

ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТОВ-ФИЛОЛОГОВ ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКОМУ ТОЛКОВАНИЮ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ)

Флоря А.В.

Орский гуманитарно-технологический институт, г. Орск

Для серьезного обучения студентов работе над художественным произведением недостаточно только дисциплины «Филологический анализ текста». Его следует дополнить эстетическим аспектом [см: 2; 3; 4; 5; 6]. Он касается прежде всего слова, эстетическими признаками которого считаются: невозможность слишком конкретных толкований, внешний (и часто мнимый) алогизм связей, слабое соотношение с ближайшими по семантике словами (эстетически значимое слово «служит намеком включенных мыслей, эмоций, волнений»), неразрывная связь с художественным целым [4, 21; 5, 33]. Но лингвоэстетика охватывает *все* уровни языка, чему и посвящена данная статья. При обучении лингвоэстетическому подходу полезен и специфический материал анализа — экспериментальные тексты, авторы которых раскрывают потенциал языковых единиц.

Продемонстрируем процедуру такого анализа на примере из эссе А. Вознесенского «Человек с древесным именем», посвященному К. Чуковскому.

«Он и стихи писал на каком-то лесном, дочеловеческом, тарабарском еще бормотании. По-каковски это:

Робин-Бобин Барабек

Скушал сорок человек?..

Это мир яркий, локальный по цвету, наив, блещущий и завораживающий, как заправдашняя серьга в ухе людоеда, чудовищно фантастический и конкретный мир (...) Тяга к детям была его; тягой к звену между предрациональной природой и между нами, по-человечески осмысленной.

«Его «Чукоккала» — лесная книга, где олимпийцы дурили, шутили, пускали пузыри.

Я написал в «Чукоккалу»:

Или вы – великие,

или ничегоголи...

Все Олимпы липовы,

окромя Чукоккалы!

Не хочу Кока-колу,

а хочу в Чукоккóлу! (...)

Язык его был чист, гармоничен, язык истинно российского интеллигента» [1, 472-473].

Анализировать мы будем эпиграмму Вознесенского для «Чукоккалы», однако нам очень пригодится контекст, в котором она цитируется. Вознесенский характеризует язык Чуковского, однако это — камертон и для него самого. Он хочет сказать о Чуковском языком самого Чуковского.

Вознесенский упоминает две ипостаси Чуковского: это детский писатель, изъяснявшийся «на каком-то лесном, дочеловеческом, тарабарском еще бормотании», но это и ученый-филолог, хранитель чистоты и культуры русского языка. Чуковский – литературный патриарх, олимпиец – и друг детей.

Из этой двойственности исходит Вознесенский, пытаясь определить свое отношение к нему, найти тон общения с ним. Он хочет «понравиться» Чуковскому, но еще не знает, в каком качестве: как «взрослый», умный человек или как «ребенок». Но в обоих случаях он должен очаровать Чуковского своим языком: или идеальным литературным русским, или таким же «тарабарским бормотанием». Вознесенский пробует оба стилистических регистра и, вероятно, эмпирическим путем, устанавливает, что «детский» вариант предпочтительнее.

Во-первых, рядом со старым и мудрым Чуковским он с трудом мог бы держать «серьезный» тон (сама нарочитая «серьезность» в этой ситуации выглядит ребячеством, так что Вознесенский по определению изначально оказывается в положении «ребенка»).

Во-вторых, контекст «Чукоккалы» побуждает к «несолидности» поведения, к игре и остроумию: здесь даже «олимпийцы дурили, шутили, пускали пузыри».

В-третьих, именно дети, осваивающие язык, обостренно ощущают его системность, его глубинные, фундаментальные отношения — это как мало кто другой понимал автор «От двух до пяти». Детская языковая свобода позволяет Вознесенскому проявить вполне «взрослые» качества — лингвистическую интуицию и поэтическую виртуозность. Добавим, что эти качества делают данный текст привлекательным для преподавателей стилистики и лингвоэстетики: это целый парад ярких художественных приемов, выделяемых без особого труда, ибо Вознесенский демонстрирует (Чуковскому, но косвенно и другим потенциальным читателям) свои способности.

Главная идея текста – *право на бессмертие дает только талант* – настолько тривиальна, что ее нельзя воспринимать всерьез. Подлинное содержание эпиграммы заключается в следующем: это маленький гимн во славу искусства, выраженный средствами самого искусства. Красота, изящество, остроумие, техническое мастерство, явленные в этих шести строках, свидетельствуют нам, что Поэзия – прекрасна (если даже этот несерьезный экспромт так хорош). Эпиграмму Вознесенского можно назвать *синекдохой Искусства*: за небольшим юмористическим стихотворением возникает силуэт чего-то мощного и великого.

