.

– Нет, – говорит, – это не порядок: и в Польше нет хозяина больше, – сами вперед кушайте.

Англичане всех вин перед ним опробовали и тогда ему стали наливать. Он встал, левой рукой перекрестился и за всех их здоровье выпил.

Они заметили, что он левой рукою крестится, и спрашивают у курьера:

– Что он – лютеранец или протестантист?

Курьер отвечает:

– Нет, он не лютеранец и не протестантист, а русской веры.

– А зачем же он левой рукой крестится?

Курьер сказал:

– Он – левша и все левой рукой делает.

Англичане еще больше стали удивляться – и начали накачивать вином и левшу и курьера и так целые три дня обходились, а потом говорят: "Теперь довольно". По симфону воды с ерфиксом приняли и, совсем освежившись, начали расспрашивать левшу: где он и чему учился и до каких пор арифметику знает?

Левша отвечает:

– Наша наука простая: но Псалтирю да по Полусоннику, а арифметики мы нимало не знаем.

Англичане переглянулись и говорят:

– Это удивительно.

Текст приводится по изданию: Лесков Н. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 2.

Текст для анализа к темам: Сказ. Синтаксис. Субъект речи.

20. Л. Петрушевская «Бездна»

Широко известен такой казус, как случай влюбленности в умершего, все эти алтари, воздвигаемые над могилкой, где покоится беззащитный,

ничего не могущий возразить человеческий осто́в, а то и просто горстка пепла: а дух его, всячески преображенный и уже совсем отделенный от нрава, привычек, злорадства и упорного устремления во грех, не туда куда ведут, – этот дух, очищенный, взятый в самый возвышенный и святой миг ухода, в остановленное страшное мгновенье (прекраснейшее мгновение последних лет его жизни) – дух этот берут в свое полное владение желающие, любят его, таскают с собой в виде фотографий, к примеру. В этом смысле кинофильмы с их преображенными, загримированными лицами, нарисованными с помощью мастерски поставленного света и волшебной мглы, это как раз и есть то самое, что теперь будут осуждены носить в себе остающиеся на земле. И пока реальное тело под звуки чего-то заупокойного лежит в гробу и вот-вот будет заколочено гвоздями – вот он, возникает иной образ, светлый, жалкий, прекрасный, трагический – будь человек даже самым последним скандальным алкашом, собиравшим бутылки. Но тут он лег на пьедестал, завален цветами, окружен бывшими друзьями (давно покинувшими его при жизни), и жена и дочь плачут, люди стоят мрачные, виноватые, и в их речах уже звучит покаянное: гений.

Гений, гений, непризнанный гений, оставил, говорят, после себя кучи рукописей, никто их не хотел издавать, теперь надо что-то делать, да, и присутствующие в едином порыве готовы на все.

Лепят ну не кинофильм, но создается пока что радиоспектакль из произнесенных им слов, случаев с ним, его разговоров по телефону, это уже на поминках – и все, готов шедевр.

При жизни этого Миши с ним и по телефону-то говорили кратко, и он сам уже стеснялся звонить, поскольку легко впадал в длинные монологи с леденящими душу подробностями, как бы вызывая «слушайте все и запоминайте!» – вот он собирает бутылки, оказалось, что на чужом пастбище, тут все поделено, все сферы влияния, и одной не им найденной бутылкой его угостили по черепу, далее две операции и металлическая пластина за ухом, на месте пролома, затем как результат болезнь Паркинсона с перспективой сами знаете чего (горький смешок), жена ушла с ребенком к матери, а батя вообще не придет на помощь, потому что тоже в беде, ходит за неходячей и невменяемой женой; да!

Сама бездна говорила по телефону, так что по сравнению с этой пропастью, впадиной жизни, глубочайшим падением в тартарары – не в ад, ад предполагает блуд и разврат, грех убийства и воровства, стяжательство и что там еще, а тут ведь чистота, пустота, голод, жажда и поиск копе-

ечки – так вот, повторяем, по сравнению с этой бездонной прорвой сама могила кажется убежищем, о чем он иногда и бормотал, что пора кончать, но оказался милосердным по отношению к бедной жене и неповинной дочке, к отцу прежде всего, дал им возможность остаться честными, не взвалил на них груз своего самоубийства, оставил их незапятнанными, необвиненными, взял все на себя, в том числе и тяжелый труд естественной смерти, с болями, удушьями, окостенением.

Мученик и святой. Хотя и кричал со своего одра, зывая о капле водки, это обезболивающее, умолял он, это единственное мое снотворное, жизнь! Дайте да подайте, принесите налейте, сволочи, б..., хоть засну – но врач твердо сказала, что ему это как яд, убийство на месте, и он все кричал и кричал напрасно и отошел под болеутоляющими абсолютно трезвый в полном сознании, его ничего не брало, и жена и дочь остались сидеть у постели с измученными лицами и красными руками сиделок, пока их не попросили уйти суровые сестры милосердия.

