

Philologica russica et speculativa tomus VII

М. И. ШАПИР

UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 15-04-16115

Ш 23 Шапир М. И.

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звуко-символизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Фёдора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

В ПОИСКАХ НЕЗНАКОВОГО ЯЗЫКА (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)

Вопрос об истоках и целях хлебниковской «зауми» сегодня можно считать в основном решенным: «Прямолинейный формализм литературного *credo* русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к „непрожеванному крику“ души, к беззастенчивой искренности» (Якобсон 1931, 36); «Заумный язык не есть борьба формы со смыслом, а наоборот — борьба смысла с формой <...> бунт „содержания“ против той материальной структуры, в которой оно роковым образом осуждено воплощаться» (Винокур 1943, 18). «Заумный язык» возник из стремления преодолеть условность («произвольность») языкового знака (см. Гофман В. 1936, 197): «Слово в теперешнем его смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли» (Маяковский 1955–1961, 12: 24). Хлебников хотел обнаружить внутреннюю органическую связь между обозначающим и обозначаемым и тем самым проложить «путь к мировому заумному языку» (1930–1933, II: 9). Это должен был быть язык незнаковый, «непосредственно несущий смысл», «в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла» (Винокур 1990д, 252; см. Шапир 1990в, 362–363, 365 примеч. 14; а также Mickiewicz 1984; Киктев 1991; Ораич Толич 1991, 59–60, 77 и др.; Imposti 1991; Solivetti 1991; Перцова 1995, 53–67; и др.). Одно из направлений, в котором велись поиски незнакового языка, было связано с намерением Хлебникова закрепить за целым рядом согласных определенное цветное значе-

ние — поэт называл это «звукописью» (1930—1933, V: 269; ср. Григорьев 1983, 84, 86, 90, 93, 95, 105, 109—110). Едва ли не первый опыт поэтической «звукописи» Хлебникова — это его «Бобэоби...» (1908—1909?), «его заумная жемчужина», как назвал это стихотворение В. Ф. Марков (1954, 132):

Бобэоби пѣлись губы
Вээоми пѣлись взоры
Пиээо пѣлись брови
Лиэээй — пѣлся обликъ
Гзи-гзи-гзэо пѣлась цѣпь
Такъ на холстѣ какихъ-то соответствій
Внѣ протяженія жило Лицо.

(Пощечина, 7)

Это стихотворение построено, как двуязычный словарь: слева — «заумное» слово, справа — его «умный» перевод. Такая конструкция характерна для Хлебникова: «<...> стремясь к неожиданным неологизмам, он тотчас же давал к ним необходимый перевод в рамках традиционного русского словаря» (Буслаев 1922, 144; цит. по экземпляру из собрания Г. А. Левинтона) [ср. также замечание Г. О. Винокура о необходимости переводить Хлебникова «с мечтаемого языка на наш собственный» (Винокур 1990д, 253)]. Параллелизм правой и левой частей сам собою провоцирует читателя на поиск «каких-то соответствий», в которых собственно и заключается жизнь изображенного на «холсте» Лица.

На одно из таких соответствий спустя десять лет указал в своей черновой записи сам поэт (1919): «Еще Маллармэ и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слов и глазах звуковых видений и звуков, у которых есть словарь.

В статье „Учитель и ученик“ семь лет <назад, то есть в 1912 г. — М. III.> я дал кое-<->какое понимание этих соответствий.

Б<, > или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вээоми — синий<,> и потому глаза синие, пиээо — черное» (1930—1933, V: 275—276).

В другом месте мы находим подсказку, какого цвета *лиэээй* и *гзи-гзи-гзэо* (ср. Кедров 1982, 80—81). В маленьком словарице, озаглавленном «Звукопись», Хлебников сообщает о том, что «м — синий цвет», «л — белый, слоно-вая кость», «г — желтый», «б — красный, рдяный», «з — золотой», «к — небесно-голубой», «н — нежно красный», «п — черный с красным оттенком» (1930—1933, V: 269). И в формулировке общих задач «звукописи» [«Этот род искусства — питательная среда, из которой можно вырастить дерево мирового заумного языка» (1930—1933, V: 269)], и в конкретных цветозвуковых ассоциациях эта поздняя запись во многом совпадает со статьей «Худож-

ники мира!», написанной 13 апреля 1919 г.: «Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *М* темно-синим, *В* — зеленым, *Б* — красным, *С* — серым, *Л* — белым и т. д.» (1930–1933, V: 219; ср. Cooke 1987, 84–85; Дуганов 1990, 53–64; Перцова 1995, 63–65; и др.).

