

М. В. ЛЯПОН

ЯЗЫК ПИСАТЕЛЯ

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
ЭКСПЕРИМЕНТ
ПОД КОНТРОЛЕМ
ТВОРЧЕСКОЙ ИНТУИЦИИ



М. В. Ляпон

ЯЗЫК ПИСАТЕЛЯ

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ПОД КОНТРОЛЕМ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТУИЦИИ



2-е издание



Издательский Дом ЯСК
Москва 2020

УДК 80
ББК 81.2-03
Л 97

Рецензенты:

докт. филол. н., проф. *О. В. Евтушенко*,
докт. филол. н. *Н. А. Фатеева*

Книга утверждена к печати Ученым советом
Института русского языка им. В. В. Виноградова

Ляпон М. В.

Л 97 Язык писателя: лингвистический эксперимент под контролем творческой интуиции. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. — 328 с.

ISBN 978-5-907290-14-3

На основе собственного опыта реконструкции речевого портрета М. Цветаевой автор монографии продолжает поиск аргументов, подтверждающих изоморфизм авторского стиля и поведенческой стратегии создателя текста. Изучаемые факты создают своеобразное поле взаимных притяжений филологии и других наук, объединенных антропоцентрической доминантой.

Исследуемые тексты представляют интерес как источник для реконструкции доминирующих приемов творческой стратегии писателя и как отпечаток образа автора в целом, — в аспекте персонологии. Понятие персонологии в монографии осмыслено как трансфер-фактор, который помогает воссоздать идиостиль писателя наиболее близким к оригиналу. Проблематика «автор — адресат — текст» рассматривается как симбиоз, способствующий результативности разысканий. Избранные авторы (М. Цветаева, В. Набоков, И. Бродский и др.) прогностически «откликаются» на актуальные проблемы современной лингвистики, которая, преодолевая замкнутость, стремится к сотрудничеству со смежными областями гуманитарного знания.

Книга содержит доступный читателю-нелингвисту документированный материал, который иллюстрирует креативные этноспецифические свойства русского лексикона и фразеологии. Материалы избранных кроссвордов представляют интерес как творческая лаборатория, полезный практикум по культуре речи, а также как самоэкзамен, тестирующий оперативную и долгосрочную память читателя-разгадчика. Книга адресована широкому кругу специалистов в области теории текста, стилистики и общих закономерностей вербальной коммуникации.

УДК 80
ББК 81.2-03

ISBN 978-5-907290-14-3



9 785907 290143 >

© М. В. Ляпон, 2020
© Издательский Дом ЯСК, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

Глава I. Автор — адресат — текст (когнитивно-лингвистические аспекты феномена *чтение*)

Цветаева — Набоков в «коллоквиуме» по психологии чтения	13
Набоков: приемы трансперсонализации	28
Стратегии переадресации	46
Интервью (И. Бродский как диалогический партнер)	61

Глава II. Диалоги о метафоре и «диалоги» метафор

Стандартная метафора: испытание контекстом	79
Интерьер как фигуральный предикат в эксперименте писателя	88
Время как предмет рефлексии	101
Судьба окказионального слова (В. В. Виноградов о превращении авторских метафор)	118

Глава III. Норма, антинорма и созидательная инициатива экспериментатора

Диалоги приматологов с подопытными антропоидами (информация к размышлению)	133
Антидогматические формулы о метаморфозах истины и лжи ...	150
Парадоксальная логика скрытого отрицания	165
Комический текст: смысловая вертикаль; критерии информативности	181
Кроссворд как продукт остроумия и «побочный продукт» диалога	198

Глава IV. В поисках персонологии.

Материалы к сопоставительной стилистике

Под знаком каузальности	219
Сновидение в творческом эксперименте писателя	249
Закодированные откровения (автор в поисках формулы творчества)	264
Экспромты вежливости	286
Образ автора; эпистолярное Я; личность. В. В. Виноградов (материалы к образу автора)	303
Литература.	319

ПРЕДИСЛОВИЕ

Оценивая ситуацию, сложившуюся в современной филологии, ученые обращают внимание на тенденцию к переделу границ и сфер компетенции языкознания, литературоведения и смежных областей знания, отмечают комбинаторный характер всей современной гуманитарной науки. Этот факт создает своеобразное «поле взаимных ожиданий», в котором заметно не только сближение разных областей внутри филологии, но и разноаспектное «содружество» филологии и других наук, объединенных антропоцентрической доминантой — установкой на всестороннее познание человека.

Используя собственный опыт реконструкции речевого «почерка» М. Цветаевой, я продолжаю поиск аргументов, подтверждающих изоморфизм авторского стиля и психологического портрета создателя текста.

