

## Грамматические неологизмы в современной русской поэзии

Н.А. Фатеева  
МОСКВА

Особенностью современной поэзии является выраженное стремление к динамизации формы текста: поэты пытаются различными способами преодолеть единообразие и статичность визуальной, звуковой и ритмико-синтаксической формы стихового ряда и этим достичь его семантической и стилистической многомерности. В то же время они пытаются использовать все потенциальные ресурсы грамматики языка и ее подвижные точки.

Логично возникает вопрос о том, насколько порождаемый такими опытами по «сдвигу» формы смысл способен быть адекватно воспринят читателями. Как известно, разрешение когнитивного диссонанса происходит за счет преодоления подсознательного импульса воспринимающего отказаться от новой информации и сознательного решения совместить ее со старыми знаниями. Похожим образом вырабатывается привычка к восприятию новых эстетических объектов. А поскольку чтение художественного текста – одно из самых сложных семиотических взаимодействий, то преодоление когнитивного и эстетического диссонанса становится возможным только при активной установке читателя на понимание путем поиска путей разрешения непонимания. И тут необходимо особо вспомнить работу Ю.И. Левина «О типологии непонимания текста» [1981], в которой ученый показал, что существуют различные уровни непонимания и недопонимания художественного текста, и как раз при определении того, в чем заключено «непонимание», и выявляется специфика «поэтического смысла», возникающего при наложении как внутритекстовых, так и интертекстовых характеристик.

В своей книге «Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков» [2006] я уже писала о том, что самой подвижной составляющей современного поэтического текста является его форма записи, отличающаяся от традиционной как в оформлении отдельных языковых единиц, так и целостной структуры текста. Эта бессознательная тенденция, однако, имеет вполне разумное объяснение: поэзия оказывается той сферой языка, в

которой общие тенденции его развития проявляют себя быстрее всего и наиболее явно, чем в других сферах. Как ни парадоксально, но при изучении активных процессов в поэтическом языке рубежа XX-XXI веков, обнаруживаются именно те зоны языковой подвижности, которые Вяч. Вс. Иванов в своей книге «Лингвистика третьего тысячелетия. Вопросы к будущему» [Иванов 2004] отмечает как проблемные явления, не получившие в лингвистической науке единого окончательного толкования. Среди них он особо выделяет (1) проблему дискретности и линейной реализации языковых единиц, (2) вопрос о сокращении морфем при аббревиации и инкорпорации, (3) проблему соотношения между единицами разных уровней, а также возможность использования целых предикативных образований и словосочетаний в функции одного слова, (4) взаимосвязь грамматикализации и лексикализации, грамматических и лексических значений.

**Возможность проявления данных зон «нестабильности» и переходности именно в стихотворном тексте связана с его изначально заданной неоднородной записью в виде отдельных строк, которая формирует вертикальный контекст.** Причем значимо то, что членение на строки не обусловлено строго синтаксическим делением, и это вносит элемент дополнительной дискретности в текст: строки становятся автономными образованиями, структура которых заранее непредсказуема. Установка стихотворного текста на ритмико-слоговое деление и особую звуковую организацию позволяет не только породить «дискретность» по вертикали, но и обеспечивает внутри рядов возможность дополнительного членения слова, также строго не обусловленного морфологическим и словообразовательным делением.

В данной статье я проанализирую три явления, связанные с грамматикой языка:

- 1) сокращение слов и морфем и обратная тенденция использования целых предикативных образований и словосочетаний в функции слова;
- 2) частеречная транспозиция;
- 3) подвижность субъектно-объектных отношений (заявление, возвратность).

Первая проблема напрямую связана с вопросом о дискретности языковых единиц и форме их записи в современном поэтическом тексте. Безусловно, традиционная дискретность языковых единиц при линейной записи позволяет почти сразу определить их значение за счет формальных и содержательных характеристик памяти слова. На этом нейтральном фоне слитное или дефисное написание целых формообразований при возможной пересегментации языковых единиц всегда выступает как некий иконический знак, в котором сама недискретная или дефисная форма записи выполняет роль означающего. Интересно, что многие поэты прибегают к подобной форме записи описывая движение снега или сам снег. Так, к слитной построчной записи текста прибегает Глеб Цвель, и в его стихотворении о снежной и душевной круговерти она приобретает особую функцию: в стихе воссоздается круговое движение снежных масс, подобное «плетению нитей», или, согласно этимологии, – плетению «текста»<sup>1</sup> из ткани звуков. Параллельно в данном тексте акцентируется и ас-

<sup>1</sup> Слово *текст* происходит от лат. *textum* – 'связь, соединение, ткань'; ср. рус. *текстиль*.

сонансная композиция звучания, напоминающая «фоническую музыку»  
А. Туфанова:

снеговолоакивалокно  
а а а  
и человекдалёкотзвука  
распятаялишьвыласкука  
роняласнегнаднясукно  
а

Но подобный же эффект создается и тогда, когда речь идет только о созерцании снега, например, у Елены Сазиной:

когдагляжумолчавокно  
явижу  
светаснег

Показателен и фрагмент из стихотворения Аркадия Драгомощенко «К примеру», в котором отражается уже более глубокая философская концепция данного приема – а именно, «пространственного становления времени»:

Но к чему это я? К примеру. И по другой причине: с тем, чтоб  
понять  
меру скорости и пространства, разделяющих то, что изначально  
преступало законы падения,  
*сокрытогоисключеноизнасколькоядалекооттогочтопослезавтра<sup>1</sup>,*  
И неизбежно сокровится полем зрения

Подобные тексты трудно воспроизвести вслух, поскольку, с одной стороны, неизвестно, как правильно читать написанные слитно образования, а с другой, – эти «слитые» последовательности в какой-то мере сами воспроизводят устную речь, которая, по словам ученых, представляет собой «причудливое сочетание неразборчивых звуков, плохо произнесенных слогов, пауз, стяжений. И, что хуже всего, нет никакой видимой связи между разрывами в произносимых звуках и границами между отдельными словами» [Линдсей, Норман 1974, 140].

При этом нарочитая непрерывность в пределах строки может сопровождаться дополнительной дискретностью языковых элементов, и ранее связанные между собой элементы получают автономию в вертикальной и горизонтальной структуре стиха. Именно контрастным проведением соединения-разъединения и нового соединения легче всего задать визуально-звуковой диапазон текста, сдвигая реальную языковую перспективу и как бы анимируя

---

<sup>1</sup> Шрифтовые выделения и подчеркивания в текстах мои – НФ.

ее. Так, поэма «Буквы моря» Наталии Азаровой превращается в поэму-орнамент, в которой сами буквы становятся подвижными и отражают движение и гул морских волн. Ср.:

движеньевые  
б-у-к-в-ы-в-новолунье

во - да - жи - ва -я  
и -двн - же - ни - е

на перегонки

В подобных текстах нейтрализуется граница между (звуко)букво-, слоги- и словоделением, и, как следствие, ослабляется контраст по интенсивности и длительности между ударными и безударными слогами, а главное, происходит новое осмысление и синтагматическое соединение ставших автономными частей слова. Как пишет А.Б. Пеньковский [2004, 439] в статье «Слоговая сегментация речи в функционально-семантическом аспекте», слогоделение концентрирует внимание адресата речи на звуковой материальной ее стороне, что связано «с важнейшим интегральным признаком сегментированных на слоги отрезков звуковой цепи – их абсолютной выделенностью из целого». В то же время слогоделение, «расчлняя целое на части и тем самым укрупняя их, выдвигает звуковую материю в фокус сознания лишь как опору, с помощью которой оно пробивается к экспрессивному или смысловому содержанию слова» [Там же, 438].