Но вот похороны, гроб весь в цветах, музыка, нашлись друзья, сам лежит как святой, изможденный, худенький, окаменелый, молодость проступила, детское маленькое лицо, хотя и с провалившимися веками, важность младенца, а там, дома, лежат груды рукописей, романы, пьесы, стихи, возможно, как уже говорилось, он гений невестребованный.

Вопрос «да или нет» не стоит, это почти решено. Ведь все в мире пух, прах, воздух, но вдруг пробьет искра, кто-то поверит, забегает, зазвонит в колокольчик, ударит в набат, закричит, найдет еще двух, и они, производя цепную реакцию, разлетятся в стороны с новым известием, и вот появится в печати его роман...

Мало ли, воскликнет кто-то у гроба, так появился Кафка! После погребения уже!

Вдохновляющий пример, там был тоже воздух горя и потери, в котором общими усилиями сгустили атмосферу и создали мираж, замок, пошел процесс, весь мир поверил...

Пока что есть в наличии могила и шкаф с рукописями, и есть любовь, безмерная, жалостливая и умиленная, у жены и дочери, эта любовь стоит дугой между тем тихим кладбищем и этим шкафом, в котором они находят все новые и новые его мысли, открытия, его плач, одиночество, озарения, его покаянные слова о бедных двух жизнях, проведенных кое-как, рядом с его великим экспериментом по продленному самоубийству не нужного никому человека, отверженного и влекущего за собой в хвосте две эти фигурки, крикливые, замученные, плачущие и согбенные:

великий человек, ушедший безвестно, вот что он такое, а они, его две верные дамы, его тени, они сохранят все, не бойся, не беспокойся, все, все сделаем, любим и помним.

Текст приводится по изданию: Петрушевская Л. Богиня парка М.: Эксмо-Пресс, 2007.

Текст для анализа к темам: Субъектная организация. Дискурс.

21. А. Пушкин «Выстрел»

Стрелялись мы.

Баратынский.

Я поклялся застрелить его по праву дуэли
(за ним остался еще мой выстрел).

Вечер на бивуаке.

I

Мы стояли в местечке ***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видали ничего.

Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось притом рекою. Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать. У него водились книги, большею частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад; зато никогда не возвращал хозяину книги, им занятой. Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные. Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил. Искусство, до коего дос-

тиг он, было невероятно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы. Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио (так назову его) никогда в него не вмешивался. На вопрос, случилось ли ему драться, отвечал он сухо, что случилось, но в подробности не входил, и видно было, что таковые вопросы были ему неприятны. Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства. Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения. Нечаянный случай всех нас изумил.

Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио. Пили по-обыкновенному, то есть очень много; после обеда стали мы уговаривать хозяина прометать нам банк. Долго он отказывался, ибо никогда почти не играл; наконец велел подать карты, высыпал на стол полсотни червонцев и сел метать. Мы окружили его, и игра завязалась. Сильвио имел обыкновение за игрою хранить совершенное молчание, никогда не спорил и не объяснялся. Если понтёру случалось обсчитаться, то он тотчас или доплачивал достальное, или записывал лишнее. Мы уж это знали и не мешали ему хозяйничать по-своему; но между нами находился офицер, недавно к нам переведенный. Он, играя тут же, в рассеянности загнул лишний угол. Сильвио взял мел и уравнил счет по своему обыкновению. Офицер, думая, что он ошибся, пустился в объяснения. Сильвио молча продолжал метать. Офицер, потеряв терпение, взял щетку и стер то, что казалось ему напрасно записанным. Сильвио взял мел и записал снова. Офицер, разгоряченный вином, игрою и смехом товарищей, почел себя жестоко обиженным и, в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара. Мы смутились. Сильвио встал, побледнев от злости, и с сверкающими глазами сказал: «Милостивый государь, извольте выйти, и благодарите бога, что это случилось у меня в доме».

Игра продолжалась еще несколько минут; но, чувствуя, что хозяину было не до игры, мы отстали один за другим и разбрелись по квартирам, толкуя о скорой вакансии.

На другой день в манеже мы спрашивали уже, жив ли еще бедный поручик, как сам он явился между нами; мы сделали ему тот же вопрос. Он отвечал, что об Сильвио не имел он еще никакого известия. Это нас удивило. Мы пошли к Сильвио и нашли его на дворе, сажающего пулю на пулю в туза, приклеенного к воротам. Он принял нас по-обыкновенному,

ни слова не говоря о вчерашнем происшествии. Прошло три дня, поручик был еще жив. Мы с удивлением спрашивали: неужели Сильвио не будет драться? Сильвио не дрался. Он довольствовался очень легким объяснением и помирился.

