

Новые слова в поэтическом восприятии

Людмила Зубова

нынче всё—иными глазами
то ли раньше были слепые
то ли теперь ослепли

Виктор Кривулин

Информативность языка поэзии

Многие авторитетные ученые настаивали на том, что причиной эволюции языка является постоянное стремление его носителей к увеличению количества информации, передаваемой в единицу времени.¹ Поэзия же, как сформулировал Иосиф Бродский, — «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения».²

В жизни людей количество информации стремительно увеличивается в эпохи политических и социальных потрясений, активизации международных контактов, а также в результате научных открытий, появления новых информационных технологий (компьютеров, мобильных телефонов и т.д.). В России после 1985 года всё это происходит в условиях небывалой ранее свободы, разумные границы которой еще не установились. Для осмысления и практического применения этой информации ускорение сознания становится жизненно необходимым.

¹ См., напр.: Г. Спенсер, 1886, *Научные, политические и философские опыты*, т. 1, Санкт-Петербург; Е.Д. Поливанов, 1968, «Где лежат причины языковой эволюции», *Избранные работы: Статьи по общему языкознанию*, Москва, с. 81; А. Мартина, 1963, *Основы общей лингвистики*, перевод с франц. В.В. Шеврошкиной, Москва, с. 532–34; Т.М. Николаева, 2000, *От звука к тексту*, Москва, с. 30; М.А. Шелякин, 2002, *Язык и человек*, Тарту, с. 106–17.

² И. Бродский, 1998, *Сочинения Иосифа Бродского*: в 8 т., т. 1, Санкт-Петербург, с. 16.

Осмысление начинается с внимания к языку, которым обозначаются новые явления. Прежде всего, нужно понимать значения слов.

А самые внимательные к языку люди—поэты. Они не просто пользуются словами, они изображают слова—забавляясь и философствуя, выражая удивление, неприязнь, или радуясь новому слову как открытию. Поэты исследуют свойства языка, испытывают возможности словоупотребления, произношения, грамматической организации высказывания. Во многих случаях поэтические тексты содержат и элементы открыто выраженной языковой рефлексии. Современная практическая речь тоже «изобилует рефлексивами, относительно законченными метаязыковыми высказываниями, содержащими комментарий к употребляемому слову или выражению».³ Поэты, чувствуя и эпоху, и язык, высказываются о новых словах выразительно и точно.

С этой точки зрения и рассмотрим примеры, показывающие, как языковые новшества включаются в поэтические тексты, какие свойства и возможности там обнаруживают, какое отношение к этим словам демонстрируют авторы стихов.

Критика языка перед перестройкой

Говоря о новых явлениях, следует помнить, что язык постсоветской поэзии во многом подготовлен языком 60-х–80-х годов. В период, предшествующий перестройке, значительно активизировалось языковое сопротивление официальной риторике.⁴ И перестроечная языковая среда во многом формировалась текстами, написанными лет за 10–20 до перестройки: их авторы сказали то, о чем молчала большая часть общества, они острее и раньше реагировали на всё, что происходило со страной и языком.

Так, Борис Заходер, буквализируя, на первый взгляд, бессмысленное клише, рассуждал о том, что наша жизнь зависит от языка, которым мы говорим:

3 И.Т. Вепрева, 2002, *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*, Екатеринбург, с. 5.

4 См.: Г. Гусейнов, 1989, «Сколько ни таимничай, а будет сказаться», *Знание—сила* 1, с. 73–79; Н. А. Купина, *Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции*, Екатеринбург & Пермь; Н.А. Купина, 1999, *Языковое сопротивление в контексте тоталитарной культуры*, Екатеринбург.

Вот подавляющее большинство.
 Мы сами называем так его—
 Так почему же нас так удивляет,
 Что это большинство нас подавляет?⁵

Этим текстом, написанным под маской персонажа *Некто не лишенный интеллекта*, поэт очень доходчиво объяснял то, о чем говорится в теории лингвистической относительности: язык влияет не только на мировосприятие, но и на события и ситуации.⁶

Поэты, юродствуя, прикидываясь простаками, доводили до абсурда установки соцреализма и тем самым демонстрировали фиктивность означаемого в идеологических клише. Дмитрий Пригов, художник и поэт концептуализма и его первого воплощения—соцарта, создал литературную маску наивного графомана Дмитрия Александровича Пригова. Под этой маской Пригов менторствует, например, рассуждая о знаменитых словах Николая Островского. Пространное название стихотворения—*Банальное рассуждение на тему: жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее так, чтобы не жег позор за бесцельно прожитые годы*—включает в себя несколько измененную цитату из романа Н. Островского «Как закалялась сталь»:⁷

Жил на свете изувер
 Вешал, жег он и пытал
 А как только старым стал
 Жжет его теперь позор

 А чего позор-то жжет?—
 Ведь прожил он не бесцельно
 Цель-то ясная видна

-
- 5 Б. Заходер, 1997, *Заходерзости*, Москва, с. 16. Курсив во всех примерах—наш. Л. З.
- 6 См.: Б. Уорф, 1960, «Отношение норм поведения и мышления к языку», *Новое в зарубежной лингвистике* 1, под ред. В.А. Звегинцева, перевод с англ. Л.Н. Натан, Е. С. Турковой, Москва, с. 135–68.
- 7 Исходная цитата, которую школьники должны были выучивать наизусть, такова: «Самое дорогое у человека—это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не была мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое, чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире—борьбе за освобождение человечества» (Н.А. Островский, 1979, *Романы*, Москва, с. 449).

Значит тут нужна поправка:

жизнь дается человеку один раз и надо
прожить ее так, *чтобы не жег позор за
годы, прожитые с позорной целью*⁸

Одной из ярких примет официального языка (далеко не только в советском обществе) были и остаются аббревиатуры. При обозначении идеологем начальными буквами индексируется полное наименование, во многих случаях предусматривающее обязательное употребление слов высокого стиля. Но при этом сами аббревиатуры часто компрометируют исходное словосочетание своим нелепым и пародийным звучанием. Когда это касается понятий, к которым люди относятся уважительно, например, *Великая Отечественная война*, обозначаемая как *ВОВ*, реакцией поэта становится критическое и вместе с тем образное метаязыковое высказывание, как, например, в поэме Михаила Сухотина *Желтая птичка*:

там ловят птицу
глухие совы,
там едет в Битцу

участник *ВОВы*,
*согнув в подкову
живое слово*.⁹

Приведу еще два текста, показывающих, как элементы этого языка переносятся авторами в лирический контекст:

Я не в силах уснуть
От плохих отношений.
*О, не встать бы на путь
Правовых нарушений!*..¹⁰

Период захсолнца. Пора лирмгновений.
Законные чувства вторгаются в грудь.

8 Д.А. Пригов, 1997, *Советские тексты*, Москва, с. 131.

9 М. Сухотин, 2001, *Центоны и маргиналии*, Москва, с. 105.

10 В. Вишневский, 1992, *Басни о Родине*, Москва, с. 161.

С любдевой стою в коллективе растений.
Волнуюсь, за родину гордый чуть-чуть.¹¹

Эти тексты можно понимать по-разному. Возможно, они говорят о том, что казенный язык имеет тенденцию вытеснять нормальную человеческую речь и обозначать чувства в стиле милицейского протокола и делопроизводства.

Но такой язык может использоваться и для имитации несуществующей реальности. Если для стихов Вишневского и Гаврильчика актуальна эта его функция, то в них речь идет не о любви, а ее подоби: поэты иронизируют над собой и над ситуаций.

Эти тексты можно воспринимать и как следование постмодернистскому запрету на прямое лирическое высказывание.

В любом случае, они хорошо иллюстрируют высказывание Гасана Гусейнова:

если им [носителям языка. Л.З.] предлагают деревянный язык, то они и строят из него, и точат, и пилят, и режут, и даже выгоняют из его опилок древесноязыковой спирт.¹²

Следующая группа примеров связана с рефлексией на тему слова и понятия *народ*.