Надо отметить, что установка на первенство звуковой материи в стихе заставляет поэтов как раз искать способы записи, наиболее адекватные звучащей речи. Именно поэтому в некоторых стихотворениях Г. Айги мы можем встретить дефисные построения, напоминающие заумные опыты А. Крученых. Так, в стихотворении «Песня звуков» (1983), посвященном только что родившейся дочери Веронике (из цикла «Тетрадь Вероники»), поэт строит свой текст как бы в подражание младенческому озвучиванию мира:

о (Солнце Некое)  
в а-Небе (тоже Неком)  
е-и-у-ы-Другим (Мирам)  
и а-э-у-Другие  
деревьям-ю букашкам-е а-детям

В результате стихотворение воспроизводит мир таким, каким его слышит и видит только что пришедший в него человек.

В любом случае в сам акт членения вкладывается дополнительный смысл, организующий всю последовательность. **По-новому заданная дискретность обнажает особую значимость отдельных морфов и более мелких конститuentов слова в современной поэзии, что приводит к изменению их значения и функций.** Это, в свою очередь, открывает широкие возможности для создания грамматических неологизмов или языковых форм, в

которых грамматические форманты не дифференцированы или, наоборот, актуализированы до приобретения ими самостоятельного лексического значения. Бывают и обратные случаи, когда полнозначные элементы грамматикализуются, проделывая как бы обратный историческому путь формообразования. Так, в тексте Елизаветы Мнацакановой «Великое Тихое море», посвященном памяти Анны N, акт членения слова «друг/ая» на границе строки соотносим с построением отношения «Я-Другая», связанного с адресацией к умершей подруге, от которой автор с трудом может отделить себя:

зови ее вещью, зови ее тенью: она теперь – вещью? друг  
 ая ? я ? мертва ? мертва я, она же – другая...

зови ее вещью ; зови ее – вечно ; другая она, друг  
 ая а я ? я мертва я я я мертва я мертва я мертва,

она же другая, зови ее вещью, зови ее вечно : друг  
 ая она, я же мертва, мертва я, мертва

Именно поэтому в тексте возникает так много вопросительных знаков, визуально дублирующих Я, которые располагаются посередине между соседними словами, благодаря чему местоимение «я» сначала дробится, а потом трогается и в конце концов становится частью полного окончания прилагательного *мертв-ая*, внося в него таким образом признак «постоянности», который не присущ краткой форме *мертва*; этот же формант «ая» трижды отделяется от слова «друг», разъединя с ним «я» в вечности. Причем постепенно на границе рядов *друг/ая я* превращается в *друг/ая она*, то есть происходит постепенное отчуждение.

Понятно, что все наблюдаемые явления имеют не только метаязыковой, но и интертекстуальный характер: поэты фактически переосмысливают и акцентируют сами явления границы стиховых рядов, линейного и вертикального контекста, возможность стихового альтернативного ритмического членения. Причем, само осознание этих возможностей становится не только интратекстуальным, но и интертекстуальным – т.е. приобретает постепенно статус приема.

Необычный эффект возникает и в тексте Д. Авалиани, в котором, благодаря внутрисловному переносу и дефисному написанию уравниваются в правах имена собственные и имена нарицательные, и из них одинаково вычленяются две «квазиморфемы»: первая – *вей*, омонимичная русской форме императива от глагола *веять*, вторая – *мара* ‘туман; наваждение, греза’. Ср.:

Что за лодка в траве-мураве  
 может быть это Лотта из Вей-  
 мара - вей - муравей не робей  
 на корму забирайся скорей

Таким образом, в звуковой структуре строфы соединяются *трав-мурава* и *Лотта из Вей-мара-вей-муравей*, т.е. образуется синтезированный интертекст

стуальный и межъязыковой образ, развертывающий свои обратные связи к роману Т. Манна «Лотта в Веймаре» (посвященном любви Гете) и русском фольклору (ср. также название книги Ф. Абрамова «Трава-мурава»).

Итак, особая дискретность стихотворного текста по вертикали и горизонтали создает его особую «открытость» для восприятия и толкования. Однако если стих написан в силлабо-тонической системе, то отдельные его части становятся настолько предсказуемыми, что могут даже совсем (или на время) опускаться и легко восстанавливаться из контекста. Подобная техника может использоваться автором как чисто «шуточная», ориентированная на то, что прием «ребуса» или «отгадки слова» задан установкой на языковую игру с читателем. Но в то же время та же техника способна выводить читателя и на глубинные философские обобщения, рожденные особым расположением языковых элементов. Часто к поэтике полуслова<sup>1</sup> прибегал Г. Сапгир. Его так называемые «пустотные» стихи могут достигать и высокой мелодики:

была земля - осталась ля  
и ту - в трубу...  
зачем себя же представля  
когда меня не бу ?

щая тоска берет за грудь  
я сам за гло себя беру:  
зачем стоит земля и не  
когда меня на свете не ?

такое здесь противоре  
не развязать и не разре  
я - смы Творца - сам бог и ца  
себя же отрица

В этом стихотворении поэт стремится постичь смысл бытия, и сочетание «не бу» одинаково вводит и идею мыслимого конца (*меня не будет*), пока что лишенную даже лингвистического окончания, и идею «неба»; при этом во втором четверостишии обе возможности уподобляются друг другу по форме:

*зачем стоит земля и не  
когда меня на свете не ?*

Мы видим, что **основным приемом создания поэтического смысла у Сапгира выступает языковая компрессия, которая создает открытость интерпретации** (в последнем четверостишии неоднозначны, например, дораивания *не разре (-шить/-зать)*; *смы (-сл/-л) Бога* и др.) на основе дополнительной дискретности. В целом, за счет минус-приемов Сапгиром достигается потенциальная открытость формы стиха: эксплицитный текст минимизируется, в нем снимаются проявленные грамматические связи.

<sup>1</sup> Термин Л.В. Зубовой. См.: [Зубова 2006а].

Интересно, что в стихотворении «Памяти Генриха Сапгира» С. Бирюков воспроизводит данную технику Сапгира, но уже совсем в другой поэтической функции. Усеченные формы у Бирюкова запечатлевают сам момент обрыва жизни великого поэта, стихи которого уже открыты для вечности: ср.

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

Здесь важно то, что сокращенные формы повторяют уже существующие в тексте (*продолжает движение, троллейбус, не слышит*), но они запечатлевают в вертикальном ряду уже те «последние строки», которые диктует, улетающая, душа поэта, – поэтому они оказываются вне показателей грамматического времени и предметной оформленности (*движ / движ / тролл <...> не слыш*).

Надо отметить, что ориентация на поэтику полуслова часто сочетается с другими, более традиционными способами словообразования, основанными на семантическом стяжении и компрессии формы. К приему усечения слов, особенно на границе строки, часто прибегают и поэты, отличающиеся достаточной сдержанностью в экспериментах с поэтической формой, например, В. Кривулин. Усеченные формы слова в его текстах могут даже выноситься в заглавие стихотворения:

#### ЧУДНОЕ МГНОВЕ

зачем ты чудное МГНОВЕ  
в моей засело голове  
обломком части неприличной  
от некой статуи античной?