Это было чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи. Недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков. Однако ж мало-помалу все было забыто, и Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние.

Один я не мог уже к нему приблизиться. Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести. Он любил меня; по крайней мере со мной одним оставлял обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностию. Но после несчастного вечера мысль, что честь его была замарана и не омыта по его собственной вине, эта мысль меня не покидала и мешала мне обходиться с ним по-прежнему; мне было совестно на него глядеть. Сильвио был слишком умен и опытен, чтобы этого не заметить и не угадывать тому причины. Казалось, это огорчало его; по крайней мере я заметил раза два в нем желание со мною объясниться; но я избегал таких случаев, и Сильвио от меня отступился. С тех пор видался я с ним только при товарищах, и прежние откровенные разговоры наши прекратились.

Рассеянные жители столицы не имеют понятия о многих впечатлениях, столь известных жителям деревень или городков, например об ожидании почтового дня: во вторник и пятницу полковая наша канцелярия бывала полна офицерами: кто ждал денег, кто письма, кто газет. Пакеты обыкновенно тут же распечатывались, новости сообщались, и канцелярия представляла картину самую оживленную. Сильвио получал письма, адресованные в наш полк, и обыкновенно тут же находился. Однажды подали ему пакет, с которого он сорвал печать с видом величайшего нетерпения. Пробегая письмо, глаза его сверкали. Офицеры, каждый занятый своими письмами, ничего не заметили. «Господа, – сказал им Сильвио, – обстоятельства требуют немедленного моего отсутствия; еду сегодня в ночь; надеюсь, что вы не откажетесь отобедать у меня в последний раз. Я жду и вас, – продолжал он, обратившись ко мне, – жду непременно». С сим словом он поспешно вышел; а мы, согласясь соединиться у Сильвио, разошлись каждый в свою сторону.

Я пришел к Сильвио в назначенное время и нашел у него почти весь полк. Все его добро было уже уложено; оставались одни голые, простреленные стены. Мы сели за стол; хозяин был чрезвычайно в духе, и скоро веселость его соделалась общео; пробки хлопали поминутно, стаканы пенились и шипели беспрестанно, и мы со всевозможным усердием желали отъезжающему доброго пути и всякого блага. Встали из-за стола уже поздно вечером. При разборе фуражек Сильвио, со всеми прощаясь, взял меня за руку и остановил в ту самую минуту, как собирался я выйти. «Мне нужно с вами поговорить», – сказал он тихо. Я остался.

Гости ушли; мы остались вдвоем, сели друг противу друга и молча закурили трубки. Сильвио был озабочен; не было уже и следов его судорожной веселости. Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола. Прошло несколько минут, и Сильвио прервал молчание.

– Может быть, мы никогда больше не увидимся, – сказал он мне, – перед разлукой я хотел с вами объясниться. Вы могли заметить, что я мало уважаю постороннее мнение; но я вас люблю, и чувствую: мне было бы тягостно оставить в вашем уме несправедливое впечатление.

Он остановился и стал набивать выгоревшую свою трубку; я молчал, потупя глаза.

– Вам было странно, – продолжал он, – что я не требовал удовлетворения от этого пьяного сумасброда Р***. Вы согласитесь, что, имея право выбрать оружие, жизнь его была в моих руках, а моя почти безопасна: я мог бы приписать умеренность мою одному великодушию, но не хочу лгать. Если б я мог наказать Р***, не подвергая вовсе моей жизни, то я бы ни за что не простил его.

Я смотрел на Сильвио с изумлением. Такое признание совершенно смутило меня. Сильвио продолжал.

– Так точно: я не имею права подвергать себя смерти. Шесть лет тому назад я получил пощечину, и враг мой еще жив.

Любопытство мое сильно было возбуждено.

– Вы с ним не дрались? – спросил я. – Обстоятельства, верно, вас разлучили?

– Я с ним дрался, – отвечал Сильвио, – и вот памятник нашего поединка.

Сильвио встал и вынул из картона красную шапку с золотою кистью, с галуном (то, что французы называют *bonnet de police*); он ее надел; она была прострелена на вершок ото лба.

– Вы знаете, – продолжал Сильвио, – что я служил в *** гусарском полку. Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию. В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдовым. Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом. Товарищи меня обожали, а полковые командиры, поминутно сменяемые, смотрели на меня, как на необходимое зло.

Я спокойно (или беспокойно) наслаждался моею славою, как определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии (не хочу назвать его). Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами. Первенство мое поколебалось. Обольщенный моею славою, он стал было искать моего дружества; но я принял его холодно, и он безо всякого сожаления от меня удалился. Я его возненавидел. Успехи его в полку и в бшестве женщин приводили меня в совершенное отчаяние. Я стал искать с ним ссоры; на эпиграммы мои отвечал он эпиграммами, которые всегда казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал. Наконец однажды на бале у польского помещика, видя его предметом внимания всех дам, и особенно самой хозяйки, бывшей со мною в связи, я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость. Он вспыхнул и дал мне пощечину. Мы бросились к саблям; дамы попадали в обморок; нас растащили, и в ту же ночь поехали мы драться.