Изучаемый материал книги — Набоков, Бродский, Мандельштам и другие авторы. В соответствии с замыслом в центре внимания экспериментальная метафора; преодолевая диктат метафоры дежурной (уже утратившей сенсорную активность, инвентарной, «заглохшей», кристаллизованной), писатель находит более адекватный аналог, подсказанный интуицией рефлексирующего субъекта. Информативная ценность экспериментального образного иносказания с безупречной точностью обоснована Набоковым: «Когда писатель решает омолодить слово, оно снова оживает, снова всхлипывает, бродит в старинном камзоле <...> все то время, пока книгу этого писателя не перестанут читать».

Окказиональная авторская метафорика превращается в долгоиграющую: именно в таких случаях мы наблюдаем взаимодействие авторской интуиции с инстинктом самосохранения: «У меня нет ничего, кроме моего стиля», — говорит Набоков о своем творческом даре. Его суждение о феномене *стиль* как индивидуальной манере вербального поведения совпадает с формулой Ж. Бюффона: «Знания, факты и открытия легко отчуждаются и преобразовываются. Эти вещи — вне человека. <...> *Стиль — это сам человек*» [ЛЭС 1990: 495]. Содружество двух компетенций (лингвистика ↔ психология) — реальный фактор, способствующий более углубленному знанию о стилистической стратегии творческого субъекта.

Экспериментальная метафорика писателя — своего рода личная подпись, замысловатый вензель, по которому читатель опознаёт авторский почерк. Читатель вправе полагать, что субъективных психологических мотиваций неисчерпаемое множество, и выбирает те, на которых автор сам фиксирует внимание; этот материал подобен психограмме и нуждается в специальной лексикографической обработке. Установка на воссоздание лингвостилистического портрета требует внимания к психологической стороне авторской личности: наблюдатель; диктатор; речеповеденческий дипломат; обращенный вовне экстраверт; поглощенный самоанализом интроверт мыслительного типа (по К. Юнгу) и др. случаи.

В одной из центральных работ («Дегуманизация искусства») Ортега-и-Гассет (как теоретик искусства, утверждая тезис о преходящем характере любых художественных стилей и приемов) подчеркивает, что при этом постоянным (непреходящим, абсолютным) остается процесс самопознания человека [Философия 2006: 616].

Автор, склонный к авторефлексии, способный адекватно оценить собственный ментальный модус и психологический *habitus* (в целом и в подробностях), подобен диалектологу и информанту, благодаря которому исследователь опирается на информацию из первых рук. Получаемые таким методом «эмпирические» данные помогают реконструировать стилистическую идионорму изучаемого автора наиболее близко к оригиналу.

* * *

Современное набоковедение — это активный отклик на творческое наследие Набокова во всем жанровом многообразии этого наследия. Адресат Набокова — это не только читатель наедине с книгой и критик-филолог, но и аудитория студентов на его лекциях по русской и зарубежной литературе, а также диалогический партнер (в условиях интервью, в личной переписке автора). Набоков-адресант — живая функционирующая система во всей совокупности своих персонологических (индивидуальных, личностных) характеристик. В самооценке Набоковым особенностей собственного вербального поведения привлекает внимание следующее утверждение: «Думаю, что я особенно подвержен магии игр». Эта реплика далеко не случайна, если учесть его увлеченность составлением крестословиц; Набоков, как известно, является автором самого слова «крестословица», которое адекватно по своему значению слову к р о с с в о р д. Современный кроссворд — это некоторая творческая лаборатория, практикум по культуре речи, стимулирующий *креативную инициативу* носителя языка, интерес к игровой риторике. Составитель стимулирующего кроссворда — *аноним, но, реконструируя его образ*, можно сказать, что это человек *эвристически активный*, использующий естественный язык как гибкую систему, открытую и податливую для творческого эксперимента. «<...> Случаи, когда возникает а н о м а л и я, дают нам *гораздо больше информации*, чем те случаи, когда всё идет гладко», — утверждает З. Вендлер. В современных кроссвордах отмечается **экспансия** не фиксируемой словарями метафоры; эта особенность делает кроссворд содержательным источником для представления о **диапазоне** образной аналогии в современном вербальном общении носителей языка.

Рассматриваемые в разделе «Кроссворд как продукт остроумия и “побочный продукт” диалога» (см. гл. III наст. изд.) материалы современных стимулирующих кроссвордов адресованы носителям языка, которые заинтересованы в обретении (и/или совершенствовании) своей лингвистической компетенции, а также в познании правил риторики как науки и искусства эффективной коммуникации. Как справедливо утверждает Поль Рикёр, «успех ждет метафоры, способные вызвать удивление и ощущение

ние открытия». Игровые приемы вовлекают разгадчика в состояние продуктивной озадаченности, представляя собой тем самым полезный практикум по культуре речи; игровую риторику кроссворда может использовать школьный учитель русского языка с целью обогащения активного словарного запаса учащихся. Лингвистическая ценность таких (и з б р а н н ы х) кроссвордов заключается в том, что их составители интуитивно или целенаправленно используют языковую универсалию, сформулированную в свое время С. Карцевским. См.: [Звегинцев 1965: 85–90]. Речь идет о пересечении полиномиализации и полисемии.

