

**ГРАММАТИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ:
СУБЪЕКТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА,
ПРЕДИКАТИВНЫЕ КАТЕГОРИИ, МОДУСНЫЕ РАМКИ
(ЧАСТЬ 2)**

М.Ю. Сидорова¹, А.А. Лунгарт

Ключевые слова: грамматика поэзии, предикативные категории, субъект, модальность, время, русская поэзия.

Keywords: grammar of poetry, predicative categories, subject, modality, tense, Russian poetry

DOI 10.14258/filichel(2018)4-05

Предикативная категория **модальности**, так же как и предикативная категория лица, характеризуется в русском языке богатством плана выражения и плана содержания, выходящим в синтаксисе далеко за пределы морфологических форм и их значений, и это делает модальные средства столь же эффективным инструментом поэзии, как и средства организации субъектной перспективы. Особое место здесь, безусловно, принадлежит инфинитиву, обслуживающему обе категории. Об инфинитивной поэзии написано немало ([Гинзбург, 1974] [Ковтунова, 1986] [Панченко, 1993] [Жолковский, 1995, 2007] [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004, с. 509-512]), в том числе отмечается постепенность ее развития от Пушкина, у которого разрастающийся ряд однородных инфинитивов начинает постепенно отделяться от оценочного слова в структуре двусоставного предложения и приобретать самостоятельность, до наших дней (хронологию этого развития см. в [Николина, 2008]). Такая востребованность инфинитива обуславливается его системно-языковыми свойствами, прежде всего способностью выражать значительную гамму модальных оттенков: «Ф. Тютчев и последующие поэты увидели в инфинитивных предложениях способ создания фрагментов текста и даже целых текстов с особой композиционно-смысловой функцией: это было не выражение реакции, а новое сообщение о действии или состоянии лирического героя, но не прикрепленном к конкретному времени, а взвешиваемом мысленно как постоянная, повторяющаяся возможность или вынужденность, на

¹ Работа выполнена М.Ю. Сидоровой при поддержке РФНФ (проект 16-24-10001 «Параллельные процессы в языке современной русской и китайской поэзии»).

зыблющейся грани между мечтой и реальностью, между страстной надеждой и страхом неисполнимости, между смирением перед неизбежным и отчаянием от его невыносимости...» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 511]. Наибольшее внимание традиционно привлекали стихотворения, полностью или почти полностью «написанные инфинитивами», несущими общий положительный или отрицательный модально-оценочный смысл и представляющими либо внутренние переживания лирического героя, либо «характеристику 3-го лица, определенного социально-нравственного типа» [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004, с. 512] (ср., например, «Просыпаться на рассвете» А. Ахматовой и «Красногвардеец» М. Волошина).

В современной поэзии инфинитивы все более становятся средствами внешней и внутренней диалогизации, усложнения субъектной перспективы и активно взаимодействуют с изофункциональными лексическими и грамматическими средствами в русле общей стратегии автора, как это происходит в стихотворении Д. Быкова «Памяти И.К.», «Набросках ностальгических» Ю. Скородумовой и многих других.

(12) **Заглянуть** бы туда, чтоб **успеть заглянуть** сюда

И **сказать**: о да,

Все действительно так, как надеется большинство,

И лучше того.

Не какой-нибудь вынимаемый из мешка

Золотой орех,

Не одна исполненная мечта –

Превышенье всех.

Нету гурий, фурий, солнечных городов,

Золотых садов, молодых годов,

Но зато есть то, для чего и названья нет, –

И отсюда бред,

Бормотанье о музыке, о сияющем сквозняке

На неведомом языке.

И еще я вижу пространство большой тоски –

Вероятно, ад, –

И поэтому **надо вести** себя по-людски,

По-людски, тебе говорят.

То есть **не врать, не жадничать** свыше меры,

Не **убивать** и прочая бла-бла-бла.

Если же **погибать**, то ради химеры,

А не бабла.

...**Заглянуть** на тот свет, чтоб **вернуться** на этот свет

И сказать: о нет.

Все действительно так, как думает меньшинство:

Ничего, совсем ничего.

Нет ни гурий, ни фурий, ни солнечных городов –

Никаких следов:

Пустота пустот до скончания лет,

И отсюда бред,

Безнадежный отчет ниоткуда и ни о ком

Костенеющим языком.

Опадают последние отблески, лепестки,

Исчезает видеоряд.

И поэтому **надо вести** себя по-людски,

По-людски, тебе говорят.