Это было на рассвете. Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами. С неизъяснимым нетерпением ожидал я моего противника. Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал. Я увидел его издали. Он шел пешком, с мундиром на сабле, сопровождаемый одним секундантом. Мы пошли к нему навстречу. Он приблизился, держа фуражку, наполненную черешнями. Секунданты отмерили нам двенадцать шагов. Мне должно было стрелять первому: но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья. Он прицелился и прострелил мне фуражку. Очередь была за мною. Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно,

стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня. Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем. Я опустил пистолет. «Вам, кажется, теперь не до смерти, – сказал я ему, – вы изволите завтракать; мне не хочется вам помешать». – «Вы ничуть не мешаєте мне, – возразил он, – извольте себе стрелять, а впрочем, как вам угодно: выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам». Я обратился к секундантам, объявив, что нынче стрелять не намерен, и поединок тем и кончился.

Я вышел в отставку и удалился в это местечко. С тех пор не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о мщении. Ныне час мой настал...

Сильвио вынул из кармана утром полученное письмо и дал мне его читать. Кто-то (казалось, его поверенный по делам) писал ему из Москвы, что известная особа скоро должна вступить в законный брак с молодой и прекрасной девушкой.

– Вы догадываетесь, – сказал Сильвио, – кто эта известная особа. Еду в Москву. Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!

При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке. Я слушал его неподвижно; странные, противоположные чувства волновали меня.

Слуга вошел и объявил, что лошади готовы. Сильвио крепко сжал мне руку; мы поцеловались. Он сел в тележку, где лежали два чемодана, один с пистолетами, другой с его пожитками. Мы простились еще раз, и лошади поскакали.

II

Прошло несколько лет, и домашние обстоятельства принудили меня поселиться в бедной деревеньке Н ** уезда. Занимаясь хозяйством, я не переставал тихонько вздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни. Всего труднее было мне привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении. До обеда кое-как еще дотягивал я время, толкуя со старостой, разъезжая по работам или обходя новые заведения; но коль скоро начинало смеркаться, я совершенно не знал куда деваться. Малое число книг, найденных мною под шкафами и в кладовой, были вытвержены мною наизусть. Все сказки, которые только могла запомнить ключница Кириловна, были мне пересказаны; песни баб наводи-

ли на меня тоску. Принялся я было за неподслащенную наливку, но от нее болела у меня голова; да признаюсь, побоялся я сделаться пьяницею с горя, то есть самым горьким пьяницею, чему примеров множество видел я в нашем уезде. Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех горьких, коих беседа состояла большею частию в икоте и вздыханиях. Уединение было сноснее.

В четырех верстах от меня находилось богатое поместье, принадлежащее графине

Б ***; но в нем жил только управитель, а графиня посетила свое поместье только однажды, в первый год своего замужества, и то прожила там не более месяца. Однако ж во вторую весну моего затворничества разнесся слух, что графиня с мужем приедет на лето в свою деревню. В самом деле, они прибыли в начале июня месяца.

Приезд богатого соседа есть важная эпоха для деревенских жителей. Помещики и их дворовые люди толкуют о том месяца два прежде и года три спустя. Что касается до меня, то, признаюсь, известие о прибытии молодой и прекрасной соседки сильно на меня подействовало; я горел нетерпением ее увидеть, и потому в первое воскресенье по ее приезде отправился после обеда в село *** рекомендоваться их сиятельствам, как ближайший сосед и всепокорнейший слуга.

Лакей ввел меня в графский кабинет, а сам пошел обо мне доложить. Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью; около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами. Отвыкнув от роскоши в бедном углу моем и уже давно не видав чужого богатства, я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра. Двери отворились, и вошел мужчина лет тридцати двух, прекрасный собою. Граф приблизился ко мне с видом открытым и дружелюбным; я старался ободриться и начал было себя рекомендовать, но он предупредил меня. Мы сели. Разговор его, свободный и любезный, вскоре рассеял мою одичалую застенчивость; я уже начинал входить в обыкновенное мое положение, как вдруг вошла графиня, и смущение овладело мною пуще прежнего. В самом деле, она была красавица. Граф представил меня; я хотел казаться развязным, но чем больше старался взять на себя вид непринужденности, тем более чувствовал себя неловким. Они, чтоб дать мне время оправиться и привыкнуть к новому знакомству, стали говорить между собою, обходясь со мною как с добрым соседом и без церемонии. Между тем я стал хо-

дить взад и вперед, осматривая книги и картины. В картинах я не знаток, но одна привлекла мое внимание. Она изображала какой-то вид из Швейцарии; но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую.