Границы понятия никогда не были ясны: в каких-то ситуациях имелись в виду люди физического труда, необразованные (народом не считались писатели, ученые, представители власти, люди аристократического происхождения), бедные в противопоставлении богатым. Но употреблялись и выражения *весь советский народ*, *народы всей земли*. Ни этнический критерий, ни языковой, ни государственный, ни социальный не были определяющими. Поэты, которым полагалось писать для народа, понимали, что слова *народ*, *народный* используются для идеологических манипуляций:

Ремонт культуры. Вот лавр с плющом
из арматуры. Свистит пропан.

11 В. Гаврильчик, 1995, *Изделия духа*, Санкт-Петербург, с. 17.

12 Г. Гусейнов, 2004, *Д.С.П. Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х*, Москва, с. 28.

*Висит табличка: «Вход воспрещен.
Народная тропа».*¹³

Пригов, утрируя пафос пропаганды, стущая клише на тему дружбы народов, противопоставляет дружелюбного человека воинственным народам:

Здравствуй, здравствуй, Человек
Человек Чехословацкий
Мы теперь Друзья Навек
Через посредство Дружбы Братской
[...]
*Потому что Человек
Дружелюбственной Породы
В краткий свой Прекрасный Век
А воюют—то Народы*¹⁴

В этом тексте доводится до абсурда и смысл выражения *Человек с большой буквы*: графическое следование этому постулату дискредитирует идеологическое клише.

У Тимура Кибирова тоже имеется противопоставление *народы—люди* и прямо указывается, что слово *народ* в языке официоза относится к словоблудию:

*Разогнать бы все народы,
чтоб остались только люди,
пусть ублюдки, пусть уроды,
но без этих словоблудий.*¹⁵

Обратим внимание на то, что слово *народы* помещено здесь в позицию прямого дополнения, в которой оно выявляет свою грамматическую неодоушевленность.

А Виктор Соснора отождествляет народ с языком, основываясь на том, что в древности слово *язык* и обозначало народ:

¹³ В . Строчков, 1992, *Глаголы несовершенного времени*, Москва, с. 256.

¹⁴ Д.А. Пригов, 1999, *Собрание стихов*, т. 3, Вена, с. 26.

¹⁵ Т. Кибиров, 1999, *Нотации*, Санкт-Петербург, с. 19.

*Я зван в язык, но не в народ.
Я собственной не стал на горло*

Не обращал: обращет род!
Не звал к звездам... Я объясняю:
*умрет язык—народ умрет.*¹⁶

Но критикой официального языка поэзия не ограничивалась. Живой язык, приспособляющийся казенные слова к действительности, изменяя их значение, тоже порождал абсурд. Например, товары, которые редко бывали в продаже, называли дефицитом. При социализме люди мечтали о дефиците, дефицитом хвастались, завидовали тем, у кого он есть. Можно было сказать, что на складе или под прилавком полно дефицита. Миниатюра Михаила Жванецкого про дефицит,¹⁷ исполненная Аркадием Райкиным, была очень популярной, и фразы из нее часто цитировались.

Владимир Кривошеев употребляет это слово с тем значением, которое прочно установилось в обществе, но делает еще один шаг в сторону опредмечивания понятия, сопровождая слово *дефицит* эпитетами, и логика языка приводит к осознанию нелепости. В ситуации покупки назвать постельное белье дефицитом было естественно, а в стихах это выглядело странно и забавно:

Приятно просыпаться в *дефиците*
Цветастом, накрахмаленном, моём,
И через миг мы с телом запоём
о выходной полуденной истоме.¹⁸

Лексика политических изменений

Следующие два примера показывают функционирование в поэтическом языке ключевых терминов социально-политической реформы *перестройка* и *гласность*.

16 В. Соснора, 1998, *Верховный час*, Санкт-Петербург, с. 131. См. анализ этого текста: Л. В. Зубова, 2004, «Древнерусский язык в поэтическом отражении: Виктор Соснора», *Теоретические проблемы языкознания*, под ред. Л.А. Вербицкой, Санкт-Петербург, с. 603–604.

17 М.М. Жванецкий, 1989, *Год за два*, Москва, с. 49–50.

18 В. Кривошеев, 1999, *Дом культуры*, Санкт-Петербург, с. 60.

Стихотворение Геннадия Григорьева *Сарай* приводится здесь полностью:

Ах, какие были славные *разборки!*
во дворе под бабий визг и песий лай,
будоража наши сонные *задворки,*
дядя Миша перестраивал сарай.
Он по лесенке, по лесенке, всё выше...
А в глазах такая вера и порыв!
С изумленьем обсуждали дядю Мишу
заборные усадьбы и дворы.
«Перестрою!» — он сказал. И перестроит.
Дядя Миша не бросал на ветер слов.
Слой за слоем отдирает он рубероид —
что-то около семидести слоев.
Он прямым и задушевым разговором
завоевывал дворовую толпу,
подковыривая гвозди гвоздодером,
поддевая монтировкой скобу.
Сверху вниз летели гайки, шпингалеты...
Как бы дядя Миша сам не рухнул вниз!
Снизу вверх летели разные *советы...*
В общем, цвел кругом *махровый плюрализм.*
Во дворе у нас, на полном на серьезе,
дядя Миша перестраивал сарай.
Дядя Боря, разойдясь, пригнал бульдозер.
Дед Егор ему как крикнет: «Не замай!»
Дело сложное, к чему такие гонки?
И не каждому такое по уму...
Мы с Витьком глушили водку чуть в сторонке,
с интересом наблюдая, что к чему.
Вдруг стропила как пошли, просели — эх, мать!
Неужели план работ не разъяснен?
«Дядя Миша! Ты позволь, мы эту *рухлядь*
в четверть часа топорами разнесем!
Эй, ребята, кто ловчей и с топорами,
разомнемся, пощекочем *монолит!*»
Дядя Миша говорит: «Не трожь *фундамент,*

он еще четыре века простоит».
Мы б снесли все до основ, как говорится.
И построили бы сауну... сераль...
на худой конец, хотя бы психбольницу.
Дядя Миша перестраивал сарай...
Мы с дружкой сидим по-тихому, бухаем...
В этом ихнем деле *наше дело—край*.
Все равно сарай останется сараем,
как он там ни перестраивай сарай.¹⁹

Это стихотворение датировано 1988 годом. Оно несколько раз публиковалось в демократической прессе, в том числе в многотиражном журнале «Огонек», цитировалось политиками и даже фигурировало в предвыборных листовках. Стихотворение стало очень знаменитым именно тогда, когда смысл и ход реформ М.С. Горбачева стал осмысляться обществом.

Само слово *перестройка* спровоцировало развернутую строительную метафору, что было бы не так естественно, если бы задуманные изменения назвали реформами. В стихотворении изображены дядя Миша, дядя Боря и дед Егор. Прототипы совершенно ясны: это Михаил Горбачев, Борис Ельцин и консервативный оппозиционер Егор Лигачев. В тексте очень существенны «домашние имена», обычные для называния родственников или любых взрослых мужчин детьми, слово *дядя*. Советское общество формировалось во многом как инфантильное (ср. языковые клише *дедушка Ленин, отец народов Сталин*). Стихотворение содержит множество прозрачных намеков на политическую фразеологию: слово *задворки* соотносится с выражением *задворки Европы*; а *заборные усадьбы и дворы*—со словами *заграничный, зарубежный*. *Что-то около семидесяти слов*—нарек на семь десятилетий советской власти. Слова *монолит, фундамент* часто употреблялись в языке советской пропаганды как идеологические символы. Строка *подковыривая гвозди гвоздодером*, возможно, отсылает к знаменитому поэтическому высказыванию Николая Тихонова о советском героизме *Гвозди б делать из этих людей: не было б в мире крепче гвоздей* («Баллада о гвоздях»)²⁰.