Здесь «оборванность» слова *мгнове* создает ущербность пушкинской цитаты – она как бы манифестирует тот «обломок части неприличной», который остался от классического искусства. Однако задача нового искусства – найти пути восстановления гармонии текста за счет домысливания целого, о чем говорит сам Кривулин в конце стихотворения:

Гармония ведь божество  
на проводе, на связи с нами  
чтобы не видели но знали:  
там нечто есть, где нету ничего

Подобный же эффект сокращения и переразложения морфов, наложения и компрессии, порождающий вариативные способы чтения, может создаваться и при помощи знаков препинания – черточки (она выполняет в поэтическом тексте функцию, среднюю между дефисом и тире, – это и внутрисловный и межсловный знак), скобок, иногда даже только благодаря запятым и пробелам. Так, в тексте Л. Ходынской образование дополнительной дискретности языковых единиц за счет стихового деления ведет к их новой семантизации и превращению их в неографизмы<sup>1</sup>. Ср.:

А-СКОРБИ-  
НОВАЯ МОЛИТВА!

Здесь при переразложении прилагательного *аскорбиновая* (обычно присоединяемого к слову *кислота*) появляется новая совокупность смыслов *a+скорби+новая*, которая является атрибутом к слову «молитва». В однострочном же стихотворении А. Альчук

спасиБо(г)де Ты(?)

особой расстановкой больших букв, знаков препинания и пробелов задается идея поиска «Бога».

Итак, мы наблюдаем, что поэтическая компрессия может создаваться не только за счет сокращения элементов, но и вписыванием одного слова в другое

---

<sup>1</sup> Обычно неографизмами (графонами) называют лексические единицы, имеющие особую орфографическую форму записи. С точки зрения поэтической функции языка – это фигуры речи, содержащие стилистически значимые отклонения от графического стандарта и/или орфографической нормы, которые имеют определенное художественное задание в рамках данного текста или целого цикла текстов. Неконвенциональная форма записи может возникать как на основе намеренного нарушения орфографической нормы, так и порождаться за счет нетрадиционной транслитерации заимствованных слов или включения в графический облик слова элементов иных знаковых систем (см. [Матвеенков 2005]).



или вычленением одного слова из другого. Тут на помощь поэту приходят шрифтовые выделения, знаки препинания, при этом усиливается внимание к звукобуквенному составу слова. Обратимся к стихам из недавно вышедшей книги А. Альчук, так и озаглавленной «НЕ БУ» (это заглавие как бы дублирует ранее разбиравшуюся пустотную форму Г. Сапгира), а именно к стихотворению «**на уличную рекламу**», которая показывает, что принципы создания современных поэтических и рекламных текстов очень схожи – они заставляют нас по-новому прочесть знакомые языковые формы и благодаря такой неологической форме записи вычленив в них новую внутреннюю форму. При этом мы имеем дело с т.н. словообразовательной энантиосемичностью, когда целое слово и выражение имеет смысл, обратный своим частям.

В частности, в стихотворении

**на уличную рекламу**  
 (ПОРА!ДУЕМСЯ)  
 надуваемся  
 ПАРАД УЕ  
 приветствуем стоя  
 роя  
 могилу  
           ликуем – УЕМСЯ  
 АДУ ли РАДУясь?  
 УДАли УДА?

глагольная форма ПОРАДУЕМСЯ оказывается связанной с темой времени (пора) и «надувания», последняя проявляет себя во второй строке, где «надуваемся» можно прочитывать и как форму страдательного залога – «нас надувают». Постепенно звуковые импровизации подводят нас к вычленению в словах сокращения «УЕ» (условная единица), которое характеризует счет денег исключительно в нашей стране и в наше время. По ходу текста звуко сочетание УЕ становится все более самостоятельным, оно слышится в каждой глагольной форме (*приветствуем, ликуем*) и создает оксюморонность текста:

роя  
 могилу  
           ликуем

И наконец, на его основе образуется окказионализм УЕМСЯ (путем контаминации и омонимии с *уемся* – ‘нажреть’), который вычленяется из императива ПОРАДУЕМСЯ отбрасыванием частей, связанных с положительными эмоциями (радость, парад – ср. по контрасту церк. ВОЗРАДУЕМСЯ). И в конце текста, как в игре в слова, в «радости» обнаруживается прямо обратный ей по смыслу корень «АД» (АДУ ли РАДУясь?), который и характеризует нашу противоречивую жизнь. Так, возникает эффект «перемещающейся формы», что заставляет воспринимать текст как рождающий на наших глазах новые смысловые и формальные связи между словами и этим «перекраивающий» реальность, за ним стоящую.

С учетом всех выше описанных явлений мне кажется возможным предложить пересмотреть само лингвистическое определение «слова», а также содержание языковых процессов, вкладываемых в понятия «словоизменения» и «словообразования», поскольку относительным становится само представление о структурной оформленности слова и невозможности знаков препинания и пауз внутри него. В то же время границы слова в рамках строки расширяются и в сторону образования словосочетаний и предикативных образований, и нечеткой оказывается сама граница между словом и предложением.

В связи с этим интересно, что почти все тексты Г. Айги пишутся с маленькой буквы и среди них появляются особые образования с заглавными, прежде всего неологизмы-сращения, подобные цветаевским<sup>1</sup>: ср.

и меньшим дрогну я – чтоб завершиться большим:  
 пора самоотменою оставить  
 то что казалось (или было) лучшим –  
 (да будет это – проблеском последним):  
Что-Светло-Даже-То-Что-Мне-Уже-Не-Веровать! –  
 (уйдя – давно уже – в снега)

(«Все дальше в снега»)

чего-иль-кого-Что-теперь-и-назвать-уже-пусто-и-поздно!

(«Поля-двойники»)

Данные образования стирают границу между предложением, словосочетанием и словом, и поэтическая «самомысль» в стиховом ряду приобретает «слитный групповой смысл» (Ю.Н. Тынянов). Точнее такие формообразования выступают как «словоподобия» того, чему нет имени, и совмещая в себе процесс номинации и предикации, демонстрируют сам процесс называния в динамике, в становлении. Недаром в таких конструкциях нередко ключевыми элементами оказываются неопределенные, вопросительные, относительные и указательные местоимения. У Айги даже находим окказионализмы, образованные от местоимений, которые могут быть разложены на еще более мелкие составляющие. Ср. в книге «Продолжение отъезда»:

<sup>1</sup> Ср. у М. Цветаевой: *...Лежит цвет-наш-трезвенник, / Как пьяный какой... / Крылышек промежду / Грудку-взял-ей-стан... („Царь-Девница”); Уж ты кровь моя-нарушенная-робь... / К деде - слуга: “Крест-тебе-ключ!”... / Голова-моя-пропажа... / Голова-моя-завалы.. („Молодец”).*

а бездна никакая – а удары  
из ни-ка-кой-то-сти! и с чем – разрыв?–  
когда во всем – безместно – но во всем  
лишь безымянность и отсутствие

или

опять я – зная всю никчемность  
упоминаю Силу – словом:  
– всю ту же нечтость Глыбы-Анонима  
верней–аморфности-да-анонима-тьму! –

Можно заметить, что во многих текстах Айги с окказиональными образованиями от неопределенных и отрицательных местоимений (типа *чтотость*, *никакойтость*, *нечтость*) речь идет о поисках слова, которое сродни «безымянности», «аморфности» и «анонимности» (последнее слово можно перевести буквально). При этом данные местоименные формы приобретают суффикс абстрактных существительных *-ость*, таким образом, сема «абстрактности» присоединяется к местоименным корням, обозначающим нечто еще до конца неоформленное, неустановившиеся, только на наших глазах проясняющееся. Сам Айги в более раннем стихотворении «И: Едино-Овраг» назвал эти свои неологические изобретения как

и бесточечно-и-раздробляюще-нечтвое  
словоподобие

Особо тут интересна форма *нечтвое*, которая осмысляется как полное прилагательное.

