



## Борис ЛАРИН

### О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды)

<Фрагменты>

Лирические стихотворения по большей части не связаны с внеэстетическими эмоциями, т.е. кроме эмоций поэтической речи не вызывают ничего, по крайней мере никакие другие эмоции для них не требуются. Рассмотрим один пример:

Немь лукает  
луком  
немным  
в Закричальности  
зари!  
Ночь роняет душам  
темным  
Кличи старые: гори! (ТТ, 18)

Едва ли можно присвоить этому стихотворению патетическую интонацию. Наоборот, здесь, как очень часто в лирике, стилистические усилия поэта направлены к тому, чтобы обойтись без «повышенной эмоциональности». Игра поэтической речи поглощает внимание читателя и подводит к смысловому комплексу — незаурядному, трудному новой простотой. В исключительной лаконичности этого стихотворения — тема двух движений: от земли и от звёздного неба к земле; она осложнена ещё двумя антитезами (безмолвие вечера и звучанье заката, горенье ночи над тёмной землёй). Лучше всего уясняет литературную действенность стихотворения сопоставление его с другими, аналогичными и более ясными, т.е. более старыми, общепризнанными.

<...>

Отличие стихотворения Хлебникова — напряжённые неологизмы, постепенно убывающие. Немь (ср. ночь, соответствующее ему ниже) — лексический подъём, — ударное, чёткое, лёгкое слово,

действительнее всех своих синонимов. Лукает луком — такое сочетание вернуло областному слову «лукает» (с обычным значением «бросает») его этимологическое значение, — и здесь снова лексический подъём по сравнению со «стреляет». Закричальности — отвлечённое слово в форме множественного числа, — подобное словоупотребление вошло в обычай русской лирической речи через Бальмонта и В. Брюсова, но у Хлебникова это новое отвлечённое слово, образованное будто бы так, как «запредельность» и подобные, однако не от прилагательного, а от глагола, и притом разговорного, что сообщает ему своеобразную конкретность и интимность, сравнимые разве только с эффектом речи ребёнка.

Звуковой строй стихотворения, футуристически изысканный, приковывает к себе внимание. Этому должна содействовать и особая типографская расстановка слов (она была выше точно воспроизведена). Симметрия ударных гласных первого и третьего, второго и четвертого стихов —

1 .            Е            —            А            —            У            —            Е  
3 . О — А — У — О 2 . (А) — А — И 4 . И — А — И

— освежается контрастом каймовых звуков в первом и третьем стихах (Е — Е) — (О — О), и поддерживается скоплением подобных согласных предударных и непосредственно заударных — в тех же парах стихов, и опять-таки, с заметным контрастом первого и третьего стиха, — соответственно семантическому ходу, и в условиях синтаксического параллелизма их:

1 . Н — мьл — К — й — Л — к — Н — мн  
2 . Н — чьр — Нь — й — Д — ш — МТь — мн  
3 . крь — Чь — льн — з — Рь  
4 . КЛ — чь — СТ — р — Рь .

Такая ощутимость самовитых слов больше всего враждует с впечатлимостью чувств поэта (потому что знаковые звенья речи слабее, как стимулы эмоций, чем соответственные семантемы). И это подтверждает высказанное раньше положение о подчинённости и необязательности эмоционального заражения лирической пьесы, которое отступает перед чисто речевой заинтересованностью и чисто интеллектуальным эффектом\*.

\* Чтобы избежать путаницы, я буду называть эмоциональное сопровождение лирической речи «эмотивностью». Следует учитывать наряду с эмотивностью и волевое возбуждение, причиняемое лирикой. Об этом втором обычно

<...>

Пусть читатель припомнит данное выше стихотворение Хлебникова, чтобы на нём присмотреться к действию этого семантического фактора.

