

**"БОЛЬНАЯ Р." ВЛАДИМИРА СТРОЧКОВА  
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО  
АВАНГАРДА: "СДВИГОЛОГИЯ" А. КРУЧЕНЫХ  
И СТИХОТВОРЕНИЕ М. КУЗМИНА "КОНЕЦ ВТОРОГО ТОМА"**

В Послесловии к книге "Глаголы несовершенного времени", изданной в 1994 году и включающей избранные стихотворения 1981-1992 годов, Владимир Строчков дает определение основному принципу, который, на его взгляд, является своеобразной доминантой, структурно организующей "правила игры в сконструированной Вселенной" [10, с. 377]: "Полисемантика <...> суть