

ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЙ А. Е. СУПРУНА КАК МОДЕЛЬ ОТСУТСТВИЯ ГРАНИЦ МЕЖДУ НАУКОЙ И ИСКУССТВОМ

В. А. Маслова

А. Е. Супрун оставил глубокий след в науке. Но если его работы по отдельным славянским языкам, по категории числительного, по грамматике славянских языков, по семантике и этимологии и многие другие получили мировую известность, то работы по художественному тексту известны сравнительно небольшому кругу специалистов. Интерес к художественным текстам А. Е. Супрун проявил еще в 1954 году в работе о языке комедии «Ревизор». В последних работах по анализу лексической структуры поэтических произведений Б. Пастернака, А. Ахматовой и др. поражает не только то, **что** здесь описывается, с какой тонкостью и глубиной проникновения в смысл стихотворений дается анализ, но и то, **как** это делается, т. е. само искусство исполнения этих интерпретаций.

Цель данного доклада – показать, что интерпретации стихов, сделанные А. Е. Супруном, это поистине соединение научного знания мира и его художественного видения. Не случайно А. Е. Супрун еще в конце прошлого века заметил, что слияние содержания и выразительной стороны обуславливает ее результативность и воздействует красотой [Супрун, 2001: 27].

Еще ранее Ю. С. Степанов высказал идею о том, что между поэзией и наукой существует очень тонкая грань: научное познание мира сливается с его художественным видением. И действительно, от научных текстов мы можем испытывать такое же эстетическое чувство, как и от произведений искусства. Например, можно много говорить о красоте работ В. В. Виноградова, Н. Д. Арутюновой, Ю. С. Степанова, М. Гаспарова, А. Е. Супруна.

В их работах наука приближается к творчеству, т.к. здесь она все более отдалается от реальности, «углубляется в

самопознание и ищет источники развития уже внутри себя» [Фатеева, 2004: 4]. Как будто бы противоположные тенденции на самом деле ведут к нейтрализации различий между данными феноменами.

На первый взгляд кажется, что лингвист тоньше поэта и больше понимает в его тексте (ср., например, анализы поэтических текстов, сделанные Ю. М. Лотманом, М. Гаспаровым и др.), но ученый лишь понимает то, что у гениального поэта произошло помимо его сознания, без усилий.

Многие поэты (от А. Пушкина до Б. Пастернака, Д. Пригова и других современных поэтов) писали о поэзии, пытаясь постичь ее назначение, определяя ее, т. е. выполняли функции исследователей: *Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен* (А. Пушкин). У Бориса Пастернака целый цикл стихотворений посвящен этой теме ("Определение творчества", "Определение поэзии", "Стихи мои, бегом, бегом...", "Про эти стихи", "Поэзия", "Смерть поэта" и др.).

Поэты всегда пытались проникнуть в тайны творчества: *Ты победной Амазонкой / Пред фалангой русских слов / Кликнешь рифму – отзыв звонкой / Пробежал – и стих готов!* (М. Дмитриев).

В поэтических текстах встречаются образные характеристики различных терминов – слова, предложения, текста, уточняются характеристики многих языковых явлений. Например, в пародийном стихотворении современного поэта А. Левина «За далью даль» мы читаем:

1. И что смешно:
Концепт это сила.
2. И что интересно:
Концепт это интересно.
3. И что странно:
концепт это
как-то странно этак.
4. И что концепт?
Это сила, это интересно, это как-то этак.
Ну, и это Рубинштейн.

5. Спросим себя:

Ну?

6. Спросим себя:

И что?

7. Спросим себя:

И какой из этого следует вывод?

8. Ответим себе:

Концепт.

Кажется, что поэт чувствует только еще зарождающееся явление и именует его в поэтическом тексте. Здесь *концепт* так же неопределен, как у Ю. С. Степанова: границы его размыты, он как бы «парит» в ментальном пространстве.

Традиционно считается, что научные понятия заключают в себе общее, а образы – индивидуальное. Попытки рассматривать поэзию как разновидность познания предпринимал еще Г. Шпет в статье «Искусство как вид знания», как вид философии (статьи А. Белого о А. Блоке). Поэзия и лингвистика могут моделировать языковые явления, в некотором смысле поэзия даже выигрывает по сравнению с лингвистикой, т.к. предполагает более широкие возможности для эксперимента и просто для размышления. Например, размышления поэтов о феномене тишины, молчания предвосхитили интерес философов к этой проблеме. Так, в стихотворении «Невыразимое» В. А. Жуковского, автор признает человеческое творчество неспособным соревноваться с природой. В момент контакта с ней многое чувствуется, но невыразимо словом: *Святые таинства, лишь сердце знает вас...* В стихотворении много используется отвлеченных понятий: *святые таинства, пророчество, виденье, ненареченное* и др.