Однако вчитывание цветовой символики в звуки не спасает «заумный язык» от конвенциональности (ср. Эткинд 1978, 319–321). Во-первых, из того, что звук [б] — красный, вовсе не следует, что *губы* — непременно *бобэоби*, а не *бабэаби* или, к примеру, *бибаоби* (не случайно в стихотворении Хлебникова брови — *пизэо*, а в поясняющей записке — *пиизэо*). Тут, как и везде, для поэта всего важнее первый звук слова; он-то как раз и мотивирован, а остальные, по видимости, произвольны [ср.: «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова» (1930–1933, V: 219, ср. 235)]. Во-вторых, несмотря на всю «красноту» *б*, не совсем понятно, почему *бобэоби* — это именно губы, а не, допустим, кровь или мясо (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Бизэнзай* — *аль знамен*; *Бобобиба* — *аль окольши*). И, наконец, в-третьих, исповедующему этот путь рано или поздно придется-таки объяснять, почему баобаб «краснее» эвкалипта.

В действительности, раскрашивая звуки, мы только подменяем одну конвенцию другой: цветное значение звука не менее условно, чем предметное значение слова, и дает неограниченный простор для «асимметрии языкового знака» (ср. Karcevskij 1927, 31–34; Karcevskij 1929). Здесь в равной степени возможны синонимия и омонимия: так, в одном случае синий цвет символизируется буквой *в*, в другом — буквой *м*, рядом *к* — небесно-голубой, а в третий раз *м* — уже темно-синий (кстати, в этом отношении мотивировано появление *м* в слове *вээоми*). Со своей стороны, *в* — далеко не всегда синий; иногда, например, зеленый, причем не только в поздней теории (см. Cooke 1987, 84), но, возможно, и в ранних стихах, написанных в одно время с «Бобэоби...»:

Крылышка златописьмомъ
Тончайшихъ жиль
Кузнечикъ въ кузовъ пуза уложилъ
Прибрежныхъ много травъ и вѣръ <...>

(Пощечина, 8)

Здесь слово *вѣръ* «окрашено» в зеленый цвет не только из-за своего соседства со словом *травъ* [ср. в ранней редакции: *Много верхушекъ приречныхъ вер* (1930–1933, II: 303)], но и благодаря межъязыковой паронимии, поскольку созвучно французскому *vert* 'зеленый' (ср. Мордерер 1989, 54). Так что *вээоми* — это не

синие глаза, а скорее уж сине-зеленые или синие с зеленым отливом (ср. в «Зангези»: *Мивеаа — небеса; Вээава — зелень толп!*).

В стремлении к мотивации — важнейшее различие между «заумью» Хлебникова и Крученых: первый разрабатывал по преимуществу семантический, второй — синтаксический ее аспект. В «Декларации слова как такового» (1913) Крученых писал: «Лилия прекрасна, но безобразно слово „лилия“, захватанное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию „еуы“ — первоначальная чистота восстановлена» (цит. по: Хлебников 1940, 474). На это Хлебников отвечал (31.VIII 1913): «*Еуы* ладит с цветом. Быстрая смена звуков передает тугие лепестки (изогнутого цветка)» (1940, 367). Таким образом, если Крученых изобрел непривычную комбинацию гласных, то Хлебников тут же захотел эту непривычность семантически оправдать. Но увы, мотивированность знака сама по себе еще не отменяет его условности и, по существу, никак не отражается на его структуре.

Хлебников, по словам Винокура, отправился на поиски «звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому» (1990д, 252). Но «звукоспись», разумеется, этим качеством не обладает — цветовое значение звуков (и букв) отнюдь не очевидно и во многом произвольно [некоторые частные закономерности всё же удается обнаружить: так, семантическая пара «красное» и «черное» передается с помощью *б* и *п*, парных по звонкости / глухости, з оказывается золотым (ср. Хлебников 1940, 346–347), а *г* — желтым (ср. нем. *gelb* и *gold*), и т. д.]. Выходит, использование «звукосписи» требует соблюдения принятых условий игры — Хлебникову же грезился такой язык, в котором звук и смысл были бы связаны безусловно, единственно возможным образом, а выражаемое и выражение — если не тождественны, то хотя бы подобны друг другу. Значит ли это, что «заумный язык» не справился со своей задачей? Нет, это значит только, что хлебниковская попытка «ввести заумный язык в разумное поле» (1930–1933, II: 11) через систему цветозвуковых соответствий оказалась неудачной или, по меньшей мере, недостаточной (ср. Марков 1954, 132). Думать так позволяют слова самого Хлебникова (май 1919 г.): «<...> если брать сочетания <...> звуков в вольном порядке, например: бобеоби, или дыр бул щел, или манчь! манчь! чи брео зо!, — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но всё-таки существующее» (1930–1933, V: 235; 1940, 367). Уловить это неуловимое — цель нашей работы.

Начало ей положил Ю. Н. Тынянов: «Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы

Вээоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны, — в прямом смысле.