В отличие от искусственно сконструированных знаковых систем и от информационной коммуникации в животном мире, естественный язык обречен на полисемию. Такая обреченность — своего рода оберег, охраняющий этнический словарь от избытка лексических единиц (представим себе неисчерпаемый объем лексикона в том случае, если каждая словесная единица имела бы «право» означивать только один-единственный денотат!). В действительности любое слово нашего языка, даже обладая уже зафиксированным в словаре плюрализмом толкований, продолжает жить в «ожидании» новых непредсказуемых смысловых модуляций. Выступая в роли образного иносказания, словесная единица «работает по совместительству», выручая тем самым избыточное словообразование.

В. В. Виноградов, рассматривая взаимодействие двух принципов («смысл ↔ текст»; «текст ↔ смысл»), пишет:

Шухардт утверждал, что «вещь существует вполне самостоятельно, слово — только в зависимости от вещи, иначе оно пустой звук. <...> по отношению к слову вещь первична и определена, слово же связано с нею и вращается вокруг нее. <...> В этом рисунке соотношений вещи и слова сгущены археологические краски. Ведь не только слово прикреплено к вещи, но и вещь тянется к слову, чтобы найти в нем свое определение, свои границы и через него утвердить свои функции, свое положение в мире бытия и сознания» [Виноградов 1994: 113].

* * *

Пафос исследования «Язык писателя: лингвистический эксперимент под контролем творческой интуиции» — попытка убедить читателя в целесообразности внимания к пер со н о л о г и и. Этот принцип анализа личности писателя относится к области «сверхзадач». Вместе с тем внимание к пристрастиям и неприятиям, имеющим психологическую подоплеку, помогает исследователю опознать и подтвердить ключевые черты речевого почерка, стратегию текстообразования в целом и многие другие особенности вербального поведения, которые, возможно, самим автором не осознавались. Такую опознавательную и подтверждающую роль выполняют (в частности) привлекаемые к исследованию лекции по русской и зарубежной литературе (в случае Набокова), а также э п и с т о л я р н ы е источники. Специфика эпистолярной ситуации — исключенность спонтанного отклика. Отсроченность и пространственная разобщенность — в свою очередь — создают благоприятные условия для: (1) углубления рефлексии коммуникантов; (2) возможности проявить больше искренности в суждениях (при замкнутости, сдержанности человека); (3) возможности для более детального, адекватно осмысленного и стабильного впечатления в тексте письма стилистической манеры коммуникантов. В ходе исследования утверждается тезис, согласно которому языковой эксперимент контролируется творческой интуицией. Испытывая влияние двух конкурирующих начал («диктат» языка и императивы собственной идионормы), писатель тем самым демонстрирует неисчерпаемость смыслопорождающего потенциала естественного языка. Плюрализм интерпретаций — атрибут, неизбежно сопутствующий множеству познаваемых абстракций. Понятие «стиль» не является исключением.

Несколько слов о композиции данной книги. В предлагаемой читателю монографии заголовок раздела, «объявляя» тему, одновременно служит **трансфер-фактором**. Речь идет о том, что *поиск персонологии* является ведущей темой — **изотемой**, которая так или иначе затрагивается во всех разделах книги и является аргументом целостности замысла.

ГЛАВА

I



**АВТОР — АДРЕСАТ — ТЕКСТ
(КОГНИТИВНО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ФЕНОМЕНА *ЧТЕНИЕ*)**

ЦВЕТАЕВА — НАБОКОВ В «КОЛЛОКВИУМЕ» ПО ПСИХОЛОГИИ ЧТЕНИЯ

Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель.

В. Набоков

...сам текст становится текстом не в результате процесса его создания (генезиса), а как следствие эффекта восприятия, которое вовсе не совпадает с авторским.

Д. Феррер

Мы пытаемся углубить «речевой пакт» с читателем, так чтобы каждый момент дискурса был абсолютно нов и вместе с тем абсолютно понятен.

Р. Барт

Чтение — объект, явно неудобный для компактной исчерпывающей дефиниции. Уже в самом первом (предварительном) приближении этот феномен умножает свои смысловые параметры: программа-минимум («автор — адресат — текст») оборачивается неисчерпаемой проблемой, неуклонно наращивает коннотации в разных направлениях (лингвосоциологическом, лингвосемиотическом, лингвopsихологическом, культурологическом и др.). Моя задача — «организовать» некий воображаемый коллоквиум, найти точки соприкосновения мнений в подходах к этой неисчерпаемой проблеме.