Ф. И. Тютчев в ряде своих стихотворений дает необычайно высокую оценку феномену умалчивания (молчания): «Вопросы», «Через ливонские я проезжал поля...», «Тени сизые сместились...», «Видение» и др. В них выражено желание автора, чтобы на немом языке заговорил весь мир, или же чтобы весь мир погрузился в молчание, которое есть лучший язык: *Есть некий час всемирного молчания*. В его стихотворении «Silentium» рефрен *молчание* звучит как заклинание,

ибо оно – единственный способ сохранения целостности духовного мира человека:

Лишь жить в себе самом умей –

Есть целый мир в душе твоей.

Таинственно-волшебных дум;

Их оглушит наружный шум...

По Мандельштаму, молчание – это отказ от слов и возвращение к до-словесной (первоначальная немота), объединяющей музыке миров:

...Да обретут мои уста

Первоначальную немоту –

Как кристаллическую ноту,

Что от рождения чиста (О. Мандельштам «Silentium»).

Отсюда следует, что великая сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. Н. Гумилев определил основную идею этого стихотворения как «колдовское призывание до-бытия». *Кристаллическая нота* – это то, что соединяет в себе мир природы, т.е. естественную природную форму (кристалл), и мир культуры, т.е. окультуренное понятие «нота». Кристалличность – это первородная чистота (ср. позднее его стихотворение «Может быть, это точка безумия» – *соборы кристаллов сверхжизненных*). *Кристаллическая нота* – метафора идеальной речи (немота). Поэт заклинает слово вернуться в Музыку, музыку метафорическую, т. е. тишину.

Таким образом, поэты еще до философов, например, М. Бубера, показали нам, что подлинный диалог – это чудо, происходящее в молчании, а язык в диалоге играет сугубо служебную роль, так как подлинный диалог происходит на доязыковом уровне. Следовательно, это философское открытие, было сделано поэтами. Поэты говорят о мире так, что научное познание дополняется образным, художественным: *Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть* (Блок).

Поэтический текст насквозь диалогичен. В диалог вступает не только текст с текстом, текст с читателем, текст с автором, но текст с самим собой, когда в нем одновременно сталкиваются несколько позиций. Например, у И. Бродского:

... несло горелым
с четырех сторон – хоть живот крести;
с точки зрения ворон – с пяти (И. Бродский).

Лингвистику и поэзию объединяет также нелинейное видение мира [Степанов, Проскурин, 1993: 62]. Это прекрасно показано в работах А. Е. Супруна, который высказал идею создания типологии лексических структур стихотворных текстов. Задача это сложная, но вполне разрешимая.

Еще К. Г. Юнг отмечал, что у многих поэтов имеется интуиция, «далеко превосходящая сознательный ум». Создаваемый ими текст связан со стихийными душевными импульсами, а не с законами рассудочной деятельности. Аналогичную картину мы наблюдаем у ученых-интерпретаторов поэзии: например, М. Гаспаров, анализируя «Поэму воздуха» М. Цветаевой пишет уже о первой ее фразе (*Ну, вот и двустышье / Начальное. Первый гвоздь*): «Первый гвоздь – это и (1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы..., и (2) первый шаг к смерти.... Ведущим оказывается второе значение: оно поддержано вереницей смертных» образов...» [Гаспаров, 2001: 157]. Такое полифоническое нелинейное видение текста сродни самой поэзии.

К. Г. Юнг отмечал наличие сходных состояний у пророков, поэтов, основателей религиозных учений, у больших ученых. Поэтический текст связан со стихийными душевными импульсами. Это текст, в котором отражена идея первичности и божественного смысла чувственного опыта в познании мира, такой текст создается не по законам рассудочной деятельности. Отсюда провидческий характер поэзии: пляски смерти у А. Блока – это образ разрушающегося мира, в котором он себя ощущает в начале XX века.

Как же происходит этот процесс слияния науки и поэзии? Каковы механизмы данного явления?

Думается, что данный феномен может быть рассмотрен с нескольких сторон. Дело в том, что в языковом сознании, воспринимающем поэзию, сливаются три реальности: первичная реальность – мир, вторичная – художественная реальность, и третья – рассуждения исследователей об искусстве вообще и о поэзии в частности. В своей совокупности

они образуют единый ментальный мир. Переходы между ними, по мнению Ю. С. Степанова, неуловимы: и, действительно, читая Дм. Быкова трудно понять, что это: произведение художественной литературы или литературоведческий анализ текста.

Поэзия, в отличие от науки, зачастую не просто тоньше чувствует мир, но и объясняет его через свое творчество, а само творчество воспринимает через мир:

*Дайте полночь с луною в мои осторожные руки,
Чтоб шумела широкой и мокрой сиренью.
Я не трону ее, только в шумы и звуки
Аккуратно поставлю кой-где ударенья...* (Е. Винокуров).

Третью реальность создают рассуждения людей об искусстве. Ученые, пишущие об искусстве, создают научный дискурс, который принадлежит также и искусству.