19 Г. Григорьев, 1990, *Алиби*, Ленинград, с. 77–78.

20 Н. Тихонов, 1989, *Стихотворения и поэмы*, с. 115.

Обратим внимание на то, что жаргонное слово *разборки*, ставшее в 80-х годах популярным обозначением выяснения отношений (в криминальной среде этим словом называют кровавые драки вплоть до убийства), тоже способствовало развертыванию строительной метафоры, традиционно применяемой в политических текстах (ср. выражение *государственный строй*, строку *Мы наш, мы новый мир построим*—из русского текста революционного гимна *Интернационал*).

В стихотворении прекрасно показана готовность общества участвовать в радикальных реформах и незаинтересованность в такой перестройке, которая стремится сохранить основы коммунистической идеологии (*Не трожь фундамент!*).

Строка *В этом ихнем деле наше дело—край* тоже двусмысленна. С одной стороны, она намекает на поговорку *моя хата с краю*—‘не мое дело’, с другой—слово *край* употребляется в значении ‘крах, фиаско, гибель’.

Рефлексия над словом и понятием *гласность* у Геннадия Григорьева представлена в стихотворении *Баллада об испорченном телевизоре*, как и в стихотворении *Сарай*, развернутой метафорой:

Мой телик замолчал. В нем лампа села,
Которая ответственна за звук.

[...]

Не слышу я, как мой родной народ
решения выносит. Вносит ясность.
Там все как рыбы открывают рот.
Я полагаю, *ратуют* за *гласность*.
(А может быть, уже наоборот?)

[...]

По всем программам—дел невпроворот.
Но как понять, что в мире поменялось?
Ведь села лампа у меня. И вот
исчезла гласность. Видимость осталась.

[...]

Ни полслова не вытянуть из них,
мне старый телик вырубить осталось.

Но в это время, к счастью, начиналась
программа «*Время*» для глухонемых.

[...]

Я—понимал! Идет... борьба за мир...
Хоть мир... еще таит в себе опасность!
Я—понимал! Растет... число... квартир...
Вот пальцем ткнули в рот. Ага, про гласность!

[...]

Бой... пьянству! Ускорению... *привет!*...
Все вместе... ликвидируем... отсталость...
И что за горе, если звука нет.
Ведь главное, что видимость—осталась.

Мерцал экран, привычный, голубой.
И на меня наваливалась скука.
Я ж *это время* понимал без звука,
*как самый рядовой глухонемой.*²¹

В годы перестройки информационная программа *Время* действительно сопровождалась сурдопереводом, что демонстрировало заботу властей об инвалидах. Григорьев, буквализируя слово *гласность*, противопоставляет этому понятию *видимость*—а в переносном значении это ‘иллюзия’. Двусмысленны и многие другие элементы текста. Слово *время* в строке *Я ж это время понимал без звука* соотнесено с названием телепрограммы, *без звука* здесь означает и ‘покорно, без возражений’. Строка *как самый рядовой глухонемой* напоминает анекдот про то, что КПСС—*одни глухие согласные, ходячую фразу начального этапа перестройки Гласность есть, а слышимости нет.*

Та часть стихотворения, в которой говорится о понимании безмолвных жестов, изобилует многоточиями. С одной стороны, это иконическое изображение замедленного и неполного понимания, с другой—указание на возможный подтекст, на иное толкование знаков.

21 Григорьев, 1990, с. 75–76.

Владимир Вишневский иронизирует над тем, что слово *путч* стало обозначать событие, произошедшее в Советском Союзе периода реформ:

Дожди и дождики
 Лились из туч...
 Вот мы и дожили
 До слова «П У Т Ч»!..
 А что, становимся, едрить твою,
 цивилизованной
 державо-
 уои.²²

Обратим внимание на то, что поэт представляет признаком цивилизации не само событие, произошедшее 19–21 августа 1991 г., а употребление слова. Признаком цивилизованности оказывается негативная оценка явления и указание на его безуспешность, выражаемые словом *путч*. Очень возможно, что народное сопротивление попытке политического переворота оказалось столь сильным и массовым из-за слова, может быть, даже из-за того, что слово было чужое. Вишневский и указывает на эту языковую нерусскость, преобразуя падежное окончание существительного *державою* (причем, его поэтически-фольклорный вариант с окончанием *-ю*, занимающим в тексте ударную позицию) в английское местоимение.

В тексте Виктора Куллэ отмечается, что знаком изменившегося времени стало слово *система*, раньше обозначавшее политический строй Советского союза, а затем, в 80-х годах, сообщество свобододлюбивых хиппи.²³ Фраза *систему надо менять* считалась крамольной при критике советской действительности. Она фигурировала в анекдотах про водопроводчика, произносившего такие рискованные слова, хотя он имел в виду систему водоснабжения. Куллэ выражает опасение, что система в новом смысле слова, основанная на инфантильном культе безответственности, ведет к деградации человека:

22 В. Вишневский, 1992, *Спасибо мне, что есть я у тебя*, Москва, с. 303.

23 См.: Т.Б. Щепанская, 1993, *Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы. 1986–1989 гг.*, Санкт-Петербург.

Приветствую вас, персонажи Брема!
*В иные времена, когда «система»
ещё обозначала не хипню,
но государство (с коим—антиподы),
я прозревал подобие свободы
в раскрашенном фломастерами ню.*²⁴

Критика новых языковых явлений

Юнна Мориц язвительно отзывается о такой свободе высказывания, при которой удовлетворяется низменная потребность злословить о великих людях:

Ван Гог—ужасный человек,
и Гоголь—жуткий человек,
Э. По и О. Уайльд—кошмарны,
а Федор Д.—не описать!
Но в среду объявили новость,
что Пабло П.—гораздо хуже,
чем все мы думали, и даже
он хуже Сальвадора Д.
Мы доживем еще до лучших
времен, когда узнаем точно,
что Томас М.—большой поганец,
такой же, как Марина Ц,
и Осип М... И восхитимся:
«Подумать только! Вы слышали?
*Вот это да! Облом с отпадом,
отпад с улетом, полный кайф!*»
(Так далее и в том же духе,
на том же языке свежайшем,
а главное—уже свободном
сейчас, как прежде никогда!).²⁵

Злословие находит свое продолжение в жаргоне примитивных эмоций: *облом с отпадом, отпад с улетом, полный кайф*, и этот жаргон

²⁴ В . Куллэ, 2001, *Палимпсест*, Москва, с. 203.

²⁵ Ю. Мориц, 2000, *Таким образом*, Санкт-Петербург, с. 3.

как свидетельство убогого сознания оказывается весьма непривлекательным воплощением свободы слова, удручающим человека культуры. Называние человека по имени с инициалом напоминает стиль, свойственный описаниям случаев из медицинской практики, как, например, в книгах З. Фрейда.

Критикуя новое словоупотребление, Владимир Вишневский рассуждает о том, что привычное слово *баба*, хоть и считается грубым, но все же лучше чужого слова *партнерша*, которое обезличивает женщину в интимных отношениях:

Нет,* Женщина не повод для цинизма!

В моих позах б а б а — нежный термин.

Точнее, квинтэссенция лиризма.

Нас не поймут эстет и эзотерик.

Банально утверждать, что я хороший.

Но — дорожка отдельно взятой ношей, —

Любимую

мной и процессуально —

Не называю женщину партнершей —

И это для меня вполне нормально.

* Да²⁶

В русском языке уместно говорить о партнерах по работе, и это употребление неизбежно сказывается на коннотациях слова: оно указывает на отсутствие близости.