То есть **терпеть**, как приличествует мужчине,

Перемигиваться, подшучивать над каргой,

Все как обычно, но не по той причине,

А по другой.

Стихотворение очевидно делится на две композиционные части, вводимые инфинитивными конструкциями с одним и тем же глаголом в разных модальностях: опативной (*Заглянуть бы туда, чтоб успеть заглянуть сюда И сказать...*) и рефлексивной (*...Заглянуть на тот свет, чтоб вернуться на этот свет И сказать...*). Но контраст между этими частями не единственный, в котором участвуют инфинитивы. Внутренняя напряженность содержится уже в самих этих инфинитивных конструкциях, противопоставляющих две субъектные позиции. В первой – «более определенная» опативная модальность сочетается с менее определенным дейксисом (*туда... сюда*) и возвращение *сюда* обозначается тем же глаголом, маркирующим временность (*заглянуть*), что и желаемый, но невозможный «визит» *туда*. Во второй – более расплывчатая рефлексивная модальность совмещается с более определенным дейксисом (*тот свет... этот свет*) и перфективным глаголом *вернуться*. В то же время ирреальная модальность наблюдения за потенциальным раем (или его отсутствием) в обеих частях стихотворения противопоставлена реальной, в которой видится «ад»: *И еще я вижу пространство большой тоски – Вероятно, ад*. Вывод из обеих альтернатив начинается с долженствовательной конструкции с инфинитивом и

модальным словом *надо*, которая маркируется как внешняя точка зрения (*И поэтому надо вести себя по-людски, По-людски, тебе говорят*). Но в следующей строфе, отделенной и стиховым членением, и синтаксическим (в парцеллях, начинающийся с *то есть*), внешнее, «навязываемое» долженствование трансформируется в другую модальность инфинитивов – рефлексивную: лирический герой как бы переводит выдвигаемое извне требование «вести себя по-людски» в систему своих понятий, демонстрируя готовность принять и ту, и другую точку зрения, ежели возникнут аргументы. Рефлексивные инфинитивы, сигнализируя возможность индивидуального выбора, оценки альтернатив, противопоставляются внешнему безапелляционному *надо*. Эта оппозиция поддерживается контрастом между однозначно определяющим логический вывод союзным комплексом *И поэтому* в предложении с модальностью долженствования и вариативностью «причин» в конструкции с рефлексивными инфинитивами. Таким образом, инфинитивные конструкции, обеспечивая переключение точек зрения и «игру» модальностями, с грамматической стороны поддерживают общую стратегию автора (ее можно было бы назвать диалогически-рефлексивной), которая тщательно выстраивается им с начала до конца стихотворения и последовательно маркируется лексическими средствами (*о да – о нет, действительно, большинство – меньшинство* и т.п.).

Для гипотетической реконструкции собственной позиции автора можно воспользоваться принципом повышенной значимости последовательности (сукцессивности) в поэтическом тексте, реализованной, в частности» М.И. Шапиром при интерпретации стихотворения Н. Карамзина «Кладбище», написанного «на два голоса»: «Картину замогильного сна первый голос рисует исключительно в мрачных тонах, второй – исключительно в светлых <...> Совершенно симметричные реплики чередуются через одну, занимая по три строки каждая. Кажется бы, полярные точки зрения на «жизнь после жизни» представлены в стихотворении поровну – предпочтение не отдается ни одной. Однако «мрачный голос» в этом дуэте начинает, а «светлый» – заканчивает, и потому стихотворения воспринимается как гимн вечному покою. <...> Авторская позиция заявлена лишь с помощью композиционных форм» [Шапир 1999, с. 511-512]. Такой подход работает в общем случае, даже там, где автор усложняет его применением особыми техниками построения текста, усиливающими амбивалентность – см., например, [Сидорова, Чжон Хюн, 2012] о

стихотворении Д. Самойлова «Фотограф-любитель». Очевидно, и относительно стихотворении Д. Быкова можно полагать, что заявленная «с помощью композиционных форм» авторская позиция отдает приоритет «второму голосу».

Не менее сложны переплетения модальностей в стихотворении Б. Кенжеева «Век золотой — пастушки, пастухи...». В нем автор, характеризуя себя как *дитя времен, раздробленных, разъятых*, сетует, что *рад бы сочинить добротный том понятной, честной прозы без вывертов, ...ан руки коротки*. «Добротный том» не состоится, тем не менее основная часть стихотворения посвящена изложению его гипотетического замысла:

(13) Вот замысел: соединить в одном романе или повести фрагменты из жизни, ну, **допустим**, сто отрывков из «Коммерсанта-Дейли», из «Устава мотострелковых войск», из «Комсомолки» десятилетней давности, из «Русской эротики», из ругани журнальной, из «Тибетской книги мертвых», или телепрограммы «Мир науки», где недавно полнеющая дама средних лет с улыбкой поясняла, почему бессмертье невозможно: клетки, **дескать**, умеют лишь полсотни раз делиться, а дальше – умирают.