Сделав раньше сопоставление этого стихотворения с аналогичными из Вяч. Иванова А. Белого, я и хотел вызвать в сознании читателя ту ближайшую традиционную среду поэтического стиля, от которой Хлебников «отталкивается» и от которой зависит — так же, как красное знамя от знамени трёхцветного и красных флагов прежних революций (первое почти ничего бы не значило, не будь у нас перед ним второго и т. д.). Но этот традиционный поэтический опыт — присущий нам, читателям — настолько же неощутим, как давно привычен; он невыделим из состава ощущения свежести или банальности поэтического произведения. Обнаружить его с совершенно бесспорной наглядностью трудно. Можно только сказать, что мы едва ли что-нибудь поняли бы в первой части четверостишия Хлебникова и могли бы самым неожиданным и неверным способом толковать вторую часть и всё в целом, если бы не было повелительной необходимости предуказанной традицией понимания его. Попробую это показать. Допустим, надо истолковать анонимный, недатированный, заведомо не современный стихотворный фрагмент:

Ночь роняет душам темным  
Кличи старые: гори.

Это могло бы быть обрывком религиозно-обрядового гимна огнепоклонников, где ночь — учредительница жертвоприношения огню. Это могли бы быть стихи из мистической лирики созерцателей-исихастов об озарении экстатическим откровением в тиши и мраке ночи. Таковыми же стихами — в подцензурной метафоричности — можно было бы призывать к революции против Ночи-Реакции, и т. д., и т. д. Но этого ничего нет в данном случае, возможные истолкования ограничены и предопределены, прежде всего, тем, что известно начало стихотворения, дата и автор, и тем, что есть ряд стихотворений, написанных, хотя бы со времён Тютчева, с той же лирической темой ночи; читая Хлебникова, мы смутно припоминаем их\*. И, уяснив себе таким

---

не упоминают. Здесь я уклонюсь от обсуждения этого вопроса ввиду его незначительности.

\* Хотя это не самоочевидно и может вызвать сомнения, но я буду настаивать на том, что обычно стихотворение вызывает к порогу сознания ассоциации тематической традиции, как наружного — первого измерения литературного опыта. Эти неясные припоминанья возникают в подсознании, но готовы к осознанию; поэтому при оценочных суждениях мы, прежде всего (легче

образом эти стихи, мы образуем далее и своё понимание начальной части стихотворения:

Немь лукает луком немным  
В закричальности зари.

Ритмико-синтаксический параллелизм этой части с последними двумя стихами (цитированными выше) заставляет нас видеть соответствие слова немь слову ночь — и, раз они этим обособленно сопоставлены в нашем восприятии, то — по тенденции обратного семантического соединения в стихотворении — немь осмысливается применительно к ночь как природное, стихийное и конкретное понятие. Здесь-то и сказывается действие «ожидания новизны», — мы образуем представление немь как новое, и притом, в данных условиях контекста, оно становится семантическим ядром стихотворения, на нём сосредоточивается смысловой эффект всех выразительных элементов его. Я указал выше, что в этом стихотворении ощутимо убывание неологизмов — и знакового, и семантического порядка. Эстетическая целесообразность такого убыванья в том, что мы вынуждены в понимании стихотворения идти с конца к началу, — и это характерно для футуристов. У них преобладает регрессивный, обратный семантический ход, тогда как у символистов, например, чаще встречаем смысловое нарастание, обогащение концовки смысловым эхом передних стихов. При обратном ходе, как в данном случае у Хлебникова, семантической доминантой только и может оказаться зачин, неясное сперва немь.

Если бы я на этом и кончил критическое рассмотрение положения о «бесконтурности и разомкнутости» как приметах лирики, то внимательный читатель вправе был бы спросить: а где же показано, что

---

всего), опираемся именно на сравнение с аналогичными по теме стихами. И когда обнаруживается в широких читательских кругах упорная враждебность к какому-нибудь литературному перевороту, как напр. было при появлении футуристов, — это свидетельствует только об узости и неподатливости их нормативных эстетических понятий и навыков, о фетишизме по отношению к известным образцам, с которыми новаторов сравнивают и во имя которых их отлучают от литературы, У кого недостаёт большого и разнородного апперцептивного матерьяла, тот особенно нетерпим. Только на известной высоте эстетической культуры тема становится моментом не первой важности, воспринимается не как основной организующий принцип, а как частный элемент, и внимание сосредоточивается на композиции, на оригинальном преломлении литературной традиции, — на творческой (и тем наиболее актуальной для читателя) функции пьесы. И с другой стороны, преимущественному интересу к теме предшествует варварское отношение к произведениям искусства, как хаотической действительности, — отношение эстетического «наивного реализма».