– Вот хороший выстрел, – сказал я, обращаясь к графу.

– Да, – отвечал он, – выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете? – продолжал он.

– Изрядно, – отвечал я, обрадовавшись, что разговор коснулся наконец предмета, мне близкого. – В тридцати шагах промаху в карту не дам, разумеется из знакомых пистолетов.

– Право? – сказала графиня, с видом большой внимательности, – а ты, мой друг, попадешь ли в карту на тридцати шагах?

– Когда-нибудь, – отвечал граф, – мы попробуем. В свое время я стрелял не худо; но вот уже четыре года, как я не брал в руки пистолета.

– О, – заметил я, – в таком случае бьюсь об заклад, что ваше сиятельство не попадете в карту и в двадцати шагах: пистолет требует ежедневного упражнения. Это я знаю на опыте. У нас в полку я считался одним из лучших стрелков. Однажды случилось мне целый месяц не брать пистолета: мои были в починке; что же бы вы думали, ваше сиятельство? В первый раз, как стал потом стрелять, я дал сряду четыре промаха по бутылке в двадцати пяти шагах. У нас был ротмистр, остряк, забавник; он тут случился и сказал мне: знать у тебя, брат, рука не подымается на бутылку. Нет, ваше сиятельство, не должно пренебрегать этим упражнением, не то отвыкнешь как раз. Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки.

Граф и графиня рады были, что я разговорился.

– А какво стрелял он? – спросил меня граф.

– Да вот как, ваше сиятельство: бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: «Кузька, пистолет!» Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавит муху в стену!

– Это удивительно! – сказал граф, – а как его звали?

– Сильвио, ваше сиятельство.

– Сильвио! – вскричал граф, вскочив со своего места; – вы знали Сильвио?

– Как не знать, ваше сиятельство; мы были с ним приятели; он в нашем полку принят был, как свой брат товарищ; да вот уж лет пять, как об

нем не имею никакого известия. Так и ваше сиятельство, стало быть, знали его?

– Знал, очень знал. Не рассказывал ли он вам... но нет; не думаю; не рассказывал ли он вам одного очень странного происшествия?

– Не пощечина ли, ваше сиятельство, полученная им на бале от какого-то повесы?

– А сказывал он вам имя этого повесы?

– Нет, ваше сиятельство, не сказывал... Ах! ваше сиятельство, – продолжал я, догадываясь об истине, – извините... я не знал... уж не вы ли?..

– Я сам, – отвечал граф с видом чрезвычайно расстроенным, – а простреленная картина есть памятник последней нашей встречи...

– Ах, милый мой, – сказала графиня, – ради бога не рассказывай; мне страшно будет слушать.

– Нет, – возразил граф, – я все расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил.

Граф подвинул мне кресла, и я с живейшим любопытством услышал следующий рассказ.

«Пять лет тому назад я женился. – Первый месяц, the honey-moon, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний.

Однажды вечером ездили мы вместе верхом; лошадь у жены что-то заупрямилась; она испугалась, отдала мне поводья и пошла пешком домой; я поехал вперед. На дворе увидел я дорожную телегу; мне сказали, что у меня в кабинете сидит человек, не хотевший объявить своего имени, но сказавший просто, что ему до меня есть дело. Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой; он стоял здесь у камина. Я подошел к нему, стараясь припомнить его черты. «Ты не узнал меня, граф?» – сказал он дрожащим голосом. «Сильвио!» – закричал я, и, признаюсь, я почувствовал, как волоса стали вдруг на мне дыбом. «Так точно, – продолжал он, – выстрел за мною; я приехал разрядить мой пистолет; готов ли ты?» Пистолет у него торчал из бокового кармана. Я отмерил двенадцать шагов и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил – он спросил огня. Подали свечи. Я запер двери, не велел никому входить и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. «Жалею, – сказал он, – что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем

сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому». Голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался... Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в фуражку, некогда мною простреленную; я вынул опять первый номер. «Ты, граф, дьявольски счастлив», – сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду. Не понимаю, что со мною было и каким образом мог он меня к тому принудить... но – я выстрелил, и попал вот в эту картину. (Граф указывал пальцем на простреленную картину; лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания.)

– Я выстрелил, – продолжал граф, – и, слава богу, дал промах; тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. Ее присутствие возвратило мне всю бодрость. «Милая, – сказал я ей, – разве ты не видишь, что мы шутим? Как же ты перепугалась! поди, выпей стакан воды и приди к нам; я представлю тебе старинного друга и товарища». Маше все еще не верилось. «Скажите, правду ли муж говорит? – сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, – правда ли, что вы оба шутите?» – «Он всегда шутит, графиня, – отвечал ей Сильвио, – однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...» С этим словом он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! – закричал я в бешенстве; – а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять или нет?» – «Не буду, – отвечал Сильвио, – я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести». Тут он было вышел, но остановился в дверях, оглянувшись на простреленную мною картину, выстрелил в нее, почти не целясь, и скрылся. Жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели; он вышел на крыльцо, кликнул ямщика и уехал, прежде чем успел я опомниться».