Эта книга не худо **б отразила** *fin du siècle*, с его записками по электронной почте, междугородными звонками, и молчаньем по телефону, яростным закатом над молчаливою Невой, безумным нищим с потертой кепочкой, с расстроенной гармонью в подземном переходе.

Иногда мне **кажется**, что я – зажился, **что ли** на белом свете.

А все-таки Набоков **оценил бы** идею эту, и не он один.

Я тоже полагаю жизнь изнанкой
великолепного ковра, который
двуногому без перьев в этом мире
увидеть не дано,
а **может**, не дано и после смерти.
Но **вдруг и вправду** вся ее тщета,
(немытая посуда, рюмка водки
на шатком столике – винты бы подкрутить,
да руки не доходят – и сирень
засохшая в пластмассовой бутылке) –
каким-то дивным промыслом единым
охвачена?

Каждая строфа текста и каждая новая тема инкрустированы показателями гипотетической модальности (сослагательное наклонение глагола), неуверенности восприятия и оценки, недостоверности. Эти *бы, может, кажется, что ли, вдруг и вправду* контрастируют с детальностью каталога источников для «прозы без вывертов», впечатляющим живописной конкретностью списком признаков «конца века» и предметной вещественностью «тщеты» жизни, наводя на мысль о том, что, хотя автор стихотворения наглядно демонстрирует нам способность к *добротной, честной, понятной прозе*, для него она идеологически и эстетически невозможна. Возможно, не случайно в этом стихотворении возникает *fin du siècle*, аккуратно отсылая нас к «Развивая Платона» И. Бродского, целиком написанному формами сослагательного (оптативного) наклонения, ирреальная модальность которых также контрастирует с предметной и событийной конкретностью.

Субъективность, «бессобытийность» и фрагментарность лирической поэзии, обуславливающие **приоритет модусного плана текста над диктумным** [Сидорова, 2001], влекут за собой активизацию **модусных рамок**, как инкорпорированных в структуру предложения, так и выделенных:

(14) ...И если даже, – **я допускаю**, –
Отправить меня на Северный полюс,
И не одного, а с целым гаремом,
И не во времянку, а во дворец;
И если даже – **вполне возможно** –
Отправить тебя на самый экватор,
Но в окружении принцев крови,
Неотразимых, как сто чертей;

И если даже – **ну, предположим** –
 Я буду в гареме пить ркацители,
 А ты в окружении принцев крови
 Шампанским брызгать на ананас;

И если даже – **я допускаю**,
 И если даже – **вполне возможно**,
 И если даже – **ну, предположим**, –
 Осуществится этот расклад,
 То все равно в какой-то прекрасный
 Момент – о, как он будет прекрасен! –
 Я расплуюсь со своим гаремом,
 А ты разругаешься со своим,
 И я побегу к тебе на экватор,
 А ты ко мне – на Северный полюс,
 И раз мы стартуем одновременно
 И с равной скоростью побежим,
 То, исходя из законов движенья
 И не сворачивая с дороги,
 Мы встретимся ровно посередине...
 А это как раз и будет Москва! (Д. Быков)

«Это Дмитрий Быков. “Вдвоем” – ключевое для него слово не только в любовном, но и в общественном контексте. Один Быков не бывает. В самый момент стихосложения читатель с ним рядом» [Новиков, 2011, с. 174]. Но аналогичные модусные средства оказываются востребованы в автодиалоге и диалоге с «отсутствующим третьим», в том числе у поэтов подчеркнута эгоцентричных:

(15)...Истлевает белая сигаретка
 в уголках асимметричных губ
 самоубийцы Пьеро – с лицом
 будущей кинозвезды. Как и Марат,
 он лежит в ванной, но – читает.
 Нечто о Веласкесе, **возможно**, Фуко,
 описывающего в “Слова и вещах” “Менины”
 (на ум приходят плоскости Пикассо). Повторю:

насилия и не ждали. Годар
 тогда еще был влюблен в красный автомобиль,
 в скорость, в Анну Карину. И знал,
 тогда уже знал, что человек

никогда не совпадает

ни с собственной
смертью, ни, **собственно**, с бытием (А. Скидан).