Итак, общую концепцию своего толкования мы формулируем так: мы проследим за поиском «верного тона», за переключением «взрослого» регистра на «детский».

Здесь будет применен последовательный текстовый анализ, мы будем идти буквально от слова к слову, применяя и некоторые другие методы.

Первое слово данного текста – «или – или» – союз. Он может быть множественным, т. е. цепочку с «или» узуально можно продолжать едва ли не до бесконечности, но окказионально, в составе данного текста, данный союз

может быть только двухместным: «или вы — великие, или ничегоголи», и *tertium non datur* – третьего не дано. Как пишет Вознесенский в другом стихотворении:

Третьего не дано: или ты черевичный сапожник,
или ты чечевичный художник –
гений или

далее следует словечко, весьма любимое творческой интеллигенцией, особенно бомондом.

Отметим, что союз «или – или» у Вознесенского выдвинут в сильную позицию анафоры, которая усиливает антонимию: «великие – ничегоголи». Но это не только лингвистический, но и логический союз, синонимичный «либо – либо», выражающему отношение сильной дизъюнкции, отвергнутому, очевидно, по причине какофонии. Союз «или – или» эвфоничен: он хорошо вписывается в звуковую оркестровку первых трех строк (срав.: «*Олимпы липовы*»); автор предпочел его по этой причине, хотя его подлинное значение, конечно: «либо – либо», т. е. категорическое противопоставление.

Прервем анализ этого союза (о нем сказано еще не всё), чтобы выделить два связанных с ним момента, которые могут возникнуть при интерпретации других единиц этого текста:

а) различие между узуальным и окказиональным: узуально этот союз является многоместным, окказионально – двухместным;

б) трактовка единиц может быть не только языковой (грамматической и лингвоэстетической), но и формально-логической.

Местоимение «вы» в данном тексте может иметь окказиональное значение «мы гентильного», т. е. родового, обобщенно-личного. «Вы» прочитывается как «мы все». «Вы» нельзя прочесть как обращение к Чуковскому хотя бы потому, что в противном случае это было бы иначе оформлено: «или Вы — великий, или ничегоголь» (не говоря уже о бестактности такого варианта). Текст Вознесенского апеллирует к воображаемому собеседнику. Переносное употребление второго лица предлагает *любому* человеку соотнести с собой опыт автора.

Однако это «вы» способно обладать и смысловым *обертоном* (оттенком) собственно второго лица: пытаюсь держать «менторский» тон, автор словно отделяет себя от своих адресатов. Обобщенный смысл фразы таков: «Любой художник – или великий, или «ничегоголь», но сам я точно знаю, к какой группе отношусь».

«Великие» – прилагательное, подвергшееся субстантивации: это обнаруживается через его сопоставление с явным существительным «ничегоголи». Семантика субстантива – «гении». Первоначальная адъективность этого слова придает ему обобщенный, категориальный характер (срав.: «ученые», «русские», «млекопитающие» и др.).

«Ничегоголи» и «великие» состоят в антонимических отношениях. С узуальной точки зрения, понятия «великий» и «ничтожный» контрастно антонимичны, т. е. между ними заключена целая гамма переходных смыслов: талантливый, одаренный, посредственный и т. д. С окказиональной же точки

зрения, «великие» и «ничегоголи» — комплементарные антонимы, т. е. в рамках этого текста между ними никаких других смыслов нет и быть не может: или одно, или другое, а третьего не дано.

Этими антонимами замыкаются строки, параллелизм которых обозначен анафорой «или – или», тем самым он усиливается. Кроме того, в этих строках «симметричны» друг другу начало и конец, потому что в состав антонимов входят фонемы и аллофоны, из которых складываются «или – или»: «в[ИЛ'И]кие – нич[И]гого[Л'И]». Эти новые «или – или» функционируют как фонетические *эпифоры*, которые дополнительно – как бы изнутри – вскрывают несовместимость данных антонимов.