По сути, подобные голофрастические сращения можно признать некоторым аналогом инкорпорирующих комплексов: компоненты предикативных образований сливаются, поглощая распространители, при этом обычно сохраняются синтаксические отношения между ними, в результате в тексте функционирует слово-предложение (см. [Николина 2004, 94]).

Иногда такие сращения в структуре текста могут вновь распасться на составные части, даже с метатезой и фонетическим эллипсисом. Так, у А. Наймана данное явление представлено в рамочной конструкции текста, уподобляемой самой жизни, которая, увы, конечна. Ср.:

Авто-всех-биография –  
чистой воды роман.  
<...>  
партии наши сыграны,  
мы расстаемся, жизнь.  
На сто страниц приключения,  
на две главы любви,  
книга легкого чтения,  
графия... авто... би.

Одновременно мы наблюдаем, что «слитный групповой смысл» слова и их части приобретают именно в строке – на сдвиге границ слова, ряда и в вертикальной структуре стиха.

Итак, мы постепенно замечаем, что в стихе все чаще возникают не только словообразовательные, но и грамматические, шире синтаксические неологизмы. Образование новых языковых форм определяется не только процессами словообразовательной мотивации, но и совмещением грамматических категорий. Мою мысль доказывает яркий пример из И. Бродского:

Но, видимо, воздух – только сырье для кружев,  
распятых на пяльцах в парке, где пасся царь.  
И статуи стынут, хотя на дворе – бесстужев,  
казненный потом декабрист, и настал январь.

где в языковой форме *бесстужев* накладываются друг на друга категории “признаковости” и “предметности”, “одушевленности” и “неодушевленности”, она может восприниматься и как имя собственное, и как имя нарицательное, и как краткое прилагательное; одновременно происходит и наложение временных планов. На такой синкретизм играет свободная орфографическая запись, так как имена собственные в поэтическом тексте могут писаться с маленькой буквы. С подобной же транспозицией встречаемся и в другом стихотворении И. Бродского «Реки», в котором в форме *серова* сливаются неологическая форма краткого прилагательного (исходно притяжательного), называющего цвет, и женский вариант фамилии живописца:

Вода – беглец от места,  
предместья, набережной, арки, кровя,  
из-под моста – из-под венца невеста,  
Фамилия у ней – серова.

Появление данных образований связано с упоминаемой ранее тенденцией к сокращению и наложению форм в современной поэзии наряду с параллельной компрессией их семантики.

Усечению подвергаются и формы прилагательных, которые возникают за счет аналогии внутри одной строки: Однако такие формы могут оказаться грамматически неоднозначными, как, например, у Д. Бобышева в стихотворении «Тыквенная комедия»:

Как водится: блондинка  
беж и неж;  
брюнетка писк и визг;  
и рыженькая: вся – ресницы.  
Страшны! Однако – бешеный успех  
у кавалеров двух,  
а стало быть, у всех.

Здесь, на основании структурного параллелизма со следующей эллипсированной строкой (*брюнетка писк и визг*) само краткое неизменяемое прилагательное *беж* начинает восприниматься и как усеченная форма от глагола *бежать*, поэтому и неологическая форма *неж*, образованная путем усечения от прилагательного *нежный* (по аналогии с *беж*), также динамизирует свое значение. В строке же *брюнетка писк и визг* благодаря эллипсису возможно двойное прочтение: либо сама брюнетка издает такие звуки (тогда мы имеем усечение глагольных форм до глагольно-междометных), либо она вызывает у окружающих такую реакцию. В любом случае данные усеченные формы прилагательных и глаголов демонстрируют стремление к аналитичности поэтической речи на основе недифференцированной предикации (глагольной или именной) при синтаксической эллиптичности.

Тенденция к сокращению языковых форм и их аналитичности воскрешает к жизни усеченные формы прилагательных в современной поэзии (см. [Кулева 2007]). Их функции разнообразны. Во-первых, усеченные прилагательные и причастия используются как средства стилизации, как, например, в «Энеаде» (2005) В. Сосноры: ср.

Скажут: у них перламутровы лица.

Во-вторых, подобное стремление к стилизации часто сопровождается введением в текст и других архаичных элементов и конструкций, которые играют на полистилистическом характере современного текста. К таким приемам «полистилизации» часто прибегает М. Степанова. Ср.:

Я, свернувшееся в кулак.  
Тела спяща ночной ГУЛАГ.  
(«Несколько положений»)

На тело на голо пальто нахлобуча,  
Ключами бренча, в коридоре бегуча,  
Животным я из норы  
Гляжу из замочной дыры.  
И вижу: седеющ, как шерсть ноября,  
В проёме колеблется воздух един.  
Тогда удаляюся, как господин,  
Двумя голосами в себе говоря.  
(из цикла «Страшные глаза»).

В последнем тексте используется краткая форма древнерусского причастия *бегуча* (она может выступать как деепричастие), затем, наоборот, нестяжная старославянская форма полного прилагательного *Животным*, которое здесь субстантивируется; форма *удаляюся* одинаково может быть воспринята и как просторечная, и как архаичная. Необычна и форма имени *постелю*, которая соотносима с формой *постеля* (ж.р.), используемой у Пушкина: *Бывало, он еще в постеле: К нему записочки несут* («Евгений Онегин»), она также представлена в Словаре В.И. Даля. Намеренно используется и повторение предлога

(На тело на голо пальто нахлобуча) при усеченном прилагательном, следующим за существительным. Таким образом, использование усеченных прилагательных и причастий встраивается в целую систему средств стилизации.

Возникает даже ощущение, что стилизация под «архаичность» становится общим местом современной поэзии, и на ее фоне становится гораздо легче «протаскивать» собственные окказионализмы, почти не отличимые от устаревших форм. Так, Игорь Бурихин в своей поэме «Малоутешительные стихи о языке и о его поэзии» с подзаголовком (слишком русское) вводит усеченную форму прилагательного (пииты росски) после длинной череды искусственно-омонимичной новообразованию с «увеличительным» суффиксом *-ищ(е)* по типу «Толстой – *человечище*» у Ленина<sup>1</sup>:

О сумароче, ломоносе,  
третиаковскище и вовсе  
хераскове, прости, хвостове,  
баркове, всякожды крылове.  
Великий, стало быть, могучий,  
неразгребаемую кучей,  
а может, тучею, коль скоро –  
в умах взметаемого сора,  
где выковыривают блёстки  
с которых пор пииты росски.

Как мы видим, здесь не обошлось и без цитаты из Тургенева о «великом и могучем» русском языке.