Чем больше подобных модусных средств возникает во всех трех типах диалога, тем дальше поэтический текст отходит от «неравноправия» первого, второго и третьего лица, заложенного, по мысли О. Розенштока-Хюсси, в самой языковой системе [Розеншток-Хюсси, 1994]. Высказывание о «Я» становится таким же обязывающим и потенциально конфликтным, как высказывание о «Ты» или «Он», но при этом «Ты» и «Он» воспринимаются как субъекты коммуникации с такими же понятными для «Я» интенциями, как он сам (ведь эти интенции «собеседников» лирическим «Я» и создаются). Человек категорически «не совпадает» со своими границами – ни с темпоральными, ни с субъектными: *ни с собственной смертью, ни, собственно, с бытием.*

В модусную «игру» вовлекаются как ментальные, так и перцептивные модусные рамки:

(16) Как – **вид сверху** – автобус в снегах, как бесхозный дефис,
Безнадёжно сшивающий два ненаписанных слова,
Как – **зеркально** – и сам самолетик, составленный из
Ватной нитки в полнеба, иголки и смутного зова
Над горами-долами, гостиницей, млечным каре
Седоватых берез – на стволах световые разводы –
Сколько ночи? – Дефис на глазах вырастает в тире –
Приближается утро – залогом внезапного хода,
Выражая, как пишет Д.Э. Розенталь, неожиданность. Даль,
Не "толковый" Владимир Иванович, а просто – в игрушки
Превращает огромные вещи, включая печаль,
Ту, что больше, но меньше ресницы на белой подушке
(Д. Веденяпин).

«Точка наблюдения» *автобуса в снегах* появляется только в третьей строке, и только на миг – в коротком *сам*, предваряющем для внимательного читателя уменьшительное *самолетик*, задающее совсем иной ракурс – взгляд с земли, при котором уже сам самолетик, с которого автобус виден как *дефис*, превращается в *иголку* (полагаем, что тавтологичные *который* здесь оправданы, ибо так задумано автором). Такие перемещения уже очень далеки от классической поэзии с ее стремлением раз заданную пространственно-временную позицию досконально отработать и исчерпать (как таковую или в

противопоставлении другой позиции, связанной с другим субъектом, как это сделано в «Осеннем крике ястреба» И. Бродского). Система зеркал, устанавливаемая Д. Веденяпиным, впечатляет: за несколько строк мы успеваем разглядеть и *автобус в снегах как бесхозный дефис (с самолетка)*, и *сам самолетка – в виде ватной нитки в полнеба, иголки и смутного зова*, и все это в контрасте скоростей – как бы застывшего на земле автобуса и оставляющего за собой след в небе, непрерывно движущегося самолета, и в то же время – в параллелизме образов, соединяющих перцептивный модус с ментальным, зрительный – со слуховым (*сшивающий – иголки, ненаписанные слова – смутный зов*).

При этом границы между перцептивным и ментальным модусом становятся все более проницаемы. Автобус в снегах сопоставляется не просто с дефисом – предметом вполне материальным и легко представимым, но с дефисом, не окруженным словами, что абсолютно вне пределов визуального восприятия: горизонтальная палочка на белой бумаге, не *сшивающая* написанные слова, «с логической точки зрения» дефисом не является. Написанное с большой буквы слово *Даль* может обозначать «*толкового*» *Владимира Ивановича* или *просто* пространство большой протяженности, *печаль* – это *огромная вещь*, сопоставимая по размеру с *ресницей на белой подушке* и т.п. Взаимодействие перцептивного и модального модусов, заложенное в системе языка (ср., например, способность предикатов *видеть*, *чувствовать*, *помнить* участвовать как в перцептивной, так и в модальной модусной рамке), в поэзии становится востребованным инструментом миропостроения, позволяющим соединить внутренний мир автора и внешнюю действительность, ее чувственные и умопостигаемые формы¹.

Это подтверждается и случаями синтаксической омонимии уровня предложения, дающими возможность отнести высказывание в сферу диктума или модуса. Так, предложение с повторяющимися союзами *то...то...* из стихотворения О. Николаевой «Судьба иностранца в России» *Он вечно — то гость, то захватчик, то друг он, то враг, то истец, а то и умелый строитель, а то и с товаром купец* разрешает как диктумную трактовку (субъект – иностранец – таким попеременно **является**), так и модусную (субъект таким попеременно **представляется** русским). Подобная множественность толкований

¹ Об связанных со смещением темпоральных, а не пространственных планов операций с субъектной перспективой, в стихотворениях Д. Быкова «Курсистка» и «Августовская баллада» см. [Сидорова, 1999].