В стихотворении Марины Темкиной *Комиксы на этнические те мы* анализируется ситуация с широким распространением словообразовательной модели типа *столовка, самоволка, наличка*. По этой модели включения или универбации²⁷ создаются многочисленные новые разговорно-просторечные слова, они нередко терминологизируются (например, в экономической сфере налич-

26 Вишневский, 2000, с. 292. Примечание В. Вишневского, входящее в структуру стихотворения.

27 См.: И.П. Глотова, 1972, «Об универбации: (О функционально-стилевом и общелитературном употреблении)», *Вопросы стилистики* 4, под ред. О.Б. Сиротининой, Саратов, с. 104–112.

кой называют наличные деньги). Результат такого словообразования—стилистическое, а следовательно, и аксиологическое снижение. Стилистически маркированная словообразовательная модель прямым образом связана с отношением субъекта речи к реалиям жизни, с этикой:

Есть циники, а есть те, для которых цинизм
особенно интеллектуальный, непереносим
нетленное называют нетленкой, великое величкой,
духовное духовкой, вечное вечкой, как будто говорят
на другом языке и иностранными тоже владеют.²⁸

Темкина начинает ряд существительных с суффиксом *-к-* очень известным словом *нетленка*—«шутл.-ирон. разг. Художественное произведение, претендующее на славу, вечность, бессмертие».²⁹ Это слово возникло в разговорном языке советских деятелей искусства как ироническая антитеза пафосному выражению *нетленное произведение*. В стихотворении ряд продолжается не замеченным в речи словом *величка*, которое, может быть, можно соотносить с известным словом *невеличка* (впрочем, по смыслу далеким от того значения, которое имеется в тексте Темкиной),³⁰ затем редким, но все же встречающимся в разговорной речи словом *духовка* ('духовные потребности')—оно предстает особенно вызывающим, так как омонимично названию кухонного оборудования. Заканчивается ряд словом *вечкой*, вероятно, изобретенным поэтессой, утрирующим аксиологическое снижение понятия.

Владимир Вишневецкий обращает внимание на то, что слова, становящиеся символами идеологических и поведенческих установок, могут оказаться непригодными для употребления в их прямых значениях:

28 М. Темкина, 1995, *Каланча*, Нью-Йорк, с. 93.

29 В.В. Химик, 2004, *Большой словарь русской разговорной речи*, Санкт-Петербург, с. 370.

30 Слово встречается во фразеологизмах *ростом невеличка*—«одобрительно о человеке, существе маленького роста» и *птичка-невеличка*—«о маленькой птичке (из сказки; также перен.: о человеке)» (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, 1992, *Толковый словарь русского языка*, Москва, с. 411).

...Рейтинги, ранги и таблицы...
 Да что там «компьютерный сбой» —
 Такие цвета испохабили:
 Красный и голубой!³¹

В этом случае существенно, что буквальное цветовое значение слова *голубой* более заметно вытесняется новым значением этого слова — ‘гомосексуалист’, чем это происходит с идеологической символикой красного цвета.

Критике подвергается и обычная лексика, когда она слишком навязчиво входит в моду. Давно уже вызывает насмешки сочетание *как бы*, засоряющее речь, — «модальный оператор» с семантикой приближительности или фиктивности,³² «знак расширяющихся модальностей и стирающихся граней между действительностью и возможностью»;³³ «один из вербальных символов эпохи перемен».³⁴ Эта семантика и становится предметом рефлексии поэтов, например, Константина Арбенина:

Это *как бы* не по правде,
 Это *как бы* все на сцене,
 Это *как бы* шутки ради,
 Без морали и без цели,

 Это *как бы* изначально
 Совершенно невозможно...
 Почему же так печально,
 Отчего же так тревожно
 На душе!?
 [...]
 Это *как бы* для примеру,
 Это *как бы* понарошку,
 Как *бы* взяли через меру,
 Как *бы* сделали подножку,

31 Вишне夫斯基, 2000, с. 16.

32 См.: Н.Д. Арутюнова, 1997, «Модальные и семантические операторы», *Облик слова*, под ред. Л.П. Крысина, Москва, с. 22–40; с. 23, 32, 37.

33 М. Эпштейн, 2001, *Философия возможного*, Санкт-Петербург, с. 245.

34 А. Д. Васильев, 2003, *Слово в российском телеэфире: Очерки новейшего словоупотребления*, Москва, с. 91–103.

Только, если все условно,
Если как бы всё как будто,
Почему же с каждым словом,
Отчего же с каждой буквой
Все грустней.³⁵

Обратим внимание на социокультурный смысл этого модального оператора, часто употребляемого абсолютно бессмысленно (например, *Меня зовут как бы Сережа*). Мода на него, возможно, вызвана изменением взгляда современного человека на мир, поведенческими установками, иными по отношению к предшествующим поколениям: выражение *как бы* стало неким противовесом былой категоричности высказывания. Другое возможное толкование состоит в том, что говорящие чувствуют неточность употребляемого слова и признают его неполную адекватность тому, что хотели бы выразить. В таком случае *как бы* само по себе является словом-рефлексивом.

Поэтическое освоение терминов

Кроме прямо выраженной языковой рефлексии, в поэзии происходит освоение лексики, новизна которой связана не с возникновением новых слов в языке, а с выходом слов за рамки предназначенной для них сферы употребления. Так происходит, например, с научными терминами. В стихах Тимура Кибирова понятия, обозначенные терминами из психологии и структурализма, олицетворяются и вульгаризируются, проясняя, с точки зрения автора, свою сущность:

Перцепция с дискурсом расплевались—
она его считает импотентом,
а он ее безмозглой блядью. Что ж,
Она и впрямь не очень-то умна,
а у него проблемы с этим делом.
Все правильно. Но мне-то каково?³⁶

35 К. Арбенин, 2005, «Зимовье зверей»: *Песни и сказки*, Санкт-Петербург, с. 291–92.

36 Т. Кибиров, 2000, *Юбилей лирического героя*, Москва, с. 17.

Н.Г. Бабенко, анализируя включение терминов в стихи разных поэтов, пишет, что для Кибирова характерно подчеркнуто личное лирическое переживание постмодернизма как культурного явления, и «поэтическая рефлексия Т. Кибирова, направленная на терминосистему постмодернизма, свидетельствует о стремлении поэта анализировать культурные явления с филологических позиций».³⁷

В поэтический язык входят экономические термины. Александр Левин, например, в одной из своих песен повествует о том, как изменилась ситуация в магазинах с переходом на аренду:

Худой мечтательный Петров
с утра выходит за печеньем.
И вот несет его теченьем
среди бушующих дворов.

Петров свистает весело
изрядным голосом стеклянным
и длинный рубль деревянный
использует как весло

[...]

И все, какие продавцы,
вокруг него стоят шеренгой
и с переходом на аренду
бегут, бегут во все концы.

И из концов ему несут
печений девяноста видов
и сорока пяти подвидов,
сыры, мослы и колбасу.³⁸

Этот текст написан в том же стихотворном размере, что и текст песни *Весна* (слова М. Вольпина, муз. И. Дунаевского), в которой есть припев: *Журчат ручьи, / Кричат грачи, / И тает снег, и сердце тает. / И даже пень / В апрельский день / Березкой снова стать мечтает. // Весе-*

37 Н.Г. Бабенко, 2002, «Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века», *Языкознание: Взгляд в будущее*, Калининград, под ред. Г. И Берестнева, с. 116–35; с. 130, 134.

38 А . Левин, 1995, *Биомеханика*, Москва, с. 120.

лый шмель гудит весеннюю тревогу,/Кричат задорные веселые скворцы!/Кричат скворцы,/Во все концы/Весна идет—весне дорогу.