В-третьих, усеченные прилагательные и причастия создают и особую ритмико-слоговую структуру текста, которая часто дополняется особой звуковой организацией и уникальными рифмами. Ср.:

Бабочки белы летают попарно  
(М. Степанова «Балюстрада в Быково»)

щеки цветуши  
тело шагающе  
и летяще  
(Н. Азарова)

Стремление к звуковому подобию позволяет даже недопустимое в обычной речи встраивание в однородном ряду полных и кратких (или усеченных) форм прилагательных:

<sup>1</sup> Так, в очерке «В.И. Ленин» Горький приводит отзыв Ленина о Л. Н. Толстом: «Какая глыба, а? Какой матерый *человечище*! Вот это, батенька, художник... И – знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было» [Горький 1931, 216].

Сходят формы, разные и розовы,  
С теплого токарного станка,  
Предназначены для свадьбы одноразовой,  
Как в кафе пластмассовый стакан.  
(М. Степанова. «Книжная серия «Улица красных фонарей»»)

Все это в пределе приводит к тому, что подобные архаизованные (или усеченные) формы могут становиться неопределенными по своей грамматической принадлежности. Так, в тексте М. Степановой

И смоковница рождает  
Человечье и оруще.  
(«Синяк»)

подчеркнутые формы могут восприниматься и как субстантивированные прилагательные, и с определенной аномалией как наречия. Данная переходность становится возможной, потому что в тексте уже с самого начала задается «оживление» частеречной транспозиции в имени собственном Айболит (созданном К. Чуковским) – т.е. восстанавливается его отглагольное происхождение:

Добрый доктор Айболеет  
Опыт эволюционный  
Ставит в операционной.  
Режет, шьет, перемножает,  
Совершенствует оружие –  
И смоковница рождает  
Человечье и оруще.  
(«Синяк»)

Нередко в современной поэзии обнаруживаются краткие формы относительных прилагательных, которые явно имеют окказиональный характер, во многом связанный с поиском новых рифменных соответствий. Например, у Г. Цвеля:

А снег в апреле весь в ларец –  
Увы, не настоящ  
И пусть наш дом похож на хрящ  
И пусть не видно синих роц  
Подайте мне угрюмый плащ  
и хлопьев-сутолок-сугроб – так – в ларчик

Заметим, что в данном «апрельском» стихотворении Цвеля возникает и необычное голофрастическое образование *хлопьев-сутолок-сугроб*, грамматические связи между элементами которого ослаблены.

Окказиональные краткие формы относительных прилагательных могут выстраиваться в целые ряды, как например, в стихотворении С. Круглова «Михаилу Гаспарову»:

Жёлтый, книжный, облетает –  
 Пястью лет – с осины лист.  
 В ветре свиста не хватает:  
 Умер честный атеист.

Внепартиен, необузен,  
Густоперчен, как центон,  
 Тих, классичен, русск, внеруссен,  
 По-еврейски умер он.

В поэзии же М. Степановой можно встретить окказиональные краткие прилагательные, образованные от названий дней недели, среди которых особенно необычна форма *средиинн*, соотносимая с полногласной полной формой *серединный* – в итоге получаем неполногласие и редупликацию согласного:

День понеделен, вторничен, средиинн,  
 Чист, как паркет, пока не наследим.

Надо отметить, что в поэзии выпадение букв и звуков не связано с какой-либо определенной частью речи: оно может иконически подчеркивать малость наличия признака и в именах существительных:

Она мала как птенц.  
 Бессильна как младенц.  
 Кровоточива, как больное место.  
Не знает говорить.  
 Не хочет научить.  
 И поминутно плачет, как невеста.  
 (М. Степанова «Книжная серия «Улица красных фонарей»»)

Однако важно, что такие выпадения и сокращения часто сочетаются в локальном контексте с другими нарочито неправильными формами (типа *Не знает говорить*), что говорит об особой функции данного приема.

Л.В. Зубова [2000, 89-91] отмечает, что в современной поэзии может стираться разница между существительным и прилагательным (определяемым и определяющим) – отчасти это кальки с аналитических языков, отчасти поэтизация архаичных и фольклорных конструкций с краткими прилагательными. Создаются новообразования по типу *Русь-земля*, *жар птица*. Ср., например, у Г. Цвеля:



Змей-мост В венки усыпальный свей!  
а также в «Энеаде» В. Сосноры:  
И это дни идут назад, на когтях лапы  
и рёв иллюзий эволюционных,  
как рвут дожди мои скандал-руки.

Иногда подобные образования становятся неизменяемыми при склонении, как и в английском: *Пишут-пишут книги о секс-страсть в сердце* (В. Соснора). Надо сказать, что роль таких неизменяемых “субстантивированных” форм могут выполнять и переходные образования от наречия к существительному:

Повсюду сплошное размытое устно-письменно,  
сверху рваное облако, и ты стоишь в воде  
(И. Бродский. “Пейзаж с наводнением”).

Эта “переходность” как бы провоцируется “размытостью” самой воспроизводимой поэтической картины Амстердама.

Переходные формы между краткими прилагательными и наречиями могут даже субстантивироваться, сохраняя при этом свойство неизменяемости. Ср. у Г. Цвеля:

Иллюзия пасхального яйца (.)  
Христос Воскресе! И весна гранёно  
То в Розово, то в Сизо серебрится.  
Люблю тебя, мой белый воронёнок.

Обращает на себя внимание и то, что эти необычные формы благодаря заглавным буквам приобретают статус имен собственных – т.е. цветовые признаки становятся сходными с названиями местности.

Нередко различия между разными частями речи нивелируются в перечислительных конструкциях, чему способствует звуковая инструментовка текста и его вертикальная организация. На стирании грамматических различий особенно часто играет А. Левин, порождая свои грамматические неологизмы-аналогизмы, основанные на внутренней рифме, которая нивелирует различия между частями речи: ср. *Такси меня куда-нибудь, / туда где весело и жуть, / туда, где светится и птица, / где жить легко и далеко, / где, простыня и продолжаясь, / лежит поляна, / а на ней Полина или же Елена, / а может Лиза и зараза, / а может Оля и лелея, / а я такой всего боец...*

Показательно, что в этом стихотворении у Левина на фоне аналогических форм появляется необычный частеречный переход в строке *Такси меня куда-нибудь*, который отчасти мотивирован калькой с английского, где форма *taxi* одновременно может выступать и как именная, и как глагольная, однако в русском реализуется за счет аналогии конечного элемента слова *такси* с формами повелительного наклонения глаголов (типа *спроси, попроси*); одновременно благодаря местоименной форме *меня* у формы *такси* на поверхность выступа-

ет глагольный признак переходности. Разбирая этот же пример, О. Аксенова<sup>1</sup> отмечает, «что в современном русском языке есть глагол *таксировать* – ‘произвести таксацию’ (в 1 зн. ‘установить таксу на что-л.’). *Такса* – ‘точно установленная расценка товаров или размер оплаты за тот или иной труд, услуги’ (МАС)». По мнению исследовательницы, существование глагола *таксировать* делает потенциально возможным образование глагола *\*таксить* от существительного *такси* – ‘автомобиль для перевозки пассажиров и грузов с оплатой проезда на основании показаний таксометра’ (МАС) по модели *пила – пилить, звонок – звонить и такси – \*таксить*. Поэтому в строке *Такси меня куда-нибудь* вполне возможна и некоторая контаминация значений по звуковому сближению с появлением дополнительной семантики: ‘вези меня на такси по точно установленным расценкам’ [Аксенова, там же].