Один из примеров страстного «перечитывателя», о котором говорит Набоков, — Цветаева; в своем очерке «Пушкин и Пугачев» она пишет:

Нужно сказать, что даже при втором, третьем, сотом чтении, когда я уже наизусть знала всё, что будет — и как всё будет, я неизменно непрерывно разрывалась от страха, что вдруг Гринев — Вожа-тому — вместо чая водки *не даст*, заячьего тулупа *не даст*, послушает дурака Савельича, а не себя, не меня. И, боже, какое облегчение, когда тулуп наконец вот уже который раз треснул на Вожаковых плечах! (Есть книги настолько живые, но всё боишься, что, пока не читал, она уже изменилась, как река — сменилась, пока жил — тоже жила, как река — шла и ушла. Никто дважды не вступал в ту же реку. А вступал ли кто дважды в ту же книгу?) [Цветаева 1994, V: 499]¹.

Цветаева получает удовольствие, многократно перечитывая историю, хотя она знает наизусть, как пушкинский Петруша Гринев в «Капитанской дочке» поступит со своим заячьим тулупчиком. Сравним размышления Р. Барта в его эссе «Удовольствие от текста»: «...я получаю удовольствие, внимая истории, *конец которой мне прекрасно известен*: я знаю этот конец и в то же время как будто его не знаю, я сам для себя делаю вид, будто мне ничего не известно...» [Барт 1994: 501].

* * *

Цветаева отвечает идеалу читателя, сформулированному В. Набоковым, и вместе с тем ее способ читать совпадает с таким, который предпочитает Р. Барт. Барт противопоставляет два способа чтения:

...первый напрямик ведет меня через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого

¹ Здесь и далее при ссылке на собрание сочинений М. Цветаевой в семи томах (1994–1995 гг.) в квадратных скобках указываются год, том и страницы.

языка <...>; при втором же способе чтения я не пропускаю ничего; такое чтение побуждает смаковать каждое слово, как бы *лгнуть*, *приникать к тексту*; оно и вправду требует прилежания, увлеченности; <...> при таком чтении мы пленяемся уже не объемом <...> текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означивания (significance); <...> именно этот *прилежный* способ чтения более всего подходит к современным текстам. <...> чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать аристократическими читателями [Барт 1994: 468–469].

Развитие этой мысли Барта о «прилежном» чтении находим у Набокова:

Литературу, настоящую литературу, — советует Набоков «хорошим читателям», — не стоит глотать залпом, как снадобье <...>. Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов, — тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекачивая языком во рту... тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат, и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся во едино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови [Набоков 2004, I: 23]².

Оригинальный образ концептуированного читателя (вернее, образ ситуации «автор — книга — читатель») предложен Андреем Битовым в его вступительной заметке «Музыка чтения» к «Лекциям по зарубежной литературе» В. Набокова. В самом деле, «читатель в литературе играет ту же роль, что и исполнитель в музыке, с той принципиальной разницей, что это не соборное действие (оркестр — публика), а индивидуальное исполнение наедине с самим собой, то есть *понимание*»; «...партитура, на которой записан музыкальный текст, сама по себе не звучит, без исполнения она всего

² При ссылках на собрание сочинений В. Набокова американского периода в пяти томах указываются год, том, страницы.

лишь бумага, хотя именно в голове композитора, испещрившего листы, эта музыка впервые прозвучала» [Набоков 1998: 8, 7]. Текст «обрекает нас, — утверждает Р. Барт, — на *неразрешимый выбор* между кодами. Чьим именем будем мы обосновывать наш выбор? Именем автора?» [Барт 1994: 461].

Так или иначе, читающий субъект является актантом оценочной (аксиологической) ситуации из трех составляющих: 1) оценивающий субъект; 2) оцениваемый объект; 3) критерий (основание) оценки. В контексте проблемы «чтение» функция адресата не сводится к роли слушающего. Адресат (читатель) — лицо, сознательно или непроизвольно (со стороны автора) стимулируемое для ответной реакции. Искомые мотиваторы удовольствия от чтения, в свою очередь, окружены ореолом метарефлексом читателя (это предвидит автор, который прекрасно понимает, что значит быть в позиции читающего). Исходной точкой в этом лабиринте обусловленностей оказывается психологический портрет субъекта, который, декодируя текст, формирует свое суждение, впечатление, реагирует эмоционально, в унисон с автором или, наоборот, — «идиотически» опровергая авторскую версию.

«Неразрешимость — это не слабость, а структурное условие повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом — в высказывании *присутствуют* многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение» [Там же: 461]. Письмо порождает «некий объем индетерминаций или сверхдетерминаций: этот объем и есть *означивание*. Письмо появляется именно в тот момент, когда прекращается речь, то есть в ту секунду, начиная с которой мы уже не можем определить, *кто говорит*, а можем лишь констатировать: *тут нечто говорится*» [Там же].

Отношение в паре «читатель — текст», «читатель — автор» (любовь / антипатия) складывается по принципу «насиленно мил не будешь». Здесь трудно возразить Р. Барту, который, анализируя феномен *чтение*, главным аргументом нашего интереса к книге считает *удовольствие*.