«Ничегоголь» – окказиональное слово, полученное в результате *контаминации* (сложения) слов «ничего» и «Гоголь». Понятно, что оно означает ничтожество, но почему в связи с Гоголем? Не трудно догадаться, что имя Гоголя вписывает адресатов Вознесенского в литературный контекст: напомним, что «Чукоккала» – альбом, в котором оставили свои экспромты лучшие писатели России. Гоголь нужен Вознесенскому как *писатель*. «Ничегоголи» — это не просто ничтожества, а ничтожные *литераторы*, графоманы. Особая красота заключена в контрасте «ничего» — т. е. отсутствия и литературного имени, и личности — и «Гоголя» — одного из самых громких имен, одной из ярчайших индивидуальностей. Но почему *Гоголь*, а не другой, столь же знаменитый, писатель? Понятно, что в большой степени это имя мотивировано конструктивными причинами. Перед нами не просто контаминация, а *интерференция*, т. е. наложение, слов. Значит, фамилия писателя должна начинаться на *Го-*, но почему это не Гомер, не Горький и др.? Это имя должно укладываться в размер, рифмоваться, вписываться в звуковой строй стихотворения. Этих оснований для предпочтения имени Гоголя вполне достаточно, но они формальны. Нет ли других – например, семантических, причин? По-видимому, есть, и мы это покажем в дальнейшем.

Мы ни в коем случае не должны отказываться от семантической интерпретации окказионального слова, если есть возможность такого толкования, даже если формальные объяснения представляются достаточно удовлетворительными. Итак, какие коннотации может заключать в себе слово «ничегоголь»? Его экстравагантный, парадоксальный вид заставляет думать о том, что «бездарный писатель» — слишком плоский смысл для такого необычного слова. Соединение Гоголя с ничтожностью кажется даже кощунственным, если это сделано только для игры. Какие же коннотации мы можем привести в данном случае? Например, ничтожество, которое мнит себя Гоголем. Правда, не понятно, почему именно Гоголем, а не кем-то другим, но если «оно» – это ничтожество – еще и *ходит гоголем*, то здесь комментарии излишни. В самом деле: мы ведь только предполагаем, что Гоголь – имя собственное, но Вознесенский не говорит об этом прямо. Образы подлинного величия и спеси, которая ходит, «надуваюсь», в данном контексте вполне логичны.

Слово «*ничегоголь*» может означать не просто ничтожность, а ее *крайнюю степень*, по аналогии с величием – крайней степенью, человеческой значимости, «*ничегоголь*» – это «Гоголь ничтожности»: он *фантастически* бездарен (потому что Гоголь — писатель фантастический). Гоголь при таком прочтении воспринимается как эталон «экстремальности», а не просто гениальности: не каждый гений жжет великолепно написанные тексты, а «*ничегоголи*» трепетно хранят свои бездарные опусы, «трясутся над рукописями». «*Ничегоголь*» — это своего рода «анти-Гоголь».

На практическом занятии один из студентов предложил неожиданную трактовку, не связанную ни с писателем Гоголем, ни с птицей гоголем: контаминацию слов «*ничего*» и «*голь*» (в том же смысле, что и «голый король»: голое ничтожество – которое нечего не может предъявить). Интерпретация остроумна, но более чем сомнительна, т. к. «*голь*» — собирательное существительное, а «*ничегоголи*» употреблены во множественном числе» Конечно, переход собирательных существительных в конкретные возможен (например, «*тварь*» — «*твари*»), но такие процессы вряд ли происходят с только что возникшими словами.

Нам больше всего импонирует следующая интерпретация: «*ничегоголь*» — это не реализовавшийся Гоголь (а «*великий*» — соответственно, реализовавшийся), Гоголь, погибший в эпигоне, в халтурщике и т. д. Первые строки эпиграммы можно прочесть так: или вы стали «Гоголем» (т. е. гением), или нет. Сопоставив эти стихи с уже цитированной эпиграммой Вознесенского:

или ты черевичный сапожник,

или ты чечевичный художник,

мы увидим, что и там Вознесенский обозначает гениальность и бездарность *гоголевскими* образами. Слово «*художник*» можно прочесть как «живописец». «*Чечевичный*» художник – т. е. продавший свое первородство, свой талант за «чечевичную, похлебку» — может быть воспринят как Чартков (который, кстати, разбогатев, «прошелся по тротуару гоголем, наводя на всех лорнет»). «*Черевичный сапожник*» — это не буквально кузнец Вакула, но гоголевский ореол образа не вызывает сомнений. Так мы убеждаемся, что упоминание Гоголя для Вознесенского принципиально важно: Гоголь — эталон самоотдачи художника, честного отношения к искусству. Вторая эпиграмма помогает понять первую, поскольку через гоголевское творчество напоминает о людях, раскрывших или погубивших себя, свой дар.

В подтверждение предположения, что «*ничегоголь*» означает «ничто», *поглотившее* «Гоголя». Обратим внимание на «*противоборство*» морфологии и орфоэпии в этом слове.