Частеречной транспозиции подвергаются даже местоимения, причем определяющие дейктическое пространство речевой ситуации, как в стихотворении Д. Бобышева «Счастливый человек»:

Весь небосвод – в цветных узорах, в цацках  
для нас. Для только здесь и для сейчас.  
 В секретах – на весь свет – венецианских.

Так, наречные местоимения *здесь* и *сейчас* в аналогическом ряду с личным склоняемым местоимением «мы» приобретают грамматические признаки существительного, поскольку управляются предлогом *для*.

Конверсии подвергаются и вводные слова, когда они приобретают атрибутивный признак, причем их переход в другую грамматическую сущность обозначается кавычками:

Тонешь медленно – спасение мгновенно.  
 А пока рассказываешь, как тебе спаслось –  
 Просыпаешься из яркого «наверное»  
 В мутное, наверное «авось».  
 (В. Кривулин)

Одновременно второе «наверное» (по природе наречие) превращается в этой череде транспозиций обратно в прилагательное по аналогии окончаний в стихотворном ряду: *мутное, наверное «авось»*.

Обращает на себя внимание, что конверсии подвергаются неизменяемые части речи, что связано с все возрастающей аналитичностью поэтической речи, т.е. отсутствием флективности или выраженности морфологической связи в речевой цепи. Полярным проявлением данного признака является обретение самостоятельного значения предлогами, когда они конденсируют в себе значение всей предложно-падежной формы и уподобляются наречию. Так, в стихо-

<sup>1</sup> См.: Аксенова О. Языковая игра как лингвистический эксперимент поэта (Лексика и грамматика в стихах Александра Левина). Электронная версия: <http://levin.rinet.ru/ABOUT/Aksenova3.html>

творении О. Зондберг «Круги» предлог *из* в рифменной позиции становится подобным наречию *вниз*:

Звезды брошены не вдруг  
И не из.  
Видно, тонут – круг да круг  
Сверху вниз.  
Несколько иное явление находим и у В. Сосноры:  
Лестница, а по – крысы бегают,  
в шляпах, в ботфортах, с рапирами – ура!

Хотя здесь предлог тоже становится относительно самостоятельным, он все же оказывается, хотя и аналитически, связанным существительным (ср. *по лестнице*), предшествующим ему, хотя и в форме номинатива. У Д. Бобышева же предлог «из», наоборот, теряет часть своей самостоятельности, уподобляясь приставке: *Рассказать бы простым языком / о голом куске протоплазмы, / что под галстуком и пиджаком / бьется из-, невылазый...* (“По живому”).

Во всех данных частеречных преобразованиях аналитичность сочетается с тенденцией к сокращению, само же сокращение (формальное и семантическое) мотивируется аналогией и структурным параллелизмом. Учитывая все эти тенденции, М. Степанова позволяет существительным в своих текстах терять способность к склонению – таким образом, мы наблюдаем процесс, подобный образованию наречий в диахронии, но при этом образующиеся формы могут быть неоднозначны как по своему происхождению, так и по семантической интерпретации. Ср.:

Я отказываюсь от прав.  
На рукав и другой рукав.  
Я отказываюсь от лев.  
На сомнение, мнение, гнев.  
Я отказываюсь от речь.  
Я отказываюсь от плеч.  
От лица, пальтеца и бра  
Ради должности се – ребра.  
(М. Степанова. «Желание быть ребром»)

Прежде всего обращает на себя внимание форма *от лев*, которая восстанавливает в структуре текста оппозицию «право-лево» и одновременно внутреннюю форму слова *права* ‘узаконенная возможность что-нибудь делать, осуществлять что-либо’. Таким образом, *лев* оказывается формой родительного падежа множественного числа, которая образует окказиональный антоним к словоформе «прав», связанный с фразеологизмом *ходить* (делать что-либо) *налево* – т.е. ‘делать что-либо незаконно, в личных интересах’. Заметим, что в этом случае структурное подобие развивается в рифменной позиции проспективно (*отказываюсь от прав ... от лев*) и оно исходно мотивирована языковой оппозицией. Конечно, здесь могут возникать и побочные смыслы, свя-

занные с названием дикого животного (*лев*) и денежной единицы в Болгарии. По контрасту с этой структурной аналогией параллелизм

Я отказываюсь от *речь*.

Я отказываюсь от *плеч*.

никак изначально не мотивирован, тем более что по написанию очевидно, что перед нами разные грамматические формы: *речь* – единственное число, именительный / винительный падеж; *плеч* – множественное число, родительный падеж. Значит, слово *речь* ‘способность говорить’ здесь выступает как несклоняемое существительное, сама неизменяемость которого подтверждает отказ от правильного говорения. Но сразу возникает еще одна возможность семантизирования, связанная со смыслом ‘отречения’, тогда *от* *речь* можно интерпретировать как сокращенную форму от глагола *отречься*, которая собственно и означает отказ от прав на что-либо или кого-либо. Осталось разгадать, что же означает форма *бра*, кроме, конечно, названия светильника и транслитерированного разговорного английского (*bra*) – бюстгальтера. Если это усеченная форма, на что настраивает нас вся поэтическая система М. Степановой, то *бра* может быть прежде все связано с *браком* ‘законные отношения между мужчиной и женщиной’. Значит, общий смысл стихотворения заключается в том, что женщина отказывается от любых законных прав на мужчину, кроме изначальных прав Евы – быть мужским ребром.

Принимая во внимание все случаи именной и глагольной транспозиции, можно говорить о грамматической неопределенности форм в современной поэзии, которая возникает на фоне тенденции к сокращению форм до основ и усечению у них признаков грамматической дифференциации.

При этом грамматические сдвиги не связаны только с частеречной транспозицией, они могут порождать и новые типы предикативных конструкций. Так, в стихотворении Бродского “Итака” возникает синтаксический неологизм как потенциальная калька с английского:

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;  
но прислуга мертва опознать твой шрам.

Здесь необычное использование инфинитива<sup>1</sup> после краткого прилагательного также связано с синтаксическим эллипсисом (*мертва, чтобы опознать*), однако при этом семантический сдвиг и в полной конструкции очевиден и он связан с неопределенностью субъектно-объектных отношений.

Многие тексты последних лет вообще демонстрируют подвижность категории залога на фоне общей обратимости субъектно-объектных синтаксических связей.

Прежде всего эти изменения связаны с возвратными формами глагола. Залоговость можно рассматривать как функционально-семантическое поле, образуемое оппозициями грамматических форм, значения которых различают-

<sup>1</sup> Инфинитивными рядами в современной поэзии сейчас активно занимается А.К. Жолковский. См. [Жолковский 2000].

ся разной интерпретацией семантической структуры «субъект – отношение действия – объект». Залоговые значения определяются различиями в соотношении между семантическими актантами – субъектом и объектом, с одной стороны, и синтаксическим содержанием членов предложения, репрезентирующих эти актанты, – с другой. Возвратность тесно связана с категорией залога, при этом возвратные глаголы различаются между собой по активности-пассивности субъекта или объекта. Так, в цитированном ранее тексте В. Кривулина

Тонешь медленно – спасение мгновенно.  
А пока рассказываешь, как тебе спалось –  
Просыпаешься из яркого «наверное»  
В мутное, наверное «авось».