специфическим свойством лирической речи является многорядность (кратность) смысла?

Оставляя обстоятельное выяснение этого вопроса до специальной работы, я сейчас обращаю внимание читателя на те фазы разгадки, через которые проходило восприятие стихотворения Хлебникова (с большей или меньшей постепенностью и заметностью то же происходит и всегда при чтении стихов). Если бы мы могли отдельно зафиксировать (как в кинофильме) всю вереницу впечатлений смыслового обогащения в нашем сознании этих стихов, мы убедились бы наглядно в существовании смысловых рядов. Но кроме этого есть ряды сосуществующих разных знаменательностей данного текста. Их не обязательно много, но, по крайней мере, две: один смысловой ряд можно назвать прямым, реальным (он может быть сложным и не общепонятным), другой ряд — производным, потенциальным. Он-то и составляет предмет исканий и разъяснений критики, комментария современников. Этот второй смысловой ряд раскрывается изучением всей совокупности литературного наследия автора и отчасти изучением связи его с литературной средой и традицией.

<...>

Заняться обнаружением этой скрытой значимости стихотворения Хлебникова здесь невозможно.

Едва ли то, что было сказано о давлении традиции на семантику стихотворения по поводу примера из Хлебникова, может быть сочтено за достаточное.

<...>

Такой структурный принцип наиболее свойствен поэзии мысли, философской лирике; потому мы так часто встречаем его у символистов. Среди футуристов его искусно осуществляет Хлебников, теснее прочих связанный с символистами своей литературной родословной.

Искание синонимических словесных вариантов у него, как футуриста, выражается в неологистических образованиях. При этом как бы обнажается (скрытый у поэтов других толков) остов лирической композиции этого типа: цепь небывалых синонимов. Причём футурист создаёт их не из старых слов путём «метафорического» употребления, а из старых элементов словообразования.

Пример:

В грезогах-соногах  
Почил я, почил у черты.  
В мечтогах-думногах  
Почил у мечты.  
И сонные сени восстали  
Дремотные башни  
воздвиглись (ТТ, 21).

Изобретая синонимичные ряды, поэты ассоциируют слова и словесные обороты по признаку смыслового сходства и выявляют этим «смысловые оттенки» синонимов; образуется синонимика, в смысле стилистического источника.

Но указанный образец футуристической лирики строится, наряду с синонимическим нанизыванием, по принципу отбора сходнозвучных речевых комбинаций. Так как симметрической расстановкой эти речевые комбинации изолируются в восприятии, можно назвать их «омонимами поэтической речи». Именно у футуристов они впервые стали объединяться в конструктивном применении. У символистов мы не найдём также и сочетания синонимической поднизи с эффектами смысловых контрастов поэтической омонимии — такого, например, как у Хлебникова:

Закон качелей велит  
Иметь обувь то широкую, то узкую,  
Времени то ночью, то днём,  
А владыками земли быть то носорогу, то человеку.  
Сон то сосед снега весной,  
То левое непрочное правительство в какой-то думе.  
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву.  
Мера то полна овса, то волхвует словом (Изб, 28).

В стихах (лирических) встречей омонимов будет не только употребление слова в двух его значениях, относящихся к совершенно разным реалиям, но и повторение оборота речи («слова») в одном основном значении, однако с новыми смысловыми деталями. Возвращаясь в новой связи, порядке, — просто в другом месте пьесы, — стихи семантически меняются. И это — самый изысканный и трудный для читателя вид омонимической организации стихотворения. В очередной раз можно указать у Хлебникова на схематическое обнажение этого приёма:

Когда умирают кони, дышат,  
Когда умирают травы, сохнут,  
Когда умирают солнца, они гаснут  
Когда умирают люди, поют песни (Изб, 10).