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

Здесь — в чередовании *губных б*, *лабиализованных о* с нейтральными *э* и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция Вээо во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии» [Тынянов 1923, 16–17; ср. близкие наблюдения В. Маркова (1954, 132)].

Первую строку в «Бобэоби...» Тынянов проанализировал безупречно: три губных *б* (из которых первый еще и лабиализован) и два лабиализованных *о* делают единство содержания и выражения из желаемого — действительным (разумеется, при условии, что «заумный язык» не знает качественной редукции безударных гласных, ибо *пиэо* в прозаической заметке Хлебникова при сопоставлении с *пиэо* в тексте его стихотворения наводит на мысль о редукции в первом предупредном слоге). Но уже вторая строка в «Бобэоби...» осталась для Тынянова загадкой, или, по его собственному выражению, «звуковой метафорой», — не случайно исследователи и комментаторы так часто обрывают цитату из Тынянова на анализе первого стиха (см. Григорьев 1983, 110; Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 21): к пониманию второго его интерпретация не прибавляет ничего. Понять второй стих можно лишь в контексте фонической композиции всего стихотворения, обращая внимание главным образом на распределение звуко сочетаний, «чуждых практической речи»: таковы «у Хлебникова 1) зияние (лиэээй и т. п.); 2) твердость согласных перед *е* (вээоми и т. п.); 3) необычные группы согласных» (Якобсон 1921, 68; ср. Гаспаров 1995в, 252).

Р. О. Якобсон указал на три типа «заумных» звуко сочетаний: 1) гласный + гласный; 2) согласный + гласный; 3) согласный + согласный. Их динамика в тексте позволяет противопоставить пятому стиху первые четыре. «Чуждые» русскому языку сочетания 2-го типа (твердый согласный перед гласным переднего ряда) распределены по тексту достаточно равномерно: они составляют нейтральный фон, встречаясь в 1-й (*бэ*), во 2-й (*вэ*) и в 5-й (*зэ*) строках. Редкие или невозможные за пределами поэтического языка сочетания гласных (зияния) сконцентрированы преимущественно в начальных стихах (с 1-го по 4-й): там их в общей сложности девять против одного *эо* в 5-м стихе. Наоборот, редкое сочетание согласных (*гз*) трижды повторено в 5-м стихе, а до того не встречается ни разу. В начальных строках последовательно возрастает количество зияний: в 1-м стихе — одно (*бобэоби*), во 2-м — два (*вээоми*), в 3-м — три (*пиэо*), в 4-м — «три с половиной» (*лиэээй*), то есть три зияния, в ряду которых последний гласный удлинён идущим за ним йотом: *и* краткое вероятнее всего, расценивалось Хлебниковым как «полугласный». В этом отношении инте-

ресны наблюдения Л. В. Щербы: в сочетаниях «гласный + j» *й* имеет «гласный характер», и сочетания эти слѣдуетъ признавать дифтонгами <...> Длительность дифтонговъ <...> значительно превышаетъ длительность простыхъ гласныхъ», а особенно долгими являются *aj*, *ej* и *oj* (Щерба 1912, 151–152).

В «Бобэоби...» количество гласных во всех «заумных» словах одинаково и строго ограничено их метрическим положением: они занимают ровно половину каждого стиха — первые две стопы цезурованного 4-стопного хорее (ср. почти такую же фонико-метрическую структуру в «звуконписи» «Зангези»; кроме того, тем же размером говорят персонажи пьесы «Боги»¹). Поэтому рост звучности, вокальности в строках с 1-й по 4-ю осуществляется не за счет увеличения числа вокальных (то есть гласных и сонантов), а за счет уменьшения числа невокальных (то есть шумных согласных): в *бобэоби* их три [б°, б, б'], в *вээоми* и *пээо* — по одному ([в] и [п']), в *лэээй* — ни одного. Но согласные — это «плоть» слова, а гласные — его «душа» (ср., например, Белый 1921, 55) и потому ничего удивительного, что от стиха к стиху зияний становится всё больше, а невокальных согласных — всё меньше. Имматериализация фоники происходит параллельно имматериализации самого Лица: губы → глаза («взоры») + брови → облик = тело → душа → дух. Губы — это чистая плоть, глаза — «зеркало души», а слово *облик* образует устойчивое сочетание со словом *духовный*. При этом взоры тесно связаны с внутренней жизнью, а брови — нечто внешнее, и потому в *вээоми* невокальный [в] — звонкий, а в *пээо* невокальный [п'] — глухой. Вслушиваясь дальше, можно еще заметить, что взгляд этих глаз [в] — твердый, а изгиб бровей [п'] — мягкий.