происходит контаминация паронимичных глагольных форм, производных от *спаться* и *спастись*: первая форма обычно используется в безличных конструкциях (*Как тебе спалось?*), называющих состояние, переживаемое субъектом помимо его воли, вторая в активных, поскольку обнаруживает собственно-возвратное значение (*Как ты спался?*). Как мы видим, в данном случае контаминация затрагивает не только словообразовательный уровень, но и грамматический. Поэтому и вся конструкция *как тебе спалось* как бы осциллирует между активным действием, которому подвергается сам субъект, и пассивным состоянием, в котором субъект находится, не подчиняясь своей воле. Именно поэтому речь далее идет об активном акте «просыпания» – т.е. спасения от сна, которое переводит «сновидение» из состояния вероятности в состояние надежды на верную удачу – *наверное «авось»*.

Игра с категорией залога свойственна и молодой поэтессе Д. Гатиной. Так, в ее стихотворении из цикла «Любовь к животным» находим следующие строки:

там в доме  
Вы мной отоспались,  
я Вами  
выживаю всю зиму  
крестиками по дням,  
рубашку последнюю  
лебединую,  
громко-громко.

Хотя возвратный глагол *отоспаться* существует, он не имеет подобного управления (*отоспаться кем-то*), т.е. невозможно его употребление с творительным падежом имени, не имеющим темпорального значения. Все это заставляет думать, что в данном контексте этот глагол должен иметь другое значение, связанное с семантикой обоюдного действия и производный от глагольной конструкции *спать с кем-то*.

Еще один любопытный пример из Гатиной, связанный с глаголом *спаться*:

Пошли, оставь  
 камней горсть  
 в торт:  
я не смоглась,  
я не спалось,  
 – на старт!

Как мы видим, здесь с точки зрения возвратности параллельными оказываются две формы

я не смоглась.  
я не спалось.

Первая из них, видимо, имеет собственно-возвратное значение и конденсирует в своей семантике целую глагольную конструкцию – *я не смогла себя заставить*, аналогичную по семантике с *Я не справилась*. Вторая может быть проинтерпретирована как *моему «Я» не спалось* (вместо *мне не спалось*), тогда «Я» оказывается отделенным от самого плана высказывания, что связано с тем, что ранее было невозможно осуществить первое действие (*я не смоглась*).

С несколько другим явлением, затрагивающим уже сферу переходности-непереходности глагола, сталкиваемся в стихотворении «Две флейты» В. Сосноры:

И только моя голова горевала,  
 Что нечего чтить, некому посвятиться.

Как мы видим, переходный глагол *посвятить* (что-либо кому-либо) теряет свою переходность, становясь возвратным глаголом – действие как бы замыкается на самом субъекте. Однако грамматическое значение глагола *посвятиться* оказывается шире собственно-возвратного, поскольку не снимается косвенный объект (кому-либо). Интересно, что при таких окказиональных возвратных формах часто появляются либо отрицательные частицы, либо отрицательные местоимения (*некому, неоткуда, нечем* и др.), что создает модальность «невозможности».

Любопытную форму находим и у С. Гандлевского в стихотворении, обращенном к М.Т.:

Твердая горошина разлуки  
 В простынях незримая лежит.  
 Милая, мне больше длиться нечем.

Потому с надеждой, потому  
Всем лицом печальным человеческим  
В матовой подушке утону.

Хотя в языке и существует глагол *длиться*, он не может быть использован по отношению к живому субъекту, поскольку исходно он соотносится с протяженностью во времени (*Спектакль длится три часа*). Более того, данный глагол не подразумевает некоторый инструмент действия или его часть. В контексте же Гандлевского *длиться* приобретает совсем другое значение – протяженности в пространстве, и приближается по своей семантике как к «побочно-возвратным» глаголам, называющим действие как соприкосновение с объектом, причем объект своим наличием как бы стимулирует, порождает само это действие (ср. *взяться за ручку двери, цепляться за руку, тереться о край* и т.п.), так и одновременно к возвратным глаголам несов. вида со значением изменения положения в пространстве (*ложиться, садиться*). Хотя, видимо, невозможно совсем исключить и темпоральное осмысление этого глагола, но уже в плане мыслимого: а именно, *длиться в памяти*.

Объяснение же подвижности понятий “субъекта” и “объекта” в поэтическом тексте находим в тексте А. Драгомощенко: *поэзия – не признание в любви “языку и возлюбленной”, но дознание: как в тебе возникают они, изменяя тебя в сообщении*. Так намечается переход от “телесности” и “субъектности” Я и текста к “бестелесности” – осознанию себя в “иной телесности”, например, объекта: ср., к примеру, само заглавие Драгомощенко “Наблюдение падающего листа, взятое в качестве последнего обоснования пейзажа (чтение)” и его текст (*Длиться мне столько, сколько длится / само описание, превращая дерево в опыт*). Парадоксально, что здесь возвратная форма *длиться* по отношению к Я употребляется именно в значении протяженности во времени, что составляет контраст к окказиональному использованию ее у Гандлевского.

Особый интерес представляет собой стихотворение «Комар» Н. Азаровой, в котором обнаруживается целая парадигма возвратных глагольных форм, однако одни из них нормативны, другие – окказиональны:

будто смеркается  
звонко кусается  
над ухом звенится  
перстами пенится  
горбатым скрипится  
не спится  
реминисценится

Поскольку субъект данного текста назван только в заглавии, то глагольные действия одинаково могут восприниматься как в личном, так и безличном плане. Только безличными оказываются предложения *будто смеркается* и *не спится*, активно-личным – *звонко кусается* (субъектом является комар). Остальные же строки могут интерпретироваться по-разному. Так, предложение *над ухом звенится* можно воспринимать как в безличном плане (как состояние

среды), так и в личном – *над ухом комар звенится* по аналогии с *кусается* – тогда *звенится* можно интерпретировать как окказиональный активно-безобъектный глагол в потенциально-качественном значении. Интерес вызывает и заключительная форма *реминисценится*, которая осциллирует между переводной о отношении к «вспоминается» и контаминированной из *реминисценция+снится*. Обе эти формы передают пассивно-возвратное восприятие, при котором активный объект (видимо, звенящий комар) оказывает действие на подразумеваемый пассивный субъект (*мне реминисценится*). При этом в тексте содержится и реминисценция к стихотворению Г. Державина «Похвала комару» (1807), заканчивающемуся строками: *Мои песни вечно будут / Эхом звучным Комара*.

Отраженность восприятия может передаваться и при помощи конверсивных конструкций, в которых обратимость актантов не меняет глагольную форму. Ср.:

хотя похоже –  
я осенила мысль  
(Н. Азарова)

В этом случае переворачивание конструкции *Меня осенила мысль* из пассивно-субъектной в активно-субъектную тоже связано с подвижностью залоговых отношений, однако «возвратность» здесь не получает своего формального выражения (ср. возможную форму *Я осенилась мыслью*), зато появляется элемент каузации действия, исходно не присущий данным конструкциям из-за семантики спонтанности (ср. *Меня осенило*), присущей ментальной сфере<sup>1</sup>.