Слова с переходом на аренду звучат у Левина буквально «как песня». Народная фразеология экономики—*деревянный рубль*, а также клише советской пропаганды за *длинным рублем* (осуждающее тех, кто стремился к дополнительному заработку), порождают в этом тексте образ весла. Изображение плавания, в свою очередь,—это развертывание языковой метафоры *плавание—жизнь*. В начале стихотворения течение уносит Петрова в житейское море, а в конце—в море вдохновения. Петров непривычен к вниманию старательных продавцов, смущен им, он, как уточнил автор текста,—поэт, погруженный в свой мир, и поэтому уплывает без покупки.

В самом тексте можно видеть косвенное указание на то, что Петров—поэт: в развертывании ряда *сыры, мослы и колбасу* именно словесные ассоциации «сыр—[масло]—мослы³⁹—колбаса» ведут его (и читателя, слушателя) от молочного отдела к мясному. И это движение, основанное на фонетических ассоциациях, перебивающих тематические, тоже можно воспринимать как проявление того, что *несет его течением*, когда он правит своим деревянным рублем-веслом.

Экономические термины становятся метафорами и приобретают эмоциональную окраску, так как явления, называемые этими терминами, значительно (и часто болезненно) влияют на повседневную жизнь людей. Это отражено в стихотворении Нины Савушкиной *Одному поэту*:

На фуршете, за шведским столом
ты всегда визави осетру был.
Но случился дефолт и облом,
ты над пивом грустишь о былом...
С каждым годом растет эта убыль.⁴⁰

39 Любопытно, что *мослы* ('кости') в условиях прежней скудости магазинов воспринимаются как замена настоящих товаров, а в условиях нового изобилия они оказываются разновидностью широкого ассортимента.

40 Н. Савушкина, 2005, *Прощание с февралем*, Санкт-Петербург, с. 93.

Слово *дефолт* в этом тексте стоит рядом с жаргонным и очень понятным обозначением обманутых ожиданий—словом *облом*.

Экономическая фразеология внедряется даже в любовную лирику, например, у Веры Павловой, становится элементом сравнения:

Твое **ЛЮБЛЮ** к моему **ЛЮБЛЮ**
относится, как доллар к рублю,
поскольку я ужасно люблю
писать *Люблю*, говорить «Люблю»,
а ты не любишь.⁴¹

Стихотворение говорит о девальвации слова, которое часто употребляется. Обратим внимание на графику: слово *люблю* то пишется заглавными буквами полужирным шрифтом, то без выделения строчными буквами курсивом, то в кавычках. Эти шрифтовые выделения становятся знаками разного содержания («стоимости») одинаковых слов, произносимых разными субъектами речи и в разных ситуациях.

Такому сравнению, далекому от традиционной поэтичности, возможно, способствует слово *дорогой*, типичное для любовных речей. Давно метафоризировано и слово *ценность*. Этим стихотворением в очередной раз подтверждается тезис Н.В. Павлович: привычные метафоры имеют тенденцию обновляться лексикой, взятой из чуждых сфер речевой деятельности, но при этом следуют в направлении, заданном традицией.⁴²

В следующем стихотворении Юнны Мориц можно видеть поэтическую реакцию на выражение *нельзя раскачивать лодку*, ставшее трюизмом политических речей перестроечного периода. Это клише многократно воспроизводилось в средствах массовой информации. У Юнны Мориц лодка превращается в непригодное плавательное средство—сито:

41 В . Павлова, 2002, *Везде*, Москва, с. 76. Все шрифтовые выделения в этом тексте—Веры Павловой.

42 См. об этом: Н.В. Павлович, 1995, *Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке*, Москва, с. 252, 273.

Скоро в Москве несчастной уцелеют одни депутаты,
им воздвигнут за это палаты, виллы и *бизнес-сити*.
Боже их упаси
возвращаться в провинцию, из которой они изъяты,
чтоб речи *произносити*, в ступе воду *месити*.
Раз в пятилетку или в четыре года
уже за других голосами в урну пойдут *голосити*.
Скоро в Москве останутся одни посланцы народа
и народа штук двести-триста, чтоб то да сё *выносити*.
*Нельзя ничего раскачивать, плавая в этом сите.*⁴³

Отметим, что плаванье в сите—один из фольклорных образов, действие, характеризующее сказочных дураков. Есть здесь и другой фольклорный элемент—перефразировка выражения *толочь воду в ступе*—о бессмысленном говорении. В стихотворении эта фольклорность поддерживается архаическим обликом инфинитивов, рифмующихся и с падежной формой *в сите*, и с англоязычным названием *бизнес-сити*. Кроме того, в строке *уже за других голосами в урну пойдут голосити* происходит обновление этимологического образа, ставшего невыразительным в слове *голосовать*. При этом в смысл текста включается фольклорная коннотация слова *голосить*—его терминологичность в похоронном обряде. Навязчивой, можно сказать, карнавальной фольклорностью этого стихотворения обозначена сущностная традиционность ситуации при всей новизне изображаемых реалий.

Следующий фрагмент из стихов Вячеслава Лейкина для детей демонстрирует агрессивную навязчивость новых форм шоубизнеса. В стихотворении *Телефон* говорится о том, что мальчику надают непрерывные звонки:

Есть хочу—живот пустой,
Тут шестой звонит—«Постой!»
И вгоняет в ухо клин
*Типа клина группы «Блин».*⁴⁴

43 Мориц, 2000, с. 168.

44 В. Лейкин, *рукопись*.

Эмоциональное воздействие текста усиливается здесь фонетикой: созвучиями *клип—клин—блин*, внутренней рифмой *типа клина*. Это особенно существенно, потому что речь идет о звучании. Причем в рифменной паре *типа клипа* объединяются жаргонное словечко *типа* (впрочем, в этом контексте оно выполняет и нормативную функцию сравнения) и заимствование, обозначающее жанр.⁴⁵

Реакция поэтов на язык рекламы

Весьма острой бывает реакция поэтов на рекламные слоганы.

Так, например, Михаила Сапего в жанре хокку иронизирует над языком рекламы зубной пасты:

чуть свет—
во рту уже нарушен
*кисотно-щелочной баланс...*⁴⁶

Здесь химико-медицинские термины резко контрастируют с поэтизмом *чуть свет* и лирически-медитативной тональностью текста. Такие термины немислимы для описания бытовой ситуации, и это, вместе с показной ученостью, — причина их использования в рекламе как средства языковой провокации. Кроме того, текст объединяет восточную поэтику хокку с западным прагматизмом. Вероятно, здесь есть и намек на утреннее похмелье персонажа (ср. выражение, характеризующее это состояние: *во рту как будто кошки нассали*⁴⁷).

В стихотворении Юнны Мориц слова *но главное—сухость* совпадают со слоганом из рекламы прокладок:

45 Любопытно, что в живой речи слова *типа, клип, группа, блин* нередко объединяются небольшим контекстом, что отражено репликами интернетовского общения: «посмотрел клип на песню осколки... блин ваще офигенно... типа там концертная нарезка...» URL: <http://www.sporter.ru/index.php?s=cdd7c40718a09c3342200edoefe89382&st=555> (прочитана 01.08.2005, теперь недоступна). «В последние три дня натыкаюсь на песню, блин название группы не помню. Но строки просто незабвенные. Они в клипе еще и текст пишут, типа караоке» URL: <http://www.sporter.ru/index.php?s=cdd7c40718a09c3342200edoefe89382&st=555> (прочитана 01.08.2005, теперь недоступна).

46 М . Сапего, 1998, «36», Санкт-Петербург, с. 18.

47 Примеры такого выражения часто встречаются в интернете.

Страшно богиня устала сидеть в этой позе,
ноги распухли, болит поясница, *но главное—сухость*.
Всякий козел молодой сочиняет про самое козье —
здравствуйте, я вас люблю!—но богиня ссылается на тугоухость.
Сердце ее износилось и больше не хочет, спасибо.
Нечего ждать и надеяться не на что. Утро
вечера не мудреней, это шарканье мальчиков—невыносимо.
Слава—не лишняя вещь, но по сути—помада и пудра
масок общественных, мнение причесок, готовых к отклейке
на сквознях новизны. А поэзия в общем—не тряпка,
чтобы ей модноу быть. Да и чаще бросают копейки
просто в реку...⁴⁸

О какой богине идет речь, не говорится, и стихи эти можно понять в широком контексте культуры, восходящей к мифологии.