В свою очередь, блестящая золотая «цепь», сковывающая портрет воедино, сугубо материальна — здесь целых шесть невокальных звуков [г, з', г, з', г, з] и всего одно зияние (ср. в XV плоскости «Зангези»: *Зиээзой* — *почерк клятвы*; в «Грозе в месяце Ау»: *Бай згогзизи. Молний блеск*). Контраст усилен тем, что в заумных полустипах каждой из первых четырех строк вообще нет сочетаний «согласный + согласный», а в 5-й строке таких сочетаний три, причем все редкие; два из них совершенно тождественны, а третье имеет совсем незначительное отличие. Отдельные звенья «цепи» Хлебников обозначил дефисами, подчеркивающими слоговое деление (*ззи-ззи-зззо*), которое особенно заметно на фоне 4-й строки, где ряд зияний создает эффект слоговой непрерывности (ср. также три прерванных [г] в 5-й строке и ни одного такого звука в 4-й). Длина «цепи» велика — в *ззи-ззи-зззо* десять звуков, тогда как в других заумных словах — от пяти до семи.

Всем этим сходство оригинала и его звукового портрета еще далеко не исчерпывается. При движении снизу вверх (губы → глаза → брови → облик) в за-

умной обрисовке Лица высокие звуки, то есть гласные переднего ряда, зубные (кроме [л]), переднеязычные и среднеязычные согласные, постепенно вытесняют низкие, то есть гласные непереднего ряда, губные и заднеязычные согласные. В 1-м стихе высоких звуков два [э, и], низких — пять [б°, о, б, о, б'], во 2-м стихе — уже три высоких [э, э, и] и три низких [в, о, м'], в 3-м — высоких по-прежнему три [и, э, э], но низких — только два [п', о] и, наконец, в 4-м — шесть высоких [л', и, э, э, э, и] и ни одного низкого². При этом показательно, что все низкие звуки представлены только губными и лабиализованными, закономерно исчезающими по мере удаления от губ: в 1-м «заумном» слове, как отметил еще Тынянов, таких звуков пять, во 2-м — три [в, о, м'], в 3-м — два [п', о], в 4-м — ни одного. (Здесь, как и в других случаях, «заумь» выполняет работу, с которой не могут справиться обычные слова: ясно, что *взоры*, *обликъ* и тем более *брови* — слова не менее «губные», чем сами *губы*.) Заметим также, что в *бобэоби* и *вээоми* лабиализованный *о* стоит под ударением, а в *пээо* он уже безударен (в то же время в правой части каждого стиха все ударные гласные в существительных — лабиализованные: *губы*, *взоры*, *брови*, *облик*). Так иконичностью поэтического звука восполняется условность языкового знака.

Немаловажно, что в «Бобэоби...» заумные слова имеют сходство не только с изображенными на портрете предметами, но и с их общеязыковым обозначением. Фонетическая композиция стихотворения организована так, что от начала к концу это сходство всё увеличивается. В словах *бобэоби* и *губы* совпадает один звук [б] и один признак — лабиализованность гласных [о] и [у]. У слов *вээоми* и *взоры* совпадают уже два звука: [в] и [о]. В *пээо* и *брови* по два совпадающих гласных — [и, о] — и по два совпадающих признака у начальных согласных: оба они губные и взрывные, хотя [п'] — глухой и мягкий, а [б] — звонкий и твердый. В *лэээй* и *обликъ* совпадают только два звука, но зато в обоих словах они идут подряд и в одинаковом порядке — [л'и], а потому сходство здесь ощутимее, нежели в предыдущем случае.

Звуковые переключки есть не только между заумными словами и «бытовыми» — последние, в свою очередь, тоже связаны друг с другом. Хлебниковская «алхимия слова» разлагает Лицо на *обликъ* и *цѣпъ*: *ли* + *цѣ* = *лице* — этот церковнославянизм в языке Хлебникова не редкость (см. Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 21) [различие между *ѣ* (*цѣпъ*) и *е* (*лице*), по-видимому, в расчет не принималось]. *Обликъ* и *цѣпъ* многократно предсказаны повторяющимися из стиха в стих *пѣли(сь)*, *пѣл(ся)*, *пѣл(ась)*: [п'] и [э] — *цѣпъ*, [л'] и [и] — *обликъ*. Формула Лица выявляет в нем два начала: духовное (*обликъ* = *лэээй*) и материальное (*цѣпъ* = *ззи-ззи-ззэо*). Во втором равенстве важно не столько

совпадение ударного гласного [э], сколько игра на согласных [ц] и [п']: оба прерванные, один — слитный, другой — взрывной. Слитность [ц], состоящего словно бы из двух согласных (тс), находит аналог в звукосочетании *гз*. О том, что в сознании Хлебникова оно ассоциировалось с *ц*, косвенно свидетельствует рассуждение из статьи «Э и его околица» (1915?): «Голос кукушки состоит из двух слогов; второй из них глухое отражение первого; отсюда имена кукушки: *з е г з ц а*, *зозуля*» (Хлебников 1940, 397; разрядка моя. — М. III.).