Граф замолчал. Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня. С героем оной уже я не встречался. Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами.

Текст приводится по изданию: Пушкин А. Избранные сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1878. Т. 2.

Текст для анализа к темам: Субъектная организация. Тропы. Синтаксис. Рамочный текст.

22. Ю. Бондарев «Берег»

Он очнулся глубокой ночью, весь озябнув, на лапнике елей, наваленном на корнях деревьев, и сразу увидел над собой сквозь ветви пихт такое черное, огромное звездное небо, такие по-предзимнему яркие, высокие, крупные созвездия, горевшие чистым ледяным огнем, что мгновенно еще больше замерз от их колючего неистового сверкания над тайгой. Рядом потрескивал костер, угасая, и он чувствовал запах холодной земли, горько-тепловатый запах дыма – и, не шевелясь, смотрел в небо, до озноба жестко пылавшее прямо в глаза сентябрьскими полями звезд, издававшими свой звук беспредельности. Он лежал на спине, смотрел на них неотрывно и медленно плыл в мировом покое, как околдованный счастливым бессмертием, игровой тайной вселенной, сокровенно приоткрывшей ему ворота недосыгаемой вечности. Потом донесли с неба другие, едва уловимые звуки, странные звуки земной жизни, живого страдания, несвойственного неистребимой и спокойной красоте вечности.

Где-то там, в расчищенных ветром высотах, кричали на перелете гуси – уже устойчивые заморозки, и, видимо, выпавший снег на северных озерах Якутии гнали их на юг, и Никитин вдруг ощутил арктически страшный поднебесный холод, освещенную звездами темноту, ее пустынность, в которой тянулись из последних сил невидимые с земли усталые стаи гусей, ощутил, какой ничтожно маленькой, слабой каплей огонька мелькнул под ними и затерялся в непроглядном океане ночи одинокий костерок, и позавидовал их необоримому инстинкту, преодолевающему ужас мрака и бесконечности.

Затем он представил, что где-то очень далеко отсюда, за тысячи километров от тлеющей искорки костра, от этой песчинки тепла, посреди неохватимой черноты пространства, была цивилизация, с электрическим раем улиц, паровым отоплением уютных квартир, с чистотой удобных постелей, с кафельными ваннами, душистым мылом, бритвенными приборами, скоростными лифтами, настольной лампой, любимыми книгами, подумал, что скоро он вернется туда, – и, замерзая, улыбаясь, вздрагивая в сумраке холода, почувствовал себя неограниченно и радостно свободным человеком оттого, что имеет право на возвращение, но вот лежит возле костра, на берегу затерянной под звездами Умотки, занесенный любопытством к родившим его на свет местам на самый край земли. Что это было? Непередаваемое наслаждение минутами реальности, соединившей его с извечным миром тайны, красоты и страдания, и возможно-

стью вернуться в чистоту, устроенность городского комфорта, ставшего необходимостью?

Текст приводится по изданию: Бондарев Ю. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит-ра, 1985. Т. 4.

Текст для анализа к темам: Субъектная организация. Ритмическая организация.

23. А. Чехов «Ванька»

Ванька Жуков, девятилетний мальчик, отданный три месяца тому назад в ученье к сапожнику Аляхину, в ночь под Рождество не ложился спать. Дождавшись, когда хозяева и подмастерья ушли к заутрене, он достал из хозяйского шкапа пузырек с чернилами, ручку с заржавленным пером и, разложив перед собой измятый лист бумаги, стал писать. Прежде чем вывести первую букву, он несколько раз пугливо оглянулся на двери и окна, покосился на темный образ, по обе стороны которого тянулись полки с колодками, и прерывисто вздохнул. Бумага лежала на скамье, а сам он стоял перед скамьей на коленях.

«Милый дедушка, Константин Макарыч! – писал он. – И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством и желаю тебе всего от господ бога. Нету у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался».

Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и живо вообразил себе своего деда Константина Макарыча, служащего ночным сторожем у господ Живаревых. Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижной старикашка лет 65-ти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами. Днем он спит в людской кухне или балагурит с кухарками, ночью же, окутанный в просторный тулуп, ходит вокруг усадьбы и стучит в свою колотушку. За ним, опустив головы, шагают старая Каштанка и кобелек Вьюн, прозванный так за свой черный цвет и тело, длинное, как у ласки. Этот Вьюн необыкновенно почителен и ласков, одинаково умильно смотрит как на своих, так и на чужих, но кредитом не пользуется. Под его почитательностью и смиреннием скрывается самое иезуитское ехидство. Никто лучше его не умеет вовремя подкрасться и цапнуть за ногу, забраться в ледник или украсть у мужика курицу. Ему уж не раз отбивали задние ноги, раза два его вешали, каждую неделю пороли до полусмерти, но он всегда оживал.