Современное словоупотребление тоже неизбежно прибавляет новые смыслы к тем, которые соответствуют авторскому намерению, поэтому совпадение слов *но главное—сухость* с элементом рекламного текста, как оказалось, случайное, соединяет мифологичность образа с вульгарным слоем языка, углубляя содержание стихотворения.

Слово *козел* появляется здесь как современное грубое ругательство. Но упоминание козла при изображении богини вызывает ассоциацию с Вакхом, тогда, возможно, *богиня*—это Деметра, олицетворяющая стихию земли. Многие традиционные обряды, направленные на повышение плодородия, имитируют соитие, о подобном намерении *молодого козла* в тексте и читается: он произносит *здравствуйте, я вас люблю и сочиняет про самое козье*, то есть физиологическое. В этой ситуации слова *главное—сухость* приобретают совсем не то значение, которое им придается в рекламе: сухость как симптом старости оказывается причиной, по которой богиня, изображенная Юнной Мориц, не откликается на козлиную пылкость. Имея в виду мифологические аллюзии, можно подумать еще о сухости земли, переставшей быть плодородной.

Рассуждения о славе и поэзии указывают на то, что героиня стихотворения печалится о творческой бесплодности, и присутствие

48 Мориц, 2000, с. 138.

чужой молодости в этом случае бесполезно. Завершение текста *Да и чаще бросают копейки/просто в реку* с одной стороны, указывает на то, что богиня—нищая старуха, просящая милостыню, потому она и *устала сидеть в этой позе*. С другой стороны, река противопоставлена сухости. Вероятно, образ реки имеет еще один важный смысл: это державинская *река времен*, уносящая жизнь. Такое прочтение определяется мотивом моды и утраты ее атрибутов *на сквозняках новизны*. К этому же мотиву, связанному с изменчивостью жизни, новизной, можно отнести *молодого козла и шарканье мальчиков*, которое *невыносимо*.

Поэтическое освоение военной лексики

Следующие три примера показывают, как поэзия осмысляет и осваивает военную лексику.

В стихотворении Виктора Кривулина *Письмо на деревню* слово *бэтээр* (аббревиатура наименования *бронетранспортер*) вовлекается в систему мифологических образов, исторических ассоциаций, интертекстуальных связей:

не казали б нам больше казаков рычащих: «РРРоссия!»
 утворяющих «Р» в наказание свету всему
 за обиды за крови за прежние крымы в дыму...

бэтээр запряженный зарею куда он к чему
 на дымящейся чешет резине
 тащит рубчатый след за холмы

а для раненой почвы одна только анестезия—
 расстоянье доступное разве письму
 в молоко на деревню в туман поедающий дома⁴⁹

Метафора *бэтээр запряженный зарею* содержит цитатный намек на романс *Пара гнедых, запряженных с зарею* (слова А. Апухтина, музыка Я. Пригожего). Надо сказать, что в сочетании *с зарею* предлог фонетически сливается с существительным. Из-за повышенной многозначности творительного падежа без предлога, при восприятии романса образовалась метафора, не предусмотренная Апухтиным,

49 В. Кривулин, 2001, *Стихи юбилейного года*, Москва, с. 70.

и никак не мотивированная в его стихах. Сочетание *запряженных зарею* можно понимать не только, как ‘запряженных утром’, но и как ‘зарю запрягли’, и как ‘заря запрягла’.

У Кривулина слово *зарею*, попадая в систему военных образов, активизирует метафорическое восприятие слова с неопределенностью его субъектно-объектного употребления и напоминает как о мифологической Авроре, так и о названии крейсера, с которого был дан сигнал в октябре 1917 года. Эта цепочка ассоциаций, а также само слово *бэтээр* побуждают заметить фонетическую близость слов *запряжённый* и *заряжённый*.

Эти слова содержат в себе анаграмму *заря*.

Заря—один из самых известных символов обновления и радостных надежд, в русском языке есть фразеологическое сочетание *заря свободы*. Как известно, в риторике войны всегда провозглашается борьба за освобождение. Вполне вероятно, что в стихотворении *заря*—это обозначение огня, производимого орудиями. Существенно также, что бронетранспортеры и их снаряды имеют названия *град*, *вихрь*. Слово *заря* семантически сопоставимо с такими наименованиями.

Но что может предвещать заря (в прямом или в любом из метафорических значений слова), тянущая за собой бронетранспортер (если зарю запрягли) или заря, которая управляет бронетранспортером (если она его запрягла)?

Слова *куда он к чему* в стихотворении Кривулина говорят о бессмысленности и безнадежности военных действий. Обратим внимание на отсутствие пунктуации, в том числе вопросительного знака: это вопросы, направленные безадресно и не рассчитанные на ответ. Вместе с тем, вопросительному местоимению *куда* соответствует заглавие стихотворения *На деревню*. В буквальном смысле это означает, что бронетранспортер едет в деревню. Но сочетание *на деревню* и вызывает представление о военном наступлении на населенный пункт, и вносит в текст второй цитатный элемент: в рассказе Чехова *Ванька* обиженный мальчик жалуется и просит о спасении, адресуя письмо *на деревню дедушке*. Эта фраза стала поговоркой, выражающей безнадежность.

В тексте отчетливы мотивы обиды и неудачи: на языке военных *попасть в молоко*—значит ‘неудачно выстрелить по мишени,

попасть в ее незачетное пространство'. Буквальное значение слова *молоко* тематически связано с деревней, поэтому сочетание *в молоко на деревню* становится многомерным. В нем можно заметить также взаимную мену предлогов по отношению к выражению *на молоко в деревню* (так говорят о городских жителях, едущих в деревню, чтобы пить там свежее молоко). У Кривулина просматривается и такой смысл упоминания молока, как 'тайнопись'. Он определяется соседством слов *молоко*, и *письмо*: широко известен тюремный обычай писать секретные письма молоком, чтобы они читались только при нагревании.

В поэтическом языке с молоком традиционно сближается туман, а слово *туман* употребляется и как языковая метафора недостаточной ясности.

У Кривулина туман, называемый в конце стихотворения, перекликается с дымом первой строфы. Слова *за прежние крымы в дыму* фразеологически связаны с поговоркой *бой в Крыму, все в дыму, ничего не видно*— так говорят о непонятных изображениях и вообще о непонятном.

Мотив письма в неопределенное пространство как единственного способа избавиться от боли совершенно ясно создает антитезу войны и письма (в самом широком смысле этого слова: 'словесность, поэзия, культура'). Учитывая, что обычно говорят *время лечит*, строка *расстоянье, доступное только письму* соотносится с понятием времени, и *анестезия* предстает иносказанием смерти, которая может быть преодолена только словесностью. Возвращаясь к началу стихотворения, можно понять, что письмо со всеми общими и поэтическими смыслами этого слова противопоставлено в стихотворении другой форме языка—агрессивным речам «казаков»,⁵⁰ утворяющих⁵¹ «Р» в слове *Россия*. Изобилие звука *р* в начале стихотворения, его гиперболизированное воспроизведение в речевой характеристике, эпитет *рычащих* воспринимается как указание на звериную речь, которая отзывается грохотом бронетранспорте-

50 Просторечное выражение *не казали б* (вероятно, это реакция Кривулина на телепередачу) говорит, скорее всего, о бутафорской (показной) сущности персонажей. Обратим внимание на ряд созвучий, в котором объединены образы демонстративности и угрозы: *не казали б [...] казаков [...] в наказании*.