В целом можно сказать, что поскольку от начала к концу материальное тождество (губы — *бобэоби*) сменяется имматериальным подобием (*μίμησις*) предмета и его звукообраза, постольку фактическая диссимилиция правой и левой частей стиха компенсируется их фонетическим сходством, в 4-й строке достигающим частичного тождества ([л'и]эээй — об[л'и]кэ). Дополнительной мотивировкой зауми являются сквозные «звукотемы», пронизывающие слова вторых («понятных») полустиший.

Мы рассмотрели довольно длинный ряд трудно уловимых, но реально существующих «соответствий» между обозначаемым, его «умным» и «заумным» обозначением. По-видимому, это единственный «путь сделать заумный язык разумным» (Хлебников 1930–1933, V: 235) — разумным, но не рассудочным! Большая часть этих «соответствий» не зависит от конкретного языка — в данном случае от русского языка эпохи Велимира Хлебникова — и потому могла бы быть положена в основу универсальной, или «мировой», зауми — языка «вне времени и пространства». «Для Хлебникова, в сущности, вообще нет времени, вообще нет пространства, все вечно, всегда, в своей глубокой сущности, неизменное и постоянное *о д н о*» (Винокур 1990д, 250, 251 и др.). Таким же, вне временно-пространственного «протяжения», вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской «иконе» Лицо — Лицо Как Таковое.

2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)

«Петербургский миф», «петербургский текст», «семиотика Петербурга» — эти понятия стали уже привычными. Москве в этом отношении повезло куда меньше — по сравнению не только с Петербургом, но даже с Киевом или Вильно³. Возможно, отчасти это вызвано тем парадоксальным обстоятельством, что семиотическая история «старшей столицы» по сравнению с историей «младшей» действительно кажется беднее — по крайней мере, на первый взгляд. Именно так,

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

скорее всего, рассуждал Хлебников, когда называл Москву *городом, обиженным в чуде*:

Вы помните о городѣ, обиженномъ въ чудѣ,
Чей звукъ такъ мило нѣжить слухъ,
И, взятый изъ языка старинной Чуди <...>

(«Вы помните о городе, обиженном в чуде...», 1909;
1914, I: 22; ср. Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 28⁴)

В этом стихотворении, точнее в той его части, где речь идет о *звуче* города, Хлебников почти цитирует Пушкина: *Москва... как много в этом звуке // Для сердца русского слилось!* Видимо, в семиотике Москвы звучание топонима имеет большее значение, нежели в семиотике Петербурга, — как «свое» в отличие от «чужого» (ср. Топоров 1984, 7). Такому восприятию ничуть не мешает отношение к имени Москвы как к заимствованию «из языка старинной чуди»: по летописи, чудь (наряду со славянами) была среди племен, призвавших варягов на княжение («Повесть временных лет»).

Москва в стихотворении Хлебникова нигде открыто не названа, но *звук*, или вернее звуки, в которые вслушивается поэт, даны им не только описательно, через зрительные образы, но также и напрямую, через образы звуковые — как подлинные герои стихотворения:

Зоветь увидѣть Васъ пастухъ
Съ свирѣлю сельской (есть много нѣги въ сельскомъ имени),
Молочный скотъ съ обильнымъ выменемъ,
Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродъ.

Хлебников хочет сказать: *есть много нѣги въ сельскомъ имени — Мо... ск... вы...* *Сельское имя* одной из столиц согласуется с распространенным представлением о Москве как о «большой деревне», в противоположность городу — *Петербургу* (ср. Топоров 1984, 7 и далее).

На протяжении двух строк Хлебников на все лады варьирует фонемы ключевого слова, одновременно его этимологизируя. «Молочный скот», «переходящий реку», — это намек на отвергнутую лингвистами, но некогда популярную (благодаря поддержке В. О. Ключевского) гипотезу о происхождении топонима «из коми *mösk* „корова“ и *va* „вода“» (Фасмер 1986–1987, II: 660): *Все это передалъ намъ въ названьи чужой народъ (= чудь)*. Подтверждение этой этимологии Хлебников, скорее всего, видел в названии (в действительности позднем) одной из московских улиц — *Коровий Брод* (у Хлебникова — *журчащій бродъ*) (см. Григорьев, Парнис 1986, 661 примеч. 28; ср. Лаппе 1995, 70–71), то

есть брод через Язу, по которому коров вели на скотопригонный двор у Красных ворот (ср. также *Коровий Вал* и четыре *Коровьих переулка*, располагавшиеся рядом с Животинным двором в другой части города (см. Имена московских улиц 1988, 49, 121). К середине стихотворения «коровья» тема из тайной делается явной: *Гдѣ отражался въ водахъ отсвѣтъъ коровьихъ ногъ <...>*, а еще ниже Хлебников называет Москву *городъ ясли*, окончательно проясняя то, что прежде уже было выражено намеком через поэтическую этимологию, межъязыковую паронимию, остраннение устойчивого словосочетания (*журчащій бродъ* ← *Коровій Бродъ*), а, возможно, и через некое подобие анаграммы (но только скрытой намного тщательнее, нежели анаграмма *Москвы*):