С одной стороны, слово «*ничего*» поглощает «*Гоголя*» грамматически, отбирая у него категории собственности и сингулярности («*Гоголь*» как наименование Н.В. Гоголя – уникализм, принципиально не имеющий множественного числа; когда мы говорим: «*Гоголи*» — например: «*И такие Гоголи, чтобы нас не трогали*», мы имеем в виду, конечно, не множество Н.В. Гоголей, а сатириков, причем *не похожих* на своего «однофамильца»: Гоголи,

которые не трогают, — это *не* Гоголи). Когда это слово становится нарицательным и плюральным, тем самым иллюстрируется поглощение личности безликостью, уникальности — толпой.

С другой стороны, «Гоголь» перед окончательной сдачей своих позиций как бы наносит последний удар слову «ничего» — на морфемном шве: заставляя <в> звучать как [г]: хотя Вознесенский этого не оговаривает, но вряд ли кому-то придет в голову прочесть это слово как «*ниче[в]оголи*». Итак, в этом окказионализме противоречива не только семантика, но и *форма*, словно хранящая на себе следы борьбы между талантом и компромиссом.

Тире в первом составном именном сказуемом «*вы – великие*» нормативно, особенно если учесть прономинативность подлежащего: выраженное личным местоимением, оно требует дополнительной пунктуационной поддержки. Однако здесь тире еще и подчеркивает категоричность противопоставления. Во втором сказуемом («*или — ничегоголи*») оно не обязательно: действует инерция первого употребления знака; но его отсутствие можно прочесть и как знак пренебрежения: перед «*великими*» делается пауза, «*ничегоголи*» упоминаются вскользь. Синтаксическая неполнота второй предикативной единицы нормативна, т. е. не является приемом, но в системе художественного текста (за счет анафоры и выделения этого сегмента особой строкой) отсутствие подлежащего укрупняется и может восприниматься, как прием: «*вы*» уничтожаются «*ничегоголями*», погибает «личность», пусть даже обобщенная.

Словом «*ничегоголи*» впервые нарушается «серьезный», «менторский» тон Вознесенского, а многоточие, следующее за этим чеканным афоризмом, снимает его «значительность». Автор словно желает насладиться эффектом, произведенным его максимой, делает паузу, но, не дождавшись эффекта, продолжает: *Все Олимпы липовы*. Эта фраза построена по модели логического высказывания: автор пытается держать тот же «менторский» тон, хотя и не без усилий. Это напоминает кантианское аналитическое суждение, не содержащее нового для нас знания — например: *Все люди смертны*. Автор изрекает это как непреложную истину. Следующей же строкой — *окромя Чукоккалы* — этот трюизм («*суета сует; все суета*») превращается в синтетическое апостериорное (т.е. основанное на опыте) суждение: «Чукоккала» — не «липова».

На то, что слово «*Олимпы*» употреблено в переносном значении, указывает плюральная форма. Понятие «Олимп» утрачивает свою уникальность. Это подчеркнуто местоимением «*все*»: «*Олимпов*», оказывается, несколько. Тем самым принижается их значимость: не получив признания на одном, можно попытаться штурмовать другой. Заметим, что Вознесенский говорит об «*Олимпах*», а не о «*Парнасах*»: ему нужно обиталище богов, а не муз. «*Олимпы*» — это обобщенный, образ не столько искусства, сколько престижности. Литератор может быть бездарным, но модным, — однако он никогда не попадет в «Чукоккалу». Отметим, что слово «*Олимпы*», хоть и приобретает плюральность, но не теряет категории собственности: «*Олимпы*»,

хоть и не обладают фактической ценностью, по «гамбургскому счету», но престижны с официальной точки зрения.

Это слово вписано в юмористический, травестийный контекст, создаваемый не только грамматическим числом, но и сказуемым — разговорным словом. Конечно, прилагательное «липовый» разговорно, если оно не относительное, а качественное, употребленное в переносном значении: «не настоящий, фальшивый». На качественность прилагательного в тексте указывает его употребление в краткой форме. В данном случае краткость означает постоянство признака: это «приговор», который Вознесенский выносит «Олимпам».

Важнейшим приемом, который здесь применен автором, является паронимазия, т. е. игра, основанная на созвучии неродственных слов. Смысл паронимазии — неожиданное сходство, окказиональное «родство» понятий, между которыми нет ничего общего. «Вынимая» из «Олимпов» «липу», Вознесенский словно обнажает скрытую от поверхностного взгляда «внутреннюю, форму» первого слова. Подлинная суть «олимпизма», т. е. видимого успеха, — тщета. Следует сказать, что здесь очень удачно соотносятся форма к содержанию. Слово «липа» короче «Олимпа» — это, если можно так выразиться, то, что остается от него, если «отжать воду», убрать лишнее. Редукция смысла выражается через редукцию формы.