51 В слове *утворяющих* анаграммировано слово *утро*, семантически соотносимое с зарей.

ров. Антитезой этим угрожающим звукам (которые, кстати, присутствуют и в слове *Аврора*), является беззвучие письма в никуда, то есть в вечность.

Тема вечности получает словесное воплощение и на грамматическом уровне: стихотворение заканчивается поэтическим архаизмом *домы*, а слова *дом*, *домовина* в народной мифологии и, соответственно, фразеологии погребального обряда обозначают гроб.

Два следующих примера показывают, как в поэтический контекст вовлекаются новые значения известных слов. Вполне естественно, что новые значения, попадая в стихи, взаимодействуют с прежними.

В стихах Сергея Стратановского так происходит со словом *зеленка*:

Ранней *зеленкой*,
Смертозащитной,
 покрылись деревья ижорские
В парке славы российской,
 в прекрасном саду саркосельском
Обелиски, колонны...⁵²

В армейском языке это слово означает листву деревьев, скрывающую вооруженного противника и потому опасную. Оно появилось во время войны в Афганистане и стало широко известным во время войны в Чечне. В общепотребительном языке словом *зеленка* называют профилактическое средство от инфекции. Чаще всего *зеленкой* мажут царапины и ссадины детям, поэтому слово *зеленка* ассоциируется с впечатлениями детства. Отметим созвучие слова *ранней* в описании листвы со словом *раненый*.

Стратановский называет *зеленкой* листву—как военные,—но изображает мирный Екатерининский парк Царского Села.⁵³ Это место, знаковое в культуре, знаменито не только царским дворцом, но и пушкинским лицеем. Перенесение наименования *зеленка* в пространство русской культуры, далекое от современной войны,

52 С. Стратановский, 2000, *Тьма дневная. Стихи девяностых годов*, Москва, с. 62.

53 До 1808 г. оно называлось Саарской мызой.

является своеобразным предупреждением о возможности военных действий и здесь. Стратановский указывает на военное прошлое Царского Села словами *obeliski, колонны*. В Екатерининском парке стоит Чесменская колонна—памятник в честь победного сражения 1770 г. в русско-турецкой войне, в 1941 году на этой земле шли бои с немецкими фашистами.

Эпитет *смертозащитной* соотносит армейское значение слова *зеленка* с защитным действием лекарства.

При том, что новое значение слова *зеленка* порождено войнами на мусульманских территориях, в этом тексте не исключено и возникновение смысла, связанного с сакральностью зеленого цвета в мусульманстве. В таком случае *зеленка* петербургских пригородов предстает еще более зловещей. А *obeliski* могут быть знаками не только прошлых войн, но и будущих. Слово *колонны*—во множественном числе—это, возможно, будущие памятные знаки, и не исключено, что минареты.

Владимир Строчков, цитируя фрагменты песни *Услышь меня, красивая, услышь меня, хорошая* на слова Михаила Исаковского, в строке *Еще не вся черемуха в твое окошко брошена* ставит слово *черемуха* в кавычки, то есть употребляет его в значении 'слезоточивый газ':

Услышь меня, красивая,
 Услышь меня, хорошая,
 Еще не вся «черемуха»
 В твое окошко брошена,
 [...]

 Еще один в *макарове*
 Патрон последний светится,
 На крайний случай светится,
 Чтоб там с тобою встретиться.⁵⁴

И слово *встретиться* в этом контексте, тоже взятое из песни Исаковского,⁵⁵ приобретает совсем другой смысл: 'встретиться на том свете' (*макаров*—название пистолета конструкции Макарова).

54 В. Строчков, 1996, *Наречия и обстоятельства. 1993–2004*, Москва, с. 86.

55 *Иду я вдоль по улице, /А месяц в небе светится, /А месяц в небе светится, /Чтоб нам с тобою встретиться* (Исаковский).

Слова нового быта в стихах

Естественно, что в стихи активно входят слова, обозначающие новые реалии быта. Прежде всего, в поэзии отразилось самое значительное новшество, во многом изменившее жизнь—компьютер. В современной литературе очень заметна тенденция представить его высшим разумом, организующим не только жизнь, но и посмертную судьбу человека, как, например, в стихах Виктора Кривулина:

на своем на языке собачьем
то ли радуемся то ли плачем
кто нас толерантных разберет
разнесет по датам по задачам
и по мэйлу пустит прикрепив аттачем
во всемирный оборот⁵⁶

Компьютер представлен здесь как инструмент Бога, всемирная сеть изображена как вселенная, а человек отождествляется с письмом, направляемым в это пространство, где его место и назначение будет определенным.

Электронная почта порождает и такой образ сравнения:

Слово, единственное, как электронный адрес:
ошибся буковкой—не дождешься письма.⁵⁷

В стихах Татьяны Щербины инструментом Бога прямо назван телефонный автоответчик:

Мне правды интуиция не скажет:
она пристрастна, ей глаза слепит,
автоответчик Бога—тоже лажа,
я оставляла тысячи молитв.⁵⁸

Автоответчик становится символом безуспешной попытки вступить в контакт, и у Щербины молчание Бога проявляется недо-

56 Кривулин, 2001, с. 18.

57 Павлова, 2002, с. 16

58 Т. Щербина, 2001, *Книга о хвостатом времени...*, Тверь, с. 45.

статочной интуицией человека, не получившего нужного сигнала. Обратим внимание на столкновение в одной строке названия технического устройства, слова *Бог* и жаргонно-просторечного слова *лажа*, экспрессия которого усилена созвучием соседних слов *тоже лажа*.⁵⁹

Названия новых реалий и понятий создают новые возможности версификации—такие слова становятся средством и предметом неожиданных сравнений, метафор, источником небанальных рифм.

Это явление сконцентрировано, например, в тексте Нины Савушкиной:

Где же теперь он с прищуром *отчим*
 потчует свежую протеже?
 Он не услышит меня уже—
 губы обида мне склеит *скотчем*.⁶⁰

Здесь новы и рифма *отчим—скотчем*, и образ сравнения *губы обида мне склеит скотчем*. Обратим внимание на омонимическое совпадение прилагательного *отчим—‘отеческим’* (в переносном значении: ‘доброжелательно покровительственным, хотя, может быть, и критическим’) и существительного *отчим—‘неродной отец’*. Почувствовать скрытое присутствие существительного возможно именно потому, что *скотч* предстает здесь атрибутом пытки, создавая образ молчания как страдания.

Слова *фрагменты паззла* у Светланы Бодруновой являются одновременно и предметом, и образом сравнения-перифразы:

что ж у тебя отнимается жизнь по крошке,
 дыры в холсте намекают на бесконечность,
 видимый мир обретает неоднозначность,
 словно слова *оппадают, фрагменты паззла*
 вдруг облетают к ногам и лежат без пользы,
 осень не осень, а в марте бессменный август,
 мнется в дрожащей руке онемевший логос⁶¹

59 *Лажа*— ‘обман, ложь, недобросовестная информация’ (Химик, 2004, с. 289).

60 Савушкина, 2005, с. 121.

61 С. Бодрунова, 2005, *Прогулка*, Санкт-Петербург, с. 36.

Сравнение слов с опадающими листьями—вполне традиционное, а уподобление листьев фрагментам паззла—новое (больше всего напоминают паззл кленовые листья). Само слово *листья*, звено, связывающее такие далекие сущности, как слова и паззлы, в тексте отсутствует. В результате создается сильное напряжение между поэтическим клише—опадающими листьями как символом осени—и совершенно новыми образами *листья—паззлы* и *слова—паззлы*.

Конечно, особая роль принадлежит в этом случае заимствованиям. Свое и чужое слово имеют совершенно разные коннотации, особенно заметные на первых порах употребления иноязычной лексики. И, естественно, поэты, часто не просто пользуются заимствованными словами, а выставляют их напоказ.