*Зоветь увидѣтъ Васъ пастухъ
Съ свирѣлью сельской (есть много нѣги въ сельскомъ имени),
Молочный скоть съ обильнымъ выменемъ,
Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродъ.*

Здесь пять *к*, тринадцать *о*, шесть *р* и шесть *в* (в том числе три *ко*, два *ро* и одно *ов*), подготавливающие к звуковому восприятию стиха: *Пастухъ съ свирѣлью изъ березовой коры <...>* — ср. другой отрывок о Москве: *Усѣлась на свой коробъ <...>* («В тебе, любимый город...», 1909²; Хлебников 1914, 23). В этой связи уместно также отметить, что в начальной части стихотворения *о городе, обиженном в чуде*, отсутствие полногласного корня *коров-* «компенсировано» пятью другими случаями полногласия: *городѣ, молочный, перейти, передалъ, березовой*.

Однако и это еще не всё. Помимо первых двух в стихотворении Хлебникова закодирован еще один топоним, третий. В. Я. Анфимов, психиатр, наблюдавший поэта в 1919 г., обратил внимание на одну из фонико-семантических ассоциаций своего экстраординарного пациента: «Москва — метить (место казни Кучки)» (Анфимов 1935, 71; Lanne 1995, 70). Не удивительно поэтому, что в последней строке хлебниковского стихотворения о Москве упомянут боярин Стефан Иванович Кучка (Кучко), на землях которого, по преданию, князем Юрием Долгорукиком был основан город: *<...> Я помню о тебѣ, бояринъ непокорный Кучка!* Отсюда другое название Москвы, незримо присутствующее в тексте, — Кучково: еще недавно принято было думать, что так «именовалось до основания города село (ср. в летописи „Москва, рекше Кучково“»)» (Нерознак 1983, 115)⁵. Это старое — «сельское» — название Москвы (*есть много нѣги въ сельскомъ имени*) тоже, кажется, нашло свой отклик в поэтической фонике, хотя еще более слабый, чем у двух предыдущих топонимов. Кроме многочисленных *к*, *о* и *в*, которые входят в состав всех трех имен, в начальных восьми строках стихотворения девять раз встречается

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

у и шесть раз — *ч* (звуки, надо заметить, достаточно редкие: в обычном тексте первый попадает почти в полтора, а второй — в два с лишним раза реже ⁶):

<...> Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродъ.
Все это намъ передалъ въ названьи чужой народъ.

Вместе с тем не надо забывать, что частая встречаемость *ч* и *у* с наименьшим успехом может быть объяснена их вхождением в этноним *чудь* ⁷.

Все три топонима — *Москва*, *Коровий Брод* и *Кучково* — связаны между собой «метонимически», кроме того, первые два — еще «этимологически» (ибо *Москва* для Хлебникова — это «коровья вода»), а первый и третий — композиционно: начало стихотворения (*Вы помните о городѣ, обиженномъ въ чудѣ <...>*) перекликается с концовкой (<...> *Я помню о тебѣ, бояринъ непокорный Кучка!*) — тем самым поэт показывает, что *Москва* для него в то же время *Кучково*. Следовательно, все три имени могут восприниматься как ocasionальные синонимы. Вслух ни одно из них не произносится, но все они легко угадываются, будучи не слишком глубоко спрятанными в поэтическом тексте. *Москва* зашифрована в анаграмме — двухслойной и потому бесспорной: название города дается Хлебниковым как через повтор букв (*м, о, с, к, в*), достигающих порой высокой концентрации (*въ сельскомѣ*), так и через красноречивую последовательность буквосочетаний, каждое из которых начинает какое-нибудь слово одной и той же строки: *Мо... ск... вы...* Фонетические «темы» двух других имен звучат намного более приглушенно, но зато в стихотворении обнаруживаются однокорневые с этими топонимами лексемы (*отсвѣтъ коровыхъ ногъ, бояринъ непокорный Кучка*). В анаграмматической экспозиции они соотносятся: первая — с существительным *бродъ*, вторая — с прилагательным *сельскій* ⁸.

Любопытно, что лирические медитации на тему первопрестольного града способны порождать сходные композиционные и образные структуры. Укажу в этой связи на одно восьмистишие А. Страхова (1981, опубли. 1989):

Будь этот город тяжких снов
И яви, надорвавшей душу,
По мановению разрушен
До устланных костями основ,
И не сморгну... Хотя случись...
Не поручусь, что брошу камень
В того, кто долгими руками
Вновь стащит в кучку кирпичи.