Теперь, наверно, дед стоит у ворот, щурит глаза на ярко-красные окна деревенской церкви и, притопывая валенками, балагурит с дворней. Ко-

лотушка его подвязана к поясу. Он всплескивает руками, пожимается от холода и, старчески хихикая, щиплет то горничную, то кухарку.

– Табачку нешто нам понюхать? – говорит он, подставляя бабам свою табакерку.

Бабы нюхают и чихают. Дед приходит в неописанный восторг, заливается веселым смехом и кричит:

– Отдирай, примерзло!

Дают понюхать табаку и собакам. Каштанка чихает, крутит мордой и, обиженная, отходит в сторону. Вьюн же из почтительности не чихает и вертит хвостом. А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, деревья, посребренные инеем, сугробы. Всё небо усыпано весело мигающими звездами, и Млечный путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потеряли снегом...

Ванька вздохнул, умокнул перо и продолжал писать:

«А вчерась мне была выволочка. Хозяин выволок меня за волосы на двор и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул. А на неделе хозяйка велела мне почистить селедку, а я начал с хвоста, а она взяла селедку и ейной мордой начала меня в харю тыкать. Подмастерья надо мной насмеваются, посылают в кабак за водкой и велят красть у хозяев огурцы, а хозяин бьет чем попадя. А еды нету никакой. Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или щей, то хозяева сами трескают. А спать мне велят в сенях, а когда ребяенок ихний плачет, я вовсе не сплю, а качаю люльку. Милый дедушка, сделай божецкую милость, возьми меня отсюда домой, на деревню, нету никакой моей возможности... Кланяюсь тебе в ножки и буду вечно бога молить, увези меня отсюда, а то помру...»

Ванька покривил рот, потер своим черным кулаком глаза и всхлипнул.

«Я буду тебе табак тереть, – продолжал он, – богу молиться, а если что, то секи меня, как сидорову козу. А ежели думаешь, должности мне нету, то я Христа ради попрошусь к приказчику сапоги чистить, али заместо Федьки в подпаски пойду. Дедушка милый, нету никакой возможности, просто смерть одна. Хотел было пешком на деревню бежать, да сапогов нету, морозу боюсь. А когда вырасту большой, то за это самое буду тебя кормить и в обиду никому не дам, а помрешь, стану за упокой души молить, всё равно как за мамку Пелагею.

А Москва город большой. Дома всё господские и лошадей много, а овец нету и собаки не злые. Со звездой тут ребята не ходят и на клирос

петь никого не пушают, а раз я видал в одной лавке на окне крючки продаются прямо с леской и на всякую рыбу, очень стоящие, даже такой есть один крючок, что пудового сома удержит. И видал которые лавки, где ружья всякие на манер бариновых, так что небось рублей сто каждое... А в мясных лавках и тетерева, и рябцы, и зайцы, а в котором месте их стреляют, про то сидельцы не сказывают.

Милый дедушка, а когда у господ будет елка с гостинцами, возьми мне золоченный орех и в зеленый сундучок спрячь. Попроси у барышни Ольги Игнатьевны, скажи, для Ваньки».

Ванька судорожно вздохнул и опять уставился на окно. Он вспомнил, что за елкой для господ всегда ходил в лес дед и брал с собою внука. Веселое было время! И дед кричал, и мороз кричал, а глядя на них, и Ванька кричал. Бывало, прежде чем вырубить елку, дед выкуривает трубку, долго нюхает табак, посмеивается над озябшим Ванюшкой... Молодые елки, окутанные инеем, стоят неподвижно и ждут, которой из них помирать? Откуда ни возмись, по сугробам летит стрелой заяц... Дед не может чтоб не крикнуть:

– Держи, держи... держи! Ах, куцый дьявол!

Срубленную елку дед тащил в господский дом, а там принимались убирать ее... Больше всех хлопотала барышня Ольга Игнатьевна, любимица Ваньки. Когда еще была жива Ванькина мать Пелагея и служила у господ в горничных, Ольга Игнатьевна кормила Ваньку леденцами и от нечего делать выучила его читать, писать, считать до ста и даже танцевать кадрили. Когда же Пелагея умерла, сироту Ваньку спровадили в людскую кухню к деду, а из кухни в Москву к сапожнику Аляхину...

«Приезжай, милый дедушка, – продолжал Ванька, – Христом богом тебя молю, возьми меня отседа. Пожалей ты меня сироту несчастную, а то меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, всё плачу. А наемни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и насилу очухался. Пропашая моя жизнь, хуже собаки всякой... А еще кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру, а гармонию мою никому не отдавай. Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка приезжай».