Текст — это объект-фетиш, и этот фетиш меня желает. Направляя на меня невидимые антенны, специально расставляя ловушки

(словарный состав произведений, характер его референции, степень занимательности и т. п.), текст тем самым меня избирает; при этом, как бы затерявшись посреди текста (а отнюдь не спрятавшись у него за спиной <...>) в нем всегда скрывается некто иной — автор [Барт 1994: 483].

* * *

Подчеркивая различие между читателем и критиком, Р. Барт пишет: «Если мы ничего не знаем о том, как читатель *разговаривает* с книгой, то критик, напротив, обязан избрать определенный “тон”, и тон этот в конечном счете может быть только утвердительным» [Там же: 372–373]. Например, литературно-критическое эссе Цветаевой «Эпос и лирика современной России» (1932) можно исследовать с разных позиций: как образец стилистики Цветаевой-рецензента, Цветаевой — генератора парадоксов, автора оригинальной метафорики и т. д.

Тезис, который у Цветаевой в цитируемом ниже очерке явно акцентирован, — непостижимость секрета таланта Пастернака.

Попытка беседы читателя с Пастернаком мне напоминает диалоги из «Алисы в стране чудес», где на каждый вопрос следует либо запаздывающий, либо обскакивающий, либо вовсе не относящийся к делу ответ <...>. Сходство объясняется введением в «Алисе» другого времени, времени сна, из которого никогда не выходит Пастернак [Цветаева 1994, V: 379];

У Маяковского мы всегда знаем о чем, зачем, почему. <...> Пастернак — поэт без темы. Сама *тема* поэта [Там же: 385]; Пастернак чара. Маяковский — явь, белейший свет белого дня [Там же: 387]; Маяковский действует на нас, Пастернак нами не читается, он в нас совершается [Там же: 379]; Читатель Пастернака — «подслушиватель... даже следопыт» [Там же: 379];

Пастернак неисчерпаем. Каждая вещь в его руке, вместе с его рукой, из его руки уходит в бесконечность — мы с нею — за нею. Пастернак только *Invitation au voyage* ('Приглашение в путь' (франц.). — М. Л.) — самораскрытия и мирораскрытия, только отправной пункт <...>. Наш отчал. <...> На Пастернаке мы не замедливаем, мы медлим над Пастернаком. Над пастернаковской

строкой густейшая и тройная аура — пастернаковских, читательских и самой вещи — возможностей. <...> Чтение Пастернака надстрочное, — параллельное и перпендикулярное. Меньше читаешь, чем глядишь (думаешь, идешь) *от*. Наводящее. Заводящее. Можно сказать, что Пастернака читатель пишет сам [Цветаева 1994, V: 387–388].

Поэтика Пастернака служит Цветаевой (и как читателю, и как рецензенту) продуктивным источником для создания оригинальных метафор. Ведущая тема здесь — вариативность з р и т е л ь - н о й метафоры. Отрицательные коннотации признака **небрежность** (невнимательность, пренебрежительность, неряшливость) применительно к поэтике Пастернака оборачиваются безусловным позитивом. Проследивая творческую эволюцию поэта, Н. Фатеева справедливо подчеркивает психологическую доминанту творческой личности, внутренний императив: изменяясь, оставаться самим собой. Избавляясь «в своей поэтике от чисто авангардистских принципов, он [Пастернак] не может отказаться от своего принципа означивания действительности, поскольку о н у него никогда не менялся» [Фатеева 2010: 191].

Как показано в цитируемой ниже подборке, *глаз* у Цветаевой — это орган не только читателя (реципиента), но и в первую очередь автора (Пастернака). Пастернак «через глаз мир процеживает».

Его глаз отжим. За сетчатку пастернаковского глаза протекает — течет потоками — вся природа, проскакивает порой и человеческий фрагмент <...>, за нее никогда еще не проникал ни один человек в целом. Пастернак и его неизменно растворяет. Не человек, а человеческий раствор [Цветаева 1994, V: 382];

Магический кристалл Пастернака — его глазной хрусталик [Там же: 387];

Читатель Пастернака, и это чувствует всякий, — согладайт. Взгляд не в его, Пастернакову, комнату (что он делает?), а непосредственно ему под кожу, под ребра (что в нем делается?) [Там же: 379]³;

³ Цитируемый фрагмент: «взгляд... непосредственно ему под кожу, под ребра (что в нем делается?)» — служит стимулом для смысловой аналогии глагола *читать*, *прочитывать* (= распознавать, интерпретировать, кон-

...Пастернаковы глаза остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всем, на что он когда-то глядел, — в виде знака, меты, *патента*, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист или просто. Вобрав (лист) глазом — возвращает с глазом (глазком) [Цветаева 1994, V: 381–382];

Маяковский <...> заставляет нас видеть вещь, которая всегда была и которой мы не видим только потому, что спали — или не хотели. Пастернак, мало что отпечатавшись на всем своим глазом, нам еще этот глаз вставляет [Там же: 384].