(Страхов 1989, 109)

Здесь, как и у Хлебникова, с первой же строки вводится тема не названного вслух города, в последней — возникает имя боярина Кучки (у Страхова — полунамеком), а между ними разворачивается анаграмма-этимология, которая точно указывает, что за город имеется в виду: <...> *В того, кто долги руками* <...>. Оба поэта формулируют и тут же снимают антитезы: у Хлебникова — прошлое / настоящее, природа / цивилизация, сельское / городское; у Страхова — настоящее / будущее, сон / явь, разрушение / созидание. Оба говорят о жертвах: Хлебников — о загубленных когда-то, Страхов — о тех, что грядут. Как и Хлебников, Страхов пытается загладить нанесенную Москве «обиду», создавая свой вариант «московского мифа» — о разрушаемом и создаваемом, умирающем и воскресающем городе. Такой поворот темы, находя опору в реальной истории Москвы, неоднократно горевшей и отстраивавшейся заново (будто бы «краше прежнего»), находится в русле грибоедовской традиции: <...> *Пожар способствовал ей много к украшенью*.

«Московское» стихотворение Хлебникова — это, судя по всему, один из его первых опытов построения текста по анаграмматическому принципу, по времени совпавший с разысканиями Ф. де Соссюра в области поэтики анаграмм (1906—1909)⁹. Этот эксперимент раннего Хлебникова интересен, в первую очередь, тем, что в нем заложены многие из тех принципов семантизации звуковой формы, которые во всей полноте проявились позже, когда поэт разрабатывал свои многочисленные языки и составлял их алфавиты (см., например, Григорьев 1983, 83 и далее). Один из таких принципов, положенный в основу двухслойной анаграммы и последовательно реализованный в словообразовании зрелого Хлебникова, — это морфологизация фонем и фонемных сочетаний (как правило, по типу «согласный + гласный»). Так, в стихах о Москве первая фонема основного топонима повторяется не только сама по себе, но и в сочетании *мо-*, подобно тому, например, как в «Зангези» в качестве окказиональных морфем выступает не только *м-* (*м-огатырь* ← *б-огатырь*), но и *мо-* (*мо-гровый* ← *ба-гровый*; ср. также *мог-есные* ← *чуд-есные*, *мо-го-гур* ← *бала-гур*, где, в свою очередь, можно выделить уже *мо-* и *-го-*, и т. д.)¹⁰. Желание увидеть в слове *Москва* значащие составные части дополнительно мотивировано тем, что в контексте стихотворения топоним этимологизируется и превращается в композит (*mōsk-va* = 'коровья вода').

Еще один принцип хлебниковской поэтики, который обнимает собою всё творчество «будетлянина», — это его стремление к незнакомому языку (см. Григорьев 1983, 362 и далее). Если принятая датировка верна, значит, лирический отрывок о Москве создавался в одно время с «Бобэоби...», «Крыльшкуча...» и «Песнью мирязя» — произведениями, в которых реализована «важная воз-

возможность поэтического неологизма — беспредметность» (Якобсон 1921, 47). О словах типа *у омера, мирючие, грустняком, морину, красивняком и мыслокой* Р. О. Якобсон сказал, что у них «отсутствует то, что Гусерль называет *dinglicher Bezug*», то есть «предметная отнесенность» (Якобсон 1921, 47). Но у этих же слов отсутствует и «*deutlicher Bezug*» — абстрактное («словарное») значение, общее различным словоупотреблениям одного и того же слова. А слово без денотата и сигнификата — незнаково и потому непосредственно связано со смыслом текста, хотя бы он был при этом «известен только самому поэту»¹¹.

В стихах *о городе, обиженном в чуде*, подобных неологизмов нет, но зато в них опробован другой, не менее радикальный путь преодоления знаковости. В анаграмме уничтожается даже не денотат или сигнификат, а сама материальная форма знака: ключевое слово ни разу не произносится, и тем не менее его фонетика и семантика разлиты по всему стихотворению. Поэтому не совсем прав В. Н. Топоров, когда говорит, что «анаграмма выступает как средство проверки связи между означаемым и означающим» (Топоров 1987, 193; ср. Иванов 1976, 266–267). Строго говоря, никакого «означающего» у анаграммы нет (во всяком случае, в сосюрловском смысле термина), а фонемы ключевого слова, рассыпанные по тексту, входят в состав «означающих» многих других знаков (ср. Фарупо 1988, 38). Более того, хотя слово, которое анаграммирует Хлебников, далеко не беспредметно, сигнификата у него всё-таки тоже нет, ведь оно — имя собственное и называет единственный и неповторимый объект, а следовательно, заведомо лишено обобщенного нормативного значения. Но и денотат у него в большой степени размыт: как во времени, так и в пространстве (поскольку Москва у Хлебникова — еще и Кучково, и Коровий Брод).