Благодаря обороту «окромя Чукоккалы» усиливается «несерьезность» («детскость») авторского тона. Форма «окромя» — диалектная, но также обще разговорная, однако в плане диахронии конечная фонема <a> возникла фонетически закономерно из Ъ, т. е. исторически не является разговорным признаком. Это разговорная черта в плане синхронии. Префикс О- усиливает семантику отделения (срав.: «опричь», «около»): «Чукоккала» коренным образом отличается от «Олимпов» официального признания.

Заключительная фраза «Не хочу Кока-колу, а хочу в Чукокколу!» строится на аллитерации, на анаграмме. В их основе лежит «Чукоккала» — предмет авторского вождения. Автор окончательно переходит на тон капризного ребенка («не хочу Кока-колу»), причем этот переход рельефно подчеркивается конструктивной близостью финальных строк и начальных, в которых автор говорил «как взрослый». То и другое строится на противопоставлении, в обоих случаях, употребляются анафоры:

ИЛИ вы – великие,	Не ХОЧУ Кока-колу,
ИЛИ ничегоголи	а ХОЧУ в Чукокколу!

и окказиональные слова («ничегоголи», «Чукоккола»), которые даже отчасти созвучны. В последних строках вычленяются квази-эпифоры:

не хочу Кока-КОЛУ,
а хочу в ЧукокКОЛУ.

В первых: строках, как уже было сказано, выделяется нечто подобное — квази-эпифорическая структура:

Или вы в[И]ЛИкие,
или нич[И]гогоЛИ.

Сохраняя принцип построения речи, автор радикально меняет стиль, тон: с «серьезного» на откровенно юмористический.

Чтобы понять нежелание пить кока-колу, нужно обратиться к «культурно-историческому фону, т. е. вспомнить о стилягах. Заявляя «Не хочу Кока-колу» (обратим внимание на прописную букву, т. е. на возведение кока-колы в культ), Вознесенский тем самым фактически говорит: *я даже стилягой быть не хочу* — т. е. не хочу относиться к молодежной элите, не хочу бунтовать по-глупому и т. п. Вознесенский всегда явно симпатизировал стилягам, и в устах такого человека фраза «*Не хочу Кока-колу*» означает отказ не от газированного напитка, а от *образа жизни*. Он будто провозглашает: я отказываюсь от своей неповторимой индивидуальности и согласен стать самым заурядным гением.

Заметим, что в эпиграмме слово «*Чукоккала*», в отличие от фонового текста — эссе «Человек с древесным именем», — пишется без кавычек: *Все Олимпы липовы, кроме Чукоккалы*. Автор как бы подчеркивает, что это слово в обоих случаях означает несколько отличающиеся друг от друга вещи. «*Чукоккала*», заключенная в кавычки, — это альбом Чуковского. *Чукоккала* без кавычек — это высочайшая из вершин (срав. с «*липовыми*» «*Олимпами*»), литературный Эверест. Это, перефразируя Евтушенко, больше, чем альбом.

Затем это слово искажается: «*а хочу в Чукоккóлу*». Новый вариант соответствует новому восприятию альбома Чуковского. Это не только имитация «детского» произношения и «детского» взгляда на предмет: поэзия — большее лакомство, чем кока-кола.

«*Чукоккола*», соотносимая с «*Кока-колой*», кажется нам искрящееся, фонтанирующей жидкостью, которую не пьют, а скорее погружаются в нее («*хочу в Чукокколу*»). Это животворящий источник, Кастальский ключ, родник Иппокрены, купель, наконец. Автор жаждет нырнуть в нее, пройти «литературное крещение».

Итак, художественный текст не только выражает мысль в словах, но и создает для ее воплощения конгениальную языковую фактуру, которая и выявляется при лингвоэстетическом толковании.

Список литературы

1. **Вознесенский, А. А.** *Ров. Стихи, проза / А. А. Вознесенский.* — Москва: Советский писатель, 1987. — 736 с.

2. **Донецких, Л. И.** *Слово и мысль в художественном тексте / Л. И. Донецких.* — Кишинев, 1990. — 164 с.

3. **Донецких, Л. И.** *Эстетические функции слова / Л. И. Донецких.* — Кишинев, 1982. — 154 с.

4. **Ковтун, Л. С.** *Словарное описание семантико-стилистической*

системы писателя // Словоупотребление и стиль М. Горького / Л. С. Ковтун. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. – С. 5-14.

5. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя : Избр. ст. / Б. А. Ларин. – Л.: Художественная литература, 1974. – 285 с.

6. Фещенко, В. В., Коваль, О. В. Сотворение знака: Очерки по лингвоэстетике и семиотике искусства: Научная монография. / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с.