Языковая игра с лексическими заимствованиями

Владимир Вишневский издевается над вхождением в русский язык чужого междометия:

А я пережива-переживаю,
А я учу ночами слово «ВАУ». ⁶²

Если заимствование естественно для обозначения новых предметов и понятий, то для выражения эмоциональной реакции оно кажется нелепым. Иностранное междометие учит чувствовать по-другому, что непросто, поэтому в коротком тексте гиперболически изображается немыслимая ситуация: спонтанный речевой рефлекс приходится учить ночами. Надо сказать, что в язык молодежи этот речевой рефлекс входит довольно легко, в эмоциональных реакциях старшего поколения такое междометие не замечалось, но в литературе ему уделяется большое внимание. ⁶³

62 Вишневский, 2000, с. 273.

63 В романе Виктора Пелевина *Generation «П»* подробно говорится о придуманных им «вау-импульсах», «вау-факторах», «вау-иерархии», формировании «вау-человека» (В. Пелевин, 1999, *Generation «П»*, Москва, с. 112–20). См. об этом междометии у Пелевина: Н.Г. Бабенко, 2004, «Иноязычные включения в языке прозы Виктора Пелевина», *Вестник Калининградского университета. Серия «Языки, литература и культура стран Балтийского региона»* 1, с. 28–34; с. 33.

Петр Мижурецкий помещает в ряд существительных на *-инг*, в разной степени освоенных русским языком,⁶⁴ собственное лексическое изобретение—слово *болдинг*:

Позабуду про *медиа-холдинг*,
 Не пойду к зазывалам на *митинг*,
 Но предчувствуя осени *болдинг*,
 Обживу на окраине *билдинг*.⁶⁵

Слово *болдинг* произведено опосредованно от названия села Болдино: сочетание *болдинская осень* давно стало термином пушкиноведения и метафорой творчески плодотворного периода вообще. Вместе с тем, производящей основой слова *болдинг* легко можно представить себе английское слово *bold*, которое имеет несколько значений, и среди них встречаются вполне подходящие к изображению Пушкина и его творчества: ‘смелый’, ‘дерзкий’, ‘крутой’, ‘обрывистый’, ‘отчетливый (о почерке, шрифте)’. Словом *bold* называют также полужирный шрифт и широкие мазки в живописи.

Но в английском языке есть еще слово *bald*— ‘лысый’ и соответствующее причастие *balding*— ‘лысеющий’, а этот образ традиционен в поэтических изображениях осени. В результате слово *болдинг* является одновременно и псевдоанглицизмом, образованным от культурного символа *болдинская осень*, и настоящим англицизмом, транскрипцией причастия *balding*.

Последняя строчка текста П. Мижурецкого ясно соотносится с поговоркой *моя хата с краю*, демонстрирующей намеренное отстранение человека от чужих проблем. Очень возможно, что англицизмы текста—знаки такого отстранения. А если учесть многомерность мотивации слова *болдинг*, то в упоминании окраины можно видеть образ не только творческого уединения, но и возрастного одиночества.

Виктор Кривулин в стихотворении *Где же наш новый Толстой?* напоминает о том, что словосочетание *в натуре*—не только яркий

64 См.: В.П. Григорьев, 2005, «Светлое будущее „инговых форм“ в русском поэтическом языке», URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/grigoriev.html>.

65 П. Мижурецкий, 2004, «Позабуду про медиа-холдинг...», *Всемирный день поэзии*, Нью-Йорк, с. 184.

признак жаргона в его вульгарной разновидности (выражение согласия, одобрения, уверенности), но и нормальное сочетание существительного с предлогом, содержащее слово из латыни, западных языков и русской словесности XVIII века:

странно две уже войны
минуло и третья на подходе
а Толстого нет как нет
ни в натуре ни в природе

есть его велосипед
ремингтон его, фонограф
столько мест живых и мокрых
тот же дуб или буфет

но душевные глубины
будто вывезли от нас
в Рио или в Каракас
в африканские малины

прапорщик пройдя афган
разве что-нибудь напишет
до смерти он жизнью выжат
и обдолбан коль не пьян

или вижу в страшном сне—
старший лейтенант спецназа
потрудившийся в чечне
мучится: Не строит фраза
Мысль не ходит по струне⁶⁶

Кстати, Лев Толстой был идеологом натуральности.

Обратим внимание на то, что полисемантичен не только первый элемент ряда *в натуре*, но и второй. Для сочетания *в природе* здесь актуальны, по крайней мере, два прочтения. Первое из них проявляется в свободном сочетании существительного с предлогом: *природа*—это естественный ландшафт (леса, поля, реки, горы и т.д.) и животный мир (звери, птицы, рыбы, насекомые и т.д.). Второе опре-

66 Кривулин, 2001, с. 59.

деляется фразеологизированным выражением *в природе (чего-либо)*, что означает 'в соответствии с естественным порядком вещей'.

Употребляя синонимы как элементы перечислительного ряда, Кривулин делает содержание строки парадоксальным, так как в ней возникает противоречие между тождеством и различием. При этом, замещая жаргонное значение сочетания *в натуре* архаическим, он объединяет этой строкой слова разных времен и разных способов мировосприятия.

Насмешка Кривулина над жаргонным употреблением сочетания *в натуре* имеет литературную предысторию. Вопрос, заданный названием стихотворения, фигурирует в разных вариантах во многих высказываниях писателей, критиков, политических деятелей, он стал объектом иронии и превратился в поговорку, источником которой, вероятно, является статья Сергея Третьякова «Новый Лев Толстой» (1927 г.), в которой Третьяков иронизирует над ожиданием «пролетарского Толстого»:

Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые? [...] Дайте срок: уже бегают в школу первой ступени будущие Гончаровы и Львы Толстые. А пока на ролях врид-Толстых кушайте Сейфуллину, Пильняка, Вересаева. [...] Автоматизм мышления говорит: [...] было буржуазное искусство—стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой—станет пролетарский Толстой.⁶⁷

Вот такому образу нового «пролетарского Толстого» и соответствует жаргонное выражение *в натуре*, исказившее буквальный смысл этого словосочетания, подобно тому, как произошла вульгаризация личности и творчества Толстого, а также представления о натуральном человеке.

67 С. Третьяков, 1927, «Новый Лев Толстой», *Новый ЛЕФ* 1, с. 34. О социально-культурном контексте этой статьи и о канонизации Толстого и подражании ему см.: Д. Слоун, 2002, «В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности», перевод с англ. А. Плисецкой, *Новое литературное обозрение* 57, с. 69–92.

Заключение

Итак, языковые изменения последних двух десятилетий отражаются в современной поэзии весьма многообразно, с разной степенью глубины. Поэзия часто фиксирует новые явления гораздо оперативнее словарей. Поэты испытывают слово не только на осмысленность, но и на жизнеспособность. Во многих случаях новые слова приобретают функцию социокультурных знаков.

Иногда в текстах видна простая, но отнюдь не пустая забава языковыми новшествами. В таких играх поэты собственными средствами анализируют явления, во многом подсказывая лингвистам направление исследования.

Естественно, что новые элементы языка вовлекаются в существующие системные связи, и не только сами развиваются, но и влияют на те элементы, которые давно находятся в системе.

Во многих текстах, как например, в рассмотренных стихах Юнны Мориц, Виктора Кривулина, Сергея Стратановского, новые слова становятся основой глубокого многомерного образа с выходом в интертекстуальное и мифологическое пространство.

Метаязыковая информативность слова в поэзии оказывается более высокой, чем во всех других речевых сферах, включая художественную прозу, по той причине, что ускоренному и более полному усвоению информации способствует стиховая структура.

Поэтому стихи оказываются превосходным источником информации о живых процессах, происходящих в языке, и об отношении неравнодушных носителей языка к этим процессам.