Итак, «слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец даже внешнюю форму» (Якобсон 1921, 68)¹². Эта частичная десемантизация языка не только не обедняет поэтического смысла, но, напротив, способствует его гибкому и полному воплощению. Абстрактность знака преодолевается: каждая анаграмма уникальна и неповторима. Она стирает грань между знаковым и смысловым, которые обычно противостоят как сенсорно воспринимаемое и сенсорно не воспринимаемое: анаграммирование слова, делая его невидимым и неслышимым, призвано обеспечить непосредственную (иррациональную) доступность содержания, о которой мечтал Хлебников. Разрешение противоречий между знаком и смыслом делает в принципе несущественным вопрос о сознательном либо бессознательном характере анаграмм: если при восприятии они, как правило, не осознаются, так ли уж важно, осознавались ли они в момент своего порождения? Бессознательные или

полубессознательные анаграммы ничуть не хуже аккомпанируют смыслу, чем сознательные (ср. Jakobson 1971; Иванов 1976, 267), и даже, в отличие от последних, застрахованы от навязчивости, грозящей новой знаковостью.

Обеспечиваемое ими слияние звука и смысла в единый, нерасчленимый звукосмысл структурно сближает творимый Хлебниковым поэтический миф о Москве с религиозно-мифологическими текстами, подобными ведийскому гимну, посвященному богине Речи (Слова) *Vāc Āmbhīṅī* (Ригведа X, 125): в качестве имени собственного это слово лишено сигнификата, в качестве имени мифологического персонажа оно лишено денотата и при всем том оно лишено еще материальной формы, будучи заанаграммированным, но непосредственно не названным (см. Топоров 1965, 317–319). Именно таким «мифологизированным» персонажем предстает в хлебниковском «гимне» Москва: очертания реального города стираются, а его место заступает мифологема (ср. Faruqo 1988, 39).

Примечания

¹ См. Гаспаров 1995в, 250–251. Там же (с. 254) убедительное указание на «Гайавату» в переводе И. Бунина как на источник фонико-метрической структуры «Бобэоби...»: «Минни-вава!» — пели сосны, // «Медвэй-ошка!» — пели волны (ср. Vroon 1982).

² О поэтической релевантности высоких и низких звуков в поэзии футуристов см. Панов М. 1979, 53–54.

³ См., впрочем, Топоров 1982; 1983; 1984, 6 и далее.

⁴ Ср. слова В. В. Вейдле о делении «того поколения поэтов на две группы — петербургскую, где первенствовали Гумилев, Ахматова и Мандельштам, и московскую, где Пастернак и Цветаева уживались с Хлебниковым и Маяковским, но от которой откололся Ходасевич, более близкий, при всем различии, к своим петербургским, > нежели к московским <, > сверстникам» (1973, 84).

⁵ Как указал И. Г. Добродомов (1997, 87), В. П. Нерознак, равно как и В. Н. Топоров (1982, 44), в цитате из летописи допустил неточность, которая в конечном счете восходит, по всей вероятности, к книге М. Н. Тихомирова (1947, 14). В действительности под 1176 г. в Ипатьевской летописи сказано: «идоша с нимъ до Кучкова. рекше до Москвы» (ПСРЛ 1908, II: стб. 600).

⁶ Данные по частотности звуков в русской речи см. Пешковский 1925, 182; ср. Пиотровский, Бектаев, Пиотровская и др. 1977, 120.

⁷ По данным М. Л. Гаспарова, для Хлебникова вообще характерно особое пристрастие к звукам [у] и [ч'] (1995в, 252).

⁸ Ср. в «Повести о зачале Москвы»: «И прииде на место, иде же ныне царствующий град Москва, оба полы Москвы-реки. Сими же селы владушу тогда боярину некоему, богату су-

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)

щу, зовому Кучку [Стефану] Иванову» (Салмина 1964, 175, ср. 176, 194, 200, 208–210 и др.). Таким образом, согласно этой баснословной легенде, Москва — град, село же — Кучково.

⁹ Ср. Jakobson 1971, 102–104; 1981b: 572; Bradford 1994, 59–62; см. также Lönnqvist 1986, 301–308; Hansen-Löve 1988; Шишкин 1996, 147–148; Парнис 1999 и др. Должен сказать, что в подавляющем большинстве обнаруживаемые у Хлебникова «анаграммы» кажутся мне продуктом «вчитывания» в текст априорных исследовательских установок.

¹⁰ Подробнее см. Шапир 1990в, 266.

¹¹ РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 106, л. 4 об. (из черного автографа книги Г. О. Винокура «Маяковский <—> новатор языка»); ср. Вейдле 1980, 86; Hansen-Löve 1982, 205–206.

¹² Ср. «Заумное слово — это дематериализованное слово» (Винокур 1943, 18).