Ванька свернул вчетверо исписанный лист и вложил его в конверт, купленный накануне за копейку... Подумав немного, он умокнул перо и написал адрес:

На деревню дедушке.

Потом почесался, подумал и прибавил: «Константину Макарычу». Довольный тем, что ему не помешали писать, он надел шапку и, не брасывая на себя шубейки, прямо в рубахе выбежал на улицу...

Сидельцы из мясной лавки, которых он расспрашивал накануне, сказали ему, что письма опускаются в почтовые ящики, а из ящиков развозятся по всей земле на почтовых тройках с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами. Ванька добежал до первого почтового ящика и сунул драгоценное письмо в щель...

Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... Около печи ходит Вьюн и вертит хвостом...

Текст приводится по изданию: Чехов А. Полное собрание сочинений; в 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1988.

Текст для анализа к теме: Композиция художественного текста.

24. Ры Никонова

жуть в жест бросим
жалба жалю босим
тихим крылиным пчелью
утиную унь носим

(<http://www.krugosvetka.net/forum/viewtopicphp?pid=5186>)

В. Гнедов

Уверхаю лёто на муравой,
Крыло уверхаю по зеленке.
Сторожую Лёто – дом горавый...
Дерзо под рукой каленки...
Лёто – дом сторожкий, часый –
Круговид – не сной глаз –
Пеленит пеленко газой,
Цветой соной Летка нас...
Уверхаю лёто! Крыло уверхаю!..

(<http://www.krugosvetka.net/forum/viewtopicphp?pid=5186>)

Б. Поплавский (фрагмент)

Опалово луненье белых рук
Открылось над заумным магазином.
Взлетает лук, взметая архалук;
Летит навстрчу поезду дрезина:

Урлы као аола хаола.
Юлоуба баора барбажажна.
Хрюну крюну, лалтура футура:
Невязна о мотоге головасна.

Ханоемука, бхудра пуфа (гну);
Глоумеоли хулема синела,
Вагонпартошка парта тьма гусу,

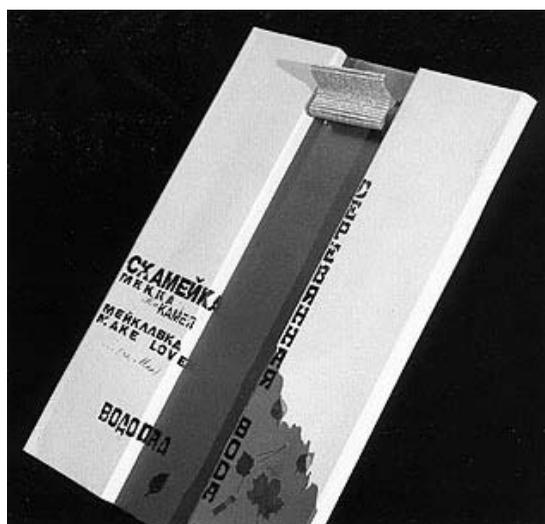
О ваконета вагаонелла пелла...

Безрукуа как худава и корда,
Ваонеспори ринальдес валини
О счастье синепорое не спорь
Не отлетает бовса от семлинни
Тулесо непрестанно как вапор.

(<http://www.krugosvetka.net/forum/viewtopic.php?pid=5186>)

Н. Глазков

Иночка на Ичке
По своей привычке
Красила яички.
Получились юица
Красные, лиловые,
Собралась вся улица,
Все кричали: – Умница,
Женщина толковая!..
А я, дебошир,
Сказал: – Дыр-бул-щил! –
И этим добился бессмертной славы!
Слепые и зрячие!



О СТРАХЕ



оказал поэт Ян Сатуновский

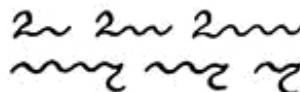
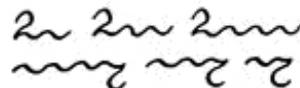
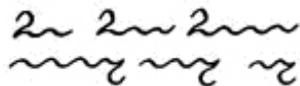
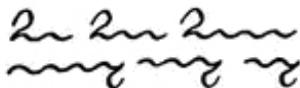
—Нам с вами Генрих
девяти грамм хватает



поставят друг другу в затылок



и амба



S.S. ?? ♡ ♡

Г. Сапгир «О страхе»
(из альманаха «Черновик»)*

В. Шерстяной
«Двое на волнах любви»**

* Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/chernovik12/sapgir1.html>

** Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/chernovik12/sapgir1.html>

Отпечатано на участке оперативной полиграфии
редакционно-издательского отдела ТГУ

Заказ № от «4» апреля 2011 г. Тираж 50 экз.