может быть «мигающей» (возникающей или исчезающей в зависимости от того, в каком месте линейной последовательности текста находится читатель) или постоянной (сохраняющейся на протяжении всего текста). В приведенном примере первый вариант трактовки поддерживается концовкой предложения (после первого союза «а»), второй вариант – использованием наречия *вечно* в субъективно-оценочном смысле («постоянно» + негативная оценка).

Приоритет модуса приводит также к востребованности синтаксических конструкций, потенциально способных обслуживать и модусную, и диктумную сферу, что обнаруживается, в частности, в эксплуатации смысловых оттенков и синтаксической омонимии **отрицательных конструкций**, прежде всего экзистенциальных.

Ранее рассмотренное стихотворение Б. Кенжеева (13) начинается с утверждения и одновременно отрицания существования «золотого века» (в котором ахронистически и парадоксально объединяются Леонардо да Винчи и Достоевский):

(17) Век золотой – пастушки, пастухи,
мадонна Литта, «Троица», «Метель»
и «Братья Карамазовы». **Конечно,**
его и не было, и все-таки мы дети
иных времен, раздробленных, разъятых
и сами мы растеряны, и я –
не исключение...

Утверждение того, что *века золотого* со всем его только что перечисленным наполнением *не было*, единственное в данном стихотворении сопровождается модусным показателем уверенности. Но тут же это отрицание существования включается в логическую цепочку с противопоставительной частицей *все-таки*: нынешние времена характеризуются как *иные* по сравнению с *веком золотым*, которого *не было*. Понятно, что все эти сомнения, все эти метания между было / не было – атрибут «растерянности», «разъятости» в сознании автора.

В стихотворении В. Павловой «Они влюблены и счастливы» *тебя нет* в первой строфе = тебя нет рядом со мной; *тебя нет* – в последней = ты умер, при этом первое *тебя нет* локализуется в диктумном плане (как «реальное» положение дел, которое затем подвергается субъективной интерпретации), второе – в модусном, как субъективная интерпретация положения дел:

(18) Он:
– **Когда тебя нет,**

мне кажется –
 ты просто вышла
 в соседнюю комнату.
 Она:
 – Когда ты выходишь
 в соседнюю комнату,
 мне кажется –
тебя больше нет.

Если у В. Павловой диалог двух «персонажей», центром которого являются омонимичные отрицательные конструкции, представлен эксплицитно, то в следующем стихотворении Б. Панкина «второй голос» возникает именно за счет диалогичности, заложенной в одном из смысловых вариантов отрицательной конструкции с *никакой*:

(19) **нет никакого нео, никакой ложки.**
 нет капитана немо и черной кошки
 в комнате без окон, где погашен свет,
 нет. кстати, комнаты тоже, как видишь, нет.

нет никакого поля, никакой жизни.
 все, выходи из боя, пока ты лишний.
 время сменить пространство, судьбу, планету,
 двигаться к свету, переиграть все это.
 <...>

В первой строчке отрицательное местоимение *никакой* определяет индивидуально-референтные прецедентные имена (*Нео* – герой фильма «Матрица», *ложка* – та самая ложка, которую персонажи заставляли согнуться, делая первый шаг по управлению матрицей). Соответственно оно не выражает диктумное значение «один из возможных» (*Какое из этих колец тебе нравится? – Никакое*), а служит модусным усилителем в реплике подразумеваемого диалога со значением «и подумать не смей!» (*Ни к какой Маше ты не пойдешь!*). Таким образом, первая строчка осмысливается не как стартовое утверждение автора, а как продолжение диалога, к которому читатель подключается как бы в процессе.

Можно предположить, что активизация подобных модусных игр с экзистенциальностью у современных поэтов (в отличие от «двоемирия» В. Набокова, Г. Иванова и других поэтов русского зарубежья, балансировавших между отрицанием «миражной» эмигрантской действительности и психологической реальностью

прежней, утерянной России [Левин, 1998; Сидорова, 2001]) порождена сомнениями в существовании той трансцендентности, которая традиционно связывается с верой в Бога, бессмертие души и т.п., или же открытым отрицанием этой трансцендентности и *дорогой сердцу шкалы человеческих ценностей* (В. Строчков). «В постмодернистской модели мира нет категории Истины, как и категории Идеала: всякий из локальных проектов имеет локальный же, ситуативный, контекстуальный идеал и контекстуальную истину, всегда текучую, изменчивую, не фиксированную. Нет трансценденции, нет метапозиции» [Курицын, 2000]. Упразднив Бога, постмодернизм получил в свое распоряжение богатый материал для таких сомнений, который он успешно и эксплуатирует. Бытие и небытие в таком случае выступают не как диктумные категории, а как модусные, то есть сообщения о них являются сообщениями не о факте, а о способе его познания и интерпретации:

(20) Все кончается раньше, чем вникнешь, чем скажешь “нет”.
Глаз в течение зренья стремительно выцветаем.
И ползя, наносит стеклянистый слизистый след
взгляд на вещи, происходящие там, где мы обитаем
и куда способны пролить слезу, но отнюдь не свет.
Восходя над тикающим Китаем,
время где-то у нас за спиной тикает в глухую дыру.
Что ты хотел сказать? “Нет, я весь не умру!”?

Хорошо. Загляни в перспективу, рискуя застрять в углу,
там, где взглядов твоих широта стремительно сводится в точку
одинокого зренья на безоткатную мглу,
где тебе предстоит не спеша умереть в одиночку,
и под этим углом оценив дорогую сердцу шкалу
человеческих ценностей, мочку
от стыда набрякшего уха теребя, содрогнись на ветру
из угла свистящего времени и признай: “Да, я весь умру!”

Не сказать, чтобы это приятно, поскольку такой
взгляд на вещи равняет владельца с вещами,
но поскольку на выход поведут без вещей, рукой,
от вещей, равно как от иллюзий, свободной, можно взмахнуть на
прощанье.

Этот жест, исходящий от вещи, обретающей вечный покой,
будет, в сущности, завещаньем

тем вещам, что еще остаются. И жест этот тем хорош,
 что один и останется, когда ты,
 вещь,
 умрешь (В. Строчков).

Соответственно, возникает идея устранения, нивелирования субъектности, уравнивания «владельца с вещами», которая, казалось бы, противоречит сказанному выше о приоритете субъектности и роли выражающих ее грамматических категорий в современной поэзии. Однако, несмотря на безапелляционность данного «манифеста» В. Строчкова, все поэтические тексты, проанализированные нами ранее, не говорят, а скорее кричат об обратном. «Взгляд на вещи, равняющий владельца с вещами», позволяющий поставить слово *вещь* в позицию приложения при *ты*, воспринимается в контексте современной поэзии только как прокламация (возможно, провокативная). Можно, конечно, пытаться уговорить себя в том, что ты вещь, или в том, что вещи интереснее, чем субъектность. Можно, но не получается. Вся современная поэзия – независимо от того, на какие тексты ее авторов мы будем ориентироваться: на сами стихи или критические статьи, предисловия к сборникам и интервью и т.п. – «заточена» под размышления о субъекте, модусах его существования, восприятия им окружающего мира и переживания им того, что происходит в его мире внутреннем. С этой точки зрения, более органичен и честен оказывается Н. Сафонов – его поэзия, казалось бы, лишенная дейктически локализованного предметного ряда, позволяющего нащупать некоторый «отрезок действительности», «положение дел», относительно которого возникает лирическое переживание, демонстрирует все возможные способы формирования мира из модусных смыслов – памяти, наблюдения, внимания, высказывания и др.:

(21) есть ли вне проема в окне и трещины в кирпиче длительное
 (см. память),

вне всего, причисленного к воспоминанию. «Вне» – как на
 отметке границы

то есть пока некто причастен, он расположен здесь – среди
 обломков внимания

к вещи: тонкая струя воды, выплывающая из-под ног по асфальту
 внимание – продолжение вещи, когда я движется к вещи
 может ли сократиться время без травмы (есть ли оно)
 пока последнее из сказанного не оставит его (время)

Сопоставление текстов (20) и (21), при всех многочисленных общих чертах их планов выражения и содержания (вопросание о существовании *длительного*, мотив текучести, попытка обнаружить в дейктическом треугольнике место для «вещи» и т.п.), обнаруживает и существенное различие в степени категоричности поэтического высказывания.