Именно этот утвердительный тон, который имеет в виду Р. Барт, мы слышим у Цветаевой — рецензента, взявшего на себя ответственную задачу: в ходе сопоставительного анализа Маяковского и Пастернака выявить доминанты их творческой идионормы. Доказательная сила ее суждений о писателях обусловлена, очевидно, тем, что Цветаева выносит на суд («при свете совести») психологическую реальность, создавая тем самым своего рода текст-психограмму, убеждающий осязательностью мотиваций. Цветаева выступает представителем «утысячеренной» читательской аудитории и одновременно служит уникальным примером читателя «отборного», о котором говорил Набоков в своих лекциях: читателя требовательного и сочувствующего, придирчивого и солидарного, готового к сотрудничеству и способного к независимой оценке. Ломая стереотипы жанра «литературная критика», Цветаева в своих эссе о писателях предстает не только как теоретик искусства. Оценка Ю. М. Лотмана («Пушкин Цветаевой убедительнее многих аналитик») приложима к любому из созданных ею портретов из серии эссе о писателях-современниках.

струировать генетическую формулу). Заметим, что Цветаева улавливает смысловые модуляции у глагольных форм *читать*, *прочитать*, которые мы (носители современной русской литературной нормы) наблюдаем в контекстах типа: «мы хорошо читаем картошку, но еще не прочитали свеклу». Так говорит современный теоретик-биолог, оценивая эксперимент селекционеров, исследующих геном овощных культур (из телепередачи). В новом значении этих глагольных форм принципиально меняется интерпретируемый объект. Данный пример наглядно иллюстрирует многослойность означаемого и сложность языкового знака.

Цветаева излагает результаты своего поиска персонологической формулы каждого из поэтов. Рассматриваемый очерк Цветаевой служит доказательством того, что, во-первых, каузатором удовольствия может быть текст не только художественный; во-вторых, что мастерство в жанре «критика» во многом предопределяется умением *вчитываться*.

* * *

Отдельного внимания (в контексте нашей темы) заслуживает тезис Цветаевой «жизнь = книга». Жить книгой (ею) и жить книгу (ее) на языке Цветаевой — перифразы, эквивалентные по смыслу. Из письма Б. Пастернаку (1922): «...тогда было лето, и у меня был свой балкон в Берлине. Камень, жара, Ваша зеленая книга на коленях. <...> Я тогда десять дней *жила ею*, — как на высоком гребне волны...» [Цветаева 1995, VI: 226]⁴.

Цветаева — своего рода эксперт по чтению, предпочитающий жанр типа «книга жизни»; именно такая литература обладает, по ее мнению, сильнейшим терапевтическим эффектом, а именно — делает человека «бесстрашным». Из письма к Наталье Гайдукевич (1935): «Знаете, что мне в Вас больше всего нравится? *Бесстрашие*. Есть вещи, которые человек не хочет говорить даже себе, Вы их говорите вслух <...>. Вы бесстрашней — даже меня!» [Цветаева 2003: 107–108].

Напишите ту книгу, которую за Вас никто не напишет: себя. Помните, Толстой говорил: «Каждый человек может и должен написать за свою жизнь — одну книгу: книгу своей жизни». <...> Вы будете в этой книге — жить, день за днем, *те дни будут* — как на широких надежных *бесстрашных* крыльях нести — эти. Вам станет всё равно — вокруг, Вы станете — неуязвимы [Там же: 108–109].

Комментируя смысл «бесстрашия», Цветаева имеет в виду непредвзятость суждений, оценок: «бесстрастно и бесстрашно —

⁴ Здесь имеется в виду книга Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь». Цветаева посылает в дар Пастернаку свою книгу стихов «Разлука» и четверостишие «Неподражаемо лжет жизнь...» [Цветаева 1995, VI: 281].

оцениваю» [Цветаева 2003: 108]. Речь идет о свойстве ее натуры, которое сама Цветаева называет «искушением правдой»: «...признаюсь Вам в одной своей дурной страсти: искушать людей (испытывать) непомерностью своей правдивости. Давать вещь так, как она во мне и во вне — есть. *Испытание правдой*. Кто вынесет?» [Цветаева 1997: 148].

В рефлексии Цветаевой-когнитолога над смысловым полем «жизнь, жить» просматриваются оппозиции: 1) *жизнь человека*: уникальный случай, казус / модель существования, манера, стиль бытия; 2) *качество жизни*: быт, прозябание / подвиг, исполнение высокой миссии. Истолкование сути этой миссии находим у В. Гумбольдта. Превращая реальный предмет в объект фантазии, художник, — читаем у Гумбольдта, — «исполняет самое великое и трудное дело, какое поручено человеку в качестве высшего его предназначения, — он теснейшим образом сопрягает себя с внешним миром, окружающим его, сначала вобрав в себя этот последний как чуждый предмет, а затем возвратив его как свободно и самостоятельно организованный...» [Гумбольдт 1985: 180]. Способность человеческого рассудка «творить особый мир, независимый от действительности и от внешних чувств, однако воздействующий на нас точно так же, как и сама действительность», — «такая роскошь, в которой мы не только нуждаемся в связи с самой организацией нашего духа, но без нее мы не в состоянии были бы исполнять высшие конечные цели человечества» [Там же: 213–214].