Хороший национальный поэт – это интуитивный лингвист. Поэтика исследует не только законы построения художественных произведений, но и всю систему изобразительных средств, это область наиболее интенсивного использования языка. И. Бродский считает, что именно язык определяет творчество поэта, более того, он является не инструментом, а творцом: «В поэзии нет ничего, кроме языка», «Поэт – инструмент языка» (И. Бродский). Д. А. Пригов поэзию определяет как «разговор языка с языком на языке языка».

Итак, язык становится объектом внимания не только лингвистов, но и поэтов. Широко известны рефлексии поэтов о языке, слове, фразе: *Из-за слов твоих, как соловьи, / Из-за слов твоих, как жемчуга, / Звери дикие – слова мои, / Шерсть на них, клыки у них, рога* (Гумилев); К. Батюшков, П. Вяземский, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Волошин, Н. Гумелев и др. писали стихи о рифме, строке, строфе и других поэтических явлениях, часто при этом раскрывая их суть и функции: *Игра стихов, игра златая! / Как звуки звукам отвечая, / Бывало, не жили меня! (П. Вяземский); Сладкозвучная богиня / Рифма золотая, / Слух чарует, стих созвучьем / Звонким замыкая* (Ф. Сологуб).

Здесь важно внимание к метаязыковой составляющей поэтического текста, которую можно отследить в следующих моментах.

1. Лингвистический термин выходит в заглавие: «Вводные слова» А. Кушнера, «Основы фонологии» С. Бирюкова, «Часть речи» И. Бродского и др. Как известно, заглавие – сильная позиция стихотворения, попадая в которую лингвистический термин становится важнейшим средством построения поэтического образа.

2. Поэт, становясь интуитивным лингвистом, доказывает, что любое слово может стать образным, поэтическим; так, он регулярно использует и обыгрывает в своих текстах лингвистическую терминологию: *И ищешь / мелочишку суффиксов и флексий / в пустующей кассе / склонений / и спряжений* (В. Маяковский); *причастий шелестящих пресмыканье* (Б. Ахмадулина); *земли гипербола лежат под ними, / как небо метафор* плывет над нами (И. Бродский) и др.

3. Лингвистические термины становятся тропами: *Часть речи* у И. Бродского; *слово* у Цветаевой. *Метафора – мотор формы* у А. Вознесенского. В этом плане поэзия может быть рассмотрена как лингвистический дискурс. Н. А. Фатеева, например, утверждает, что «В XX веке стихотворный текст все более превращается в «текст о тексте», т. е. в него включается формальный уровень описания этого текста» [Фатеева, 2010: 65].

Поэт продолжает оставаться интуитивным лингвистом и когда творит новые слова и формы. Еще Г.О. Винокур писал, что поэзия всегда связана с созданием необычных языковых средств, которые, хотя и не даны традицией, но «вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей языкового выражения» [Винокур, 2006: 8]. Эти традиции продолжают и в XX веке, и в начале XXI: *Ухо пьет – неслышаннейшую молвь* (М. Цветаева); *Я – вчу же ей. Южна и чужестранна* (Б. Ахмадулина). Встречаются сочетания слов через дефис и тире, образующих одно сложное слово: *В наш-час – страну! в сей-час – страну! / В на-Марс – страну! в без-нас страну!* (М. Цветаева. "Стихи к сыну").

Велики возможности сочетаемости. Так, А.Е. Супрун особое внимание уделял синтагматическим связям, которые

способствуют «цельному восприятию содержания, возникновению... непрерывного, сплошного семантического пространства» [Супрун, 2001, с.122]. И действительно, поэзия представляет мир в его многоплановости и противоречивости, но цельности. На целостность мира и раньше указывали поэты. Так у Н. Рубцова есть такое четверостишие: *С каждой избою и тучею, / С громом, готовым упасть, / Чувствую самую жгучую, / Самую смертную связь.*

Вывод. Лингвистика и поэзия, поэтический дискурс и поэтическая лингвистика все более взаимодействуют, сливаются, научные знания дополняются образно-поэтическими, происходит их интеграция. С одной стороны, лингвисты-интерпретаторы становятся своего рода поэтами, с другой – поэты – лингвистами. Блестящие анализы стихов А. Е. Супруна тому доказательство.

Литература

1. Винокур, Г. О. Маяковский – Новатор языка / Г. О. Винокур. – М., 2006.
2. Гаспаров, М. О русской поэзии / М. Гаспаров. – СПб., 2001.
3. Степанов, Ю. С. Константы мировой культуры / Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин. – М., 1993.
4. Супрун, А. Е. Исследования по лингвистике текста: сб. ст. / А. Е. Супрун. – Минск: БГУ, 2001.
5. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М., 2004.
6. Фатеева, Н. А. Метаязыковые компоненты поэтического текста / Н. А. Фатеева // Вопросы филологии. – М., 2010. – № 3(36). – С. 64–70.