С явлениями подобного грамматического отражения встречаемся еще в ранней поэзии Г. Айги. Ср.:

(хотя всегда мы умираем и это <сияние> нами и живет:  
блестим расплескиваясь тихостью  
себе не разрешая знать) –  
("Вдруг – мелькание праздника")

В данном случае семантический сдвиг происходит из-за того, что глагол неконтролируемого ментального состояния *знать* обычно не соединяется с каузативами типа *разрешать* (нормальный каузатив *позволить*); в то же время используется и семантическая многозначность творительного падежа имени и глагольных форм с -ся.

Такая неопределенность субъектно-объектных отношений и грамматической оформленности языковых единиц связана со «сплошной предикативно-

<sup>1</sup> Л.В. Зубова относит грамматическую вариативность в сфере залога и переходности к разряду грамматических вольностей современной поэзии. Она считает, что залог и переходность «располагают к лингвопоэтическому эксперименту, так как в сфере их действия грамматика и логика часто противоречат друг другу» [Зубова 2006б].



стью» (И.И. Ковтунова) современного поэтического текста, что подтверждает и более раннее стихотворение Г. Айги «Снег в саду»:

чиста проста  
глубоко и почти без места  
и тих и незаметен  
светлы и широки

сплю весь  
и – сейся

мерцать замешиваться взорами  
и сеется  
и суть

В данном тексте фактически не указываются субъекты, которым приписываются предикативные признаки. Однако по окончаниям кратких прилагательных становится ясно, что эти субъекты имеет разную родовую оформленность: сначала по женскому роду (*чиста проста*), затем по среднему (*глубоко*), что также позволяет считать эту форму наречием; далее повторяющийся союз «и» вводит прилагательные мужского рода (*и тих и незаметен*), и, наконец, строфа завершается именными предикатами множественного числа без различия рода: *светлы и широки*.

В следующей строфе раскрываются основания для такой абсолютной «признаковости»: а именно, лирический субъект находится в состоянии «сна» (*сплю весь*), причем отсутствие местоимения «Я» как раз подтверждает «внутренность» ощущения субъекта. Как утверждают современные ученые-психотерапевты, например, Эрнст Росси, сновидения – это композиция из сил и образов, выражающих автономный процесс, не контролируемый человеком, в котором человек принимает участие и взаимодействует с этими силами и образами. В стихотворении Айги мы имеем дело в основном с визуальными и слуховыми образами, источник которых не определен, но положителен в плане восприятия. Таким образом, эти признаки вырастают как бы из пространства белого листа, ассоциирующегося со снегом, поданным в заглавии, а само заглавие больше похоже на название картины, поскольку ни снег, ни сад в основном тексте не упоминаются. Видимо, повелительная формула «*и сейся*» со значением возвратности собственно и обращена к снегу, хотя по отношению к снегу и дождю форма 2 лица этого глагола обычно не употребляется. Обычная же для выражения действия осадков форма 3 лица ед. числа, правда, с тем же анафорическим «и» появляется в последней строфе, но она как раз выстраивает парадигму с «и сутью»: ср.

*и сеется*  
*и суть*

В этом смысле можно предположить, что *и – сейся* также имеет «идейную» составляющую, т.е. может быть обращено к мысли или какому-нибудь идеальному высшему началу. Тем более что между двумя формами глагола «сеяться» оказываются инфинитивы с визуальной семантикой: *мерцать* *замешиваться взорами* (во втором случае взаимно-возвратной грамматической основой).

Мы знаем, что инфинитив сам таит в себе семантику повелительного начала, к тому же форма «сейся» провоцирует в тексте и семантику «мерцательного, колебательного» движения, и семантику «замешивания», так как «просеивать» также можно муку, очень похожую на снег. Само же инфинитивное сочетание «замешиваться взорами» с семантико-семантической точки зрения аномально – обыденная комбинаторика предлагает «обмениваться взорами». При этом, благодаря приставке *за-*, возвратный глагол *замешиваться* включает в себя начинательное значение, которое и проецируется на «сеяние сути». Тут и проявляет себя второе слово заглавия – «сад», связанное в смысловом отношении с актами посадки и сеянья («Сад» – любимый образ Б. Пастернака, с которым Г. Айги много общался в последние годы его жизни).

При этом важно, что наиболее «узкую» часть стиха занимают формы, связанные в звуковом и буквенном отношении, так что само действие «просеивания» заложено в самой структуре стиха:

сплю весь  
и – сейся

и сеется  
и суть

Конечная же строка по своей фоносиллабической структуре вызывает в памяти имя «Исус», что соотносит весь текст с «Притчей о сеятеле» и «Притчей о горчичном зерне» (МК. 4:13-20; 26-34). Интересно, что позже в 1985 году Айги пишет стихотворение несколько обратного содержания – «Сон-распад», где нет такой гармонии «сна», а есть только «сон-умирание», соотносенный с женским началом:

(из я-обломков – тишина) –  
где будет – нечему проснуться

Здесь мы вновь встречаем сочетание возвратной формы с отрицательным местоимением *нечему проснуться*, однако ее необычность связана с тем, что состояние выхода из сна приписывается неодушевленным предметам (видимо, *Я-обломкам*), образовавшимся из Я-живого.

В целом, все данные изменения расширяют сферу «креативности» русской грамматики, которая «воплощается в ярких индивидуально-авторских трансформациях грамматических единиц, в их метафоризации, в грамматической рефлексии, в концептуализации грамматической семантики» [Ремчукова 2005, 308]. Вскрытые тенденции сигнализируют о том, что проблемы «стихийного» развития языка могут найти разрешение при более пристальном изуче-

нии активных процессов в поэтической речи, где они обретают обнаженность за счет особой организации стихотворного текста.

### Литература

- Горький М. В. И. Ленин* // Сочинения. ГИХЛ, М., 1931. Т. XXII.
- Жолковский А.К.* Бродский и инфинитивное письмо (Материалы к теме) // НЛО. 2000. №45.
- Зубова Л.В.* «Памперс-кожа», «жар-птица» и современная поэзия // Культурно-речевая ситуация в современной России: Вопросы теории и образовательных технологий. Екатеринбург, 2000.
- Зубова Л.В.* Поэтика полуслова // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., 2006а.
- Зубова Л.В.* Грамматические вольности современной поэзии (залог, переходность) // *Landslide of the Norm. Language Culture, Language Debates and the Response of Literature. Bergen, 2006б.*
- Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика третьего тысячелетия. Вопросы к будущему. М., 2004.
- Кулева А.С.* Стилистическая роль усеченных прилагательных в русской поэзии // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. Материалы международной научной конференции (ИРЯ РАН, Москва, 24-28 мая 2007 года). Москва: Словари.ру., 2007.
- Левин Ю.И.* О типологии непонимания текста // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Линдсей П., Норман Д.* Переработка информации у человека. М., 1974.
- Матвеенков Д.В.* Ненормативная орфография в прессе // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Часть 2. Смоленск, 2005.
- Николина Н.А.* Современное поэтическое словотворчество // Поэтика поиска, или поиск поэтики. Сборник материалов международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии». М., 2004.
- Пеньковский А.Б.* Очерки по русской семантике. М., 2004.
- Ремчукова Е.Н.* Креативный потенциал русской грамматики. М., 2005.
- Фатеева Н.А.* Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков. М., 2006.