* * *

Глагольный знак *жить* (быть, существовать, иметь место в действительности) в контексте Цветаевой меняет свой грамматический статус, обретая признак прилагательного: способность варьироваться по степени (полноте) выявления качества: «Сигрид Унсет. Sigrid Unsed⁵: Der Kranz — Die Frau — Das Kreuz. И вот — внезапное озарение: кто же мне подарит эти книги как не Вы, которая

⁵ В автобиографии (1940) Цветаева называет Сигрид Ундсет в строке «любимые писатели» [Цветаева 1994, V: 7]; имя этой писательницы в тексте Цветаевой дается в разной орфографии.

их — почти что писали и совсем жили?!» [Цветаева 1995, VI: 400]. Тезис «писать книгу о своей жизни — это и значит *жить*» Цветаева многократно повторяет в переписке со многими своими корреспондентами. В письме к Р. Н. Ломоносовой (1931) обсуждается возможность летнего отдыха

...лучше где-нибудь на море или в горах, в тишине. Со своими без чужих. С какой-нибудь одной книгой на всё лето. Такая у меня была прошлым летом — знаете ли — Sigrid Undsed — три части: Der Kranz — Die Frau — Das Kreuz. Всего около 2000 стр<аниц> и — ни одной лишней строки. Норвежский эпос — и женский эпос. Вся страна и вся судьба. Кажется за нее именно получила Нобелевскую премию. Наверное переведена на английский, я читала по-немецки, так всё лето и прожила — в Норвегии [Цветаева 1995, VII: 336];

Анне Тесковой:

К вам бы я приехала домой в мир Сигрид Унсет и ее героев, не только в их мир и их век, но в их особую душевную страну, такую же достоверную, как на карте. Я знаю, что я оттуда. Я там всё узнаю. Я знаю, что и вы оттуда. Я и Вас там узнаю. Я и это там в Вас узнаю. Мы с вами люди одной породы, без всякого иносказания: горной. Люди гор. Суровые. Как было в России суровое полотно, суровый холст — из которого кому-то (не нам!) паруса. Которые не рвутся. (И вот — мысль: на парусах моих стихов все выплывут в открытое море, кроме меня. Ибо я только ткач, ткач, который сидит.) [Цветаева 1995, VI: 400];

...сейчас, случайно подняв глаза, увидела на стене в серебряной раме лицо Сигрид Унсет — un visage revenue de tout ('лицо человека, отрешившегося — от всего' (франц.). — М. Л.) — никаких самообманов! И вспомнила — Kristine, как от нее постепенно ушли все дети и как ее — помните, она шла на какое-то паломничество — изругали чужие дети — так похожие на ее! [Там же: 434];

А помните Kristine под старость лет — когда ее ругали мальчишки, а она, улыбаясь вспоминала своих — когда были маленькими... (Точно со мной было) [Там же: 449];

О Kristine Laurinstochter мечтаю третий год. Сейчас эта мечта дошла до тоски. Половину бы своих книг (у меня есть очень хорошие!) за нее отдала бы [Цветаева 1995, VI: 401];

в письме Ю. П. Иваску (1934):

Теперь — просьба. Вы можете меня сделать наверняка — счастливой. У меня есть страстная мечта, уже давно, а именно III том трилогии Сигрид Унсет «Kristine Laurinstochter» <...>. Но книга дорога и просьба нескромна, и, чтобы быть вполне нескромной — в переплете, ибо две другие у меня в переплете сером полотняном, с норвежским сине-красным орнаментом — душу отдать! Это, именно эта III <часть>, моя любимая книга в мире [Цветаева 1995, VII: 388, 419].

В своем очерке «Живое о живом» (1932) М. Цветаева, подчеркивая жизнелюбие М. Волошина, говорит, что он не был «сказочником письменным», поскольку «сам был сказка, сама сказка». Эту аналогию применительно к М. Волошину Цветаева мотивирует по принципу «сказка = быть»:

Закрепляя этот его облик, — пишет она, — я делаю то же, что все собиратели сказок, с той разницей, что собиратели записывают слышанную, я же виденную совместно с Максом, *житую*: *vécue*. На этом французском незаменимом и несуществующем слове (*vie vécu* — житая жизнь, так у нас не говорят, а прожитая — уже в окончательном прошлом, не передает) останавлиюсь, чтобы сказать о Максе и Франции [Цветаева 1994, IV: 210].

По мысли Цветаевой, текст книжный и текст нотный оказываются мотиваторами тождественных по сути впечатлений. Цветаева подтверждает эту аналогию реальностью своего собственного внутреннего опыта. Свои детские ощущения от музыки («магический удар по мне... острые верхи тоски!») Цветаева «узнала в Нибелунгах и, целую жизнь спустя, в бессмертном эпосе Зигрид Унсед. Это была моя первая встреча с скандинавским Севером» [Цветаева 1994, V: 22].