Здесь повторяемое когда умирают семантически модифицируется в каждом стихе, но, для облегчения восприятия, даётся читателю каждый раз иным замыканьем стиха. Более сложная, скрытая композиция:

Времыши-Камыши  
На озера бреге  
Где каменья временем

Где время камнем  
На берега озере  
Времыши, камыши на озера береге  
Священно шумящие (ТТ, 19)

Такое стихотворение требует от читателя интеллектуальной отзывчивости: наряду с обыденными, привычными — новых, нетривиальных ассоциаций к одному и тому же обороту речи («слову»). Вслушиваясь в него и не забывая промежуточных речевых стимулов, мы находим нужные семантические ряды. Каждый может убедиться в появлении прибавочного значения, сосредоточив внимание на повторяющихся — и тем самым обособляемых — «словах». Возникают припоминания, мимолётные ассоциации проясняются самым невероятным образом. Это возможно и вне стихов. В лирической композиции этот эффект иной и богаче, поскольку фразы здесь выстроены так, чтобы вызывать эстетическую эмоцию; кроме того, окружение повторяющихся слов непривычно и поэтому более внушительно. Это объясняет, например, персидскую систему газеллы — с одним конструктивным стихом — и подобные системы у нас. Ещё один пример из Хлебникова (так как он стоит в связи с предыдущей цитатой по теме, представляет композиционный её вариант, то при сопоставлении их выступает яснее конструктивный принцип каждого):

Там где жили свиристели  
Где качались тихо ели  
Пролетели улетели  
Стая лёгких времирей  
Где качались тихо ели  
Где шумели звонко ели  
Пролетели, улетели  
Стая лёгких  
Времирей (ТТ, 25).

В отличие от повторения, чередование омонимичных «слов» не так взыскательно к читателю, но вместе с тем более автономно эстетически, потому что не в такой степени обусловлено традицией поэтической речи и внелитературной языковой подоплёкой многообразных ассоциаций. Сопоставление омонимов имеет результатом обособление знаковых речевых представлений, как условно и произвольно связанных со «значением» (семантическим представлением), — оно заставляет искать ещё какого-то смысла омонимической комбинации, связующего несоизмеримые значения сходнозвучных «слов», и этим ведёт к семантической напряжённости. Совершенно понятно теперь, почему встреча омонимов более всего чужда и избегаема

в практической речи, как сбивающая, мешающая пониманию\*. В этом прямо противоположном отношении к омонимам можно видеть один из важных признаков разграничения поэтической и практической речи. В поэзии они находят себе применение не всегда в одной мере и значении. В нашей лирике прошлого века подбор сходнозвучных был скрыт, главным образом в рифме, т.е. служил более средством ритмического членения, чем семантического осложнения; смысловой эффект его был ослаблен этой ритмической функцией. Только футуристы в этом направлении пошли до конца: раскрыли в принципе омонимичности возможность главного композиционного приёма.

<...>

Футуристы более всего использовали омонимические ассоциации речевых комплексов. Они ввели в лирическую композицию даже точные омонимы и сделали опыты лирической организации с омонимическим ритмом и подчинением семантического замысла расчёту на смысловой эффект той же омонимии. Наконец, они испробовали и обращённый омонимизм.

Хлебников:

Кони, топот, инок  
 Но не речь, а черен он  
 Идем молод, долом меди  
 Чин зван мечем навзничь.  
 Голод чем меч долог <...> (Изб, 23)



\* Омонимы устраниаются там путём дифференциации знаков (например, передвигкой ударения: орган, оргán; мўка, мукá; или же слово исчезает совсем или, наконец, остаётся лишь в одном из значений. Выживают только омонимы с далёким не встречным значением: косяк двери и лошадей, люлька курительная и детская, леса рыболовная и мн. ч. от «лес».