В мире, художественно конструируемом в (20), устранено не только различие между человеком и вещью, но и классическое противоречие между двумя взглядами на движение времени, существующими в человеческих культурах («Время проходит? Время стоит – проходите вы!»): с одной стороны, *время тикает в глухую дыру*, время свистит, как ветер, но с другой – *на выход поведут тебя*. Сосуществование обеих версий в диктумном плане уничтожает возможность двух мнений в модусном. Альтернативной точке зрения, иному сознанию в этом мире нет места. При всем кажущемся изобилии углов (*Загляни в перспективу, рискуя застрять в углу... содрогнись на ветру из угла свистящего времени...*), в которые «загоняются» здесь и человек, и время, **угол зрения** возможен только один. Автору недостаточно просто парировать «*Нет, я весь не умру!*»¹ воображаемого собеседника своим «Нет, ты весь умрешь». Необходимо, чтобы это признание прозвучало от «оппонента» как его собственная точка зрения, означая капитуляцию не просто перед неизбежностью постулируемого мироустройства (диктумный план), но перед невозможностью иного взгляда на него (модусный план). Императив охватывает не только желаемый речевой акт (*признай: «Да, я весь умру!»*) – автор диктует и содержание восприятия-чувства, должствующее привести к этому выводу: предписываются не только *угол, точка, мгла, одиночество*, но даже физиологические реакции (*от стыда набрякшее ухо, содрогнись на ветру*). Образуется авторитарный, герметичный мир, творец которого на самом деле вовсе не уговаривает собеседника «стать вещью», а ставит в известность об имеющем место «объективном» положении дел. И это мир, построенный ретроспективно – с позиции того, кто уже испытал на себе, как *взглядов твоих широта стремительно сводится в точку одинокого зрения на безоткатную мглу*. Поэт словно предлагает нам свой опыт как готовое решение. Отрицание трансцендентности

¹ Это утверждение автор тоже «переигрывает», отрывая его от пушкинского предтекста, в котором бессмертие гарантируется тем, что «душа в заветной лире мой прах переживет» (то есть речь идет о бессмертии творческом, уделе избранных), и распространяя его на всех как утверждение бессмертия души.

превращается в данном конкретном стихотворении в метапозицию (в целом в лирике В. Строчкова это не так).

В (21), как и во всем цикле «без названия: возможные», в который входит это стихотворение, Н. Сафонов обозначает, напротив, начальную точку пути – *пока масса между событием и прошедшим собирается, явленная не языком*. Характеристики подобного типа поэтического высказывания, разбросанные по всему циклу, говорят об одном и том же: это книга с оставленными пустыми полями, *пламя на другом конце нити*. Это не просто *запись, сделанная среди ночи*, для того чтобы зафиксировать текущее состояние – важное, но еще не додуманное, не дооформленное – в какой-то момент его развития. Это запись, которая изменяется тут же – на протяжении трех строчек:

(22) Запись, сделанная среди ночи

Запись о расстоянии, сделанная среди ночи

(добавлены: 5 узоров на выгоревшей бумаге, 2 неотесанных камня)

Если рассматривать эту последовательность в диктумном времени, она выглядит парадоксально: сначала делается запись, потом у нее возникает содержание, затем к ней добавляются новые «носители смысла», один из которых как бы уже не существует (узоры – *на выгоревшей бумаге*), второй – еще только в перспективе (камни не отесаны). Но парадокс разрешается, если представить, что изменяется не некий объект (запись), о котором поэт желает нам сообщить, а взгляд поэта на этот объект, представление поэта о том, что в этом объекте является значимым – достойным дискурса, и соответственно детализируются видение и осмысление. Создается эффект постоянного перечитывания и рефлексирования поэтом самого себя. Сообщить о содержании записи (*о расстоянии*) кажется важным, после того как строчка *Запись, сделанная среди ночи* перечитана и «не удовлетворила» или перечитана и была «лучше понята», следовательно потребовала дополнения. В таком типе поэтического высказывания нет и не может быть безапелляционности – поэт готов постоянно уточнять самого себя, не отказывая при этом в значимости фиксации промежуточных состояний (взглядов на мир).

Указанное различие имеет не метафизический характер, а непосредственно связано со способом использования языка в двух рассмотренных типах поэтического дискурса. У В. Строчкова язык – это способ говорить о наличествующем мире (можно сказать «да» или «нет», но референт высказывания уже существует), у Н. Сафонова – мир возникает «после написанного», из «преобразований», являющихся результатом поэтического использования языка, о чем

поэт говорит в одном из своих интервью: «...Сажусь перед белой страницей, которая воспринимается как пространство. В нем происходят разные преобразования языка. Меняется пластика, ритмика, смысловые движения, язык принимает почти скульптурные формы. Наверное, это можно назвать конструированием среды. Больше всего меня интересует момент, когда привычная связь с языком нарушается. Когда перечитываешь записанное, оказываешься в этом пространстве, где все происходит по неизвестным тебе правилам, и понимаешь, что язык имеет много обратных сторон, о которых ты раньше не подозревал. Можно назвать это изменением смысловой гравитации» [Интервью..., URL].

Таким образом, грамматика современной поэзии, если понимать грамматику как набор правил оперирования языковыми единицами и категориями для порождения и интерпретации высказываний, смыкается с поэтической «метафизикой», что делает возможным объяснение особенностей субъективности поэтического дискурса нашего времени на основе лингвистического анализа, а не абстрактных рассуждений и индивидуальных «пониманий». Результаты лингвистического анализа подтверждаются саморефлексией авторов, четырехступенчатая модель анализа текста, предложенная Г.А. Золотовой [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004], оказывается реализуема от уровня допредикативного до уровня гипотетической реконструкции стратегии (замысла, интенции) автора. Грамматическая предикативность ярко проявляет себя, как и предполагал в 1912 году Д.Н. Овсяннико-Куликовский, как основа акта предикцирования – «умственного процесса, выходящего за пределы грамматического мышления» и свойственного двум формам «высшего человеческого мышления, возвышающегося над языком» – научно-философскому и художественному [Овсяннико-Куликовский 1912, с. 29].

Литература

- Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
- Жолковский А.К. Инфинитивное письмо и анализ текста: «Ленкрос» Бродского // Избранные статьи по русской поэзии. М., 1995.
- Жолковский А.К. Из записок об инфинитивной поэзии // Язык как материя смысла. М., 2007.
- Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
- Интервью с Н. Сафоновым. [Электронный ресурс]. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/texts>
- Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Новиков В.И. Будетлянка и архаист. Две поэзии двадцать первого века // Новый мир. 2011. № 11.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Синтаксис русского языка. СПб., 1912.

Панченко О.Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность, М., 1994.

Сидорова М.Ю. Исследовательское первочтение: открытие смыслов // Слово. Грамматика. Речь. М., 1999.

Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М., 2001.

Сидорова М.Ю., О Чжон Хюн. Субъектная перспектива в лирической поэзии // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2012. № 2.

Шапир М.И. Поэтический язык // Введение в литературоведение. М., 1999.

References

Ginzburg L.Ya. *Literatura v poiskakh real'nosti* [Literature in Search of Reality]. L., 1987.

Zholkovskiy A.K. *Infinitivnoye pis'mo i analiz teksta: «Lenklos» Brodskogo* [Infinitive Writing and Text Analysis: Brodsky's *Lenklos*]. *Izbrannyye stat'i po russkoy poezii*. [Selected Articles on Russian Poetry]. M., 1995.

Zholkovskiy A.K. *Iz zapisok ob infinitivnoy poezii* [From Notes on Infinitive Poetry]. *Yazyk kak materiya smysla* [Language as the Matter of Meaning]. M., 2007.

Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative Grammar of the Russian Language]. M., 2004.

Kovtunova I.I. *Poeticheskij sintaksis* [Poetic Syntax]. M., 1986.

Levin Yu.I. *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. M., 1998.

Novikov V.I. *Budetlyanka i archaist. Dve poezii dvadtsat' pervogo veka*. [Outwoman and Archaist. Two of the Poetry of the Twenty-first Century]. *Novyy mir* [New World], 2011. No. 11.

Ovsyaniko-Kulikovskiy D.N. *Sintaksis russkogo yazyka* [Syntax of the Russian Language]. SPb., 1912.

Panchenko O.N. *Nominativnyye i infinitivnyye ryady v stroye stikhotvoreniya* [Nominal and Infinite Rows in the Structure of the Poem]. *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka. Grammaticheskiye kategorii. Sintaksis teksta* [Essays on the History of the Language of Russian Poetry of the 20th Century. Grammatical Categories. Syntax of the Text]. M., 1993.

Rozenshtok-Khyussi O. *Rech' i deystvitel'nost'* [Speech and Reality] M., 1994.

Sidorova M.Yu. *Issledovatel'skoye pervochteniyе: otkrytiye smyslov* [Research First-Reading: the Discovery of Meanings]. *Slovo. Grammatika. Rech'* [Word. Grammar. Speech]. M., 1999.

Sidorova M.Yu. *Grammatika khudozhestvennogo teksta* [Grammar of Artistic Text]. M., 2001.

Sidorova M., Oh Jeong Hyun. *Subyekt'naya perspektiva v liricheskoy poezii* [Subject Perspective in Lyrical Poetry]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 9: Philology] 2012. No. 2.

Shapir M.I. *Poeticheskij yazyk* [Poetic Language]. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Criticism] M., 1999