* * *

Для Набокова коллизия «автор — читатель» — некое подобие состязания; при этом Набоков предпочитает партнера достойного: способного оценить авторскую эврику (остроумную метафору, палиндром, каламбур); его читатель должен реагировать на призыв сотрудничать с автором, уметь разгадывать его иносказания (лексические тропы, метафорические сценарии), «читать» по картинке, играть в шарady, расшифровывать анаграммы и т. п. Это значит, что «отборный» читатель должен также уметь с достоинством признать свое поражение, оценить в целом мастерство художника. О Набокове можно сказать, что он из тех авторов, которые конструируют модель идеального читателя по своему образу и подобию. Набоков — разгадчик, получающий удовольствие от текста сложного, требующего ментального напряжения, дешифровки.

«Противник» (подразумеваем: читатель), которого легко одолеть, такому автору, как Набоков, не интересен. И своему читателю он любит устраивать преграды, полагая, что, преодолевая их, адресат получит удовольствие от собственных открытий.

Аналогия с игрой в стилистике Цветаевой (творческой и поведенческой) просматривается, в частности, в афористических высказываниях о собственной манере письма, например: «У нас с Сергеем Михайловичем Волконским одна страсть: перевертывать слова и правды, — мир — наыворот, это и есть революционный темперамент». Свою склонность к антидогматическому мышлению, к преодолению ментальных и поведенческих стереотипов Цветаева резюмирует с точностью психолога-профессионала: «Мой инстинкт всегда и во всем ищет преграды; я ищу их инстинктивно, — в жизни, как и в стихах».

Как и Набоков, Цветаева-аналитик преодолевает диктат языка и давление ментальных стереотипов. Цветаева, объясняя читателю особенности своей поэтики, тоже использует аналогию с игрой. В ее иносказаниях акцентирована воля к победе — внутренний императив, требующий преодоления главной, с ее точки зрения, преграды — «стихии» языка: поэт, «обольщенный сутью», продвигается по «вертикали» смысла, удерживаясь на «телеграфном столбе», как «монтер на кошках».

— Хотите, я научу вас писать стихи? <...>

— Всё это очень просто, — говорила она [Цветаева], — надо только отыскать такой перпендикуляр! И, как монтер на кошках, карабкаться по нему до самого верха [Белкина 1988: 55].

В этом иносказании — авторская подсказка критикам, пытающимся разгадать секреты поэтического мастерства: Цветаева учит чтению стихов по вертикали. Читатель в состязании с поэтом, по логике цветаевской метафоры, обречен на поражение: «К искусству подхода нет, ибо оно *захват*. (Пока ты еще подходишь, — оно уже захватило.)» [Цветаева 1994, V: 373]. Цветаева, обращаясь к Родзевичу, пишет: «Радзевич! Радзевич, дело не в стихотворной осведомленности! Вы к Rilke не были подготовлены, Rilke пришел и взял Вас, поэты — это захватчики, к ним не готовятся и с ними не торгуются!» [Цветаева 2001б: 49]. Цветаева, предпочитая преграду во всем, тоже ищет повод для приложения своей творческой энергии. В метафоре «поэты — захватчики» — фигуральный намек на игровую технику, характерную для ее собственного поэтического метода, вербального поведения⁶. Здесь мы наблюдаем явные черты личности типа *Homo ludens*: своего адресата Цветаева представляет не как соперника в соревновании, а как объект «захвата». Читатель бессилен против натиска энергетики поэта; он капитулирует, признав свое поражение. В своей художественной прозе Цветаева-автор всегда ведет повествование от первого (в грамматическом смысле) лица, не зашифровывая своего «Я» никакими персонажами-агентами, принципиально буквалистически, открытым текстом, собственным голосом — что называется, «черным по белому».

* * *

Размышляя о ситуации «читатель наедине с книгой», нельзя не согласиться с Р. Бартом, что феномен «чтение» — один из интригующих предметов для большого цикла дискуссий о человеке: о лингвопсихологической, культурно-семиологической, социально-культурологической сущности самого человека и его языка.

⁶ О вертикальном прочтении стиха Цветаевой см.: [Лосев 2010: 166 и сл.].

Майя Валентиновна Ляпон

ЯЗЫК ПИСАТЕЛЯ

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ
ПОД КОНТРОЛЕМ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТУИЦИИ**

2-е издание

Корректор О. Круподер
Ведущий редактор И. Полосухина
Оригинал-макет и оформление переплета
подготовлены И. Богатыревой

Подписано в печать 05.05.2020. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion Pro.
Усл. печ. л. 20,5. Тираж 300. Заказ №

Издательский Дом ЯСК
№ госрегистрации 1147746155325
Phone: 8 (495) 624-35-92 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»
Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57
itdkgknosis@gmail.com

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru, vk.com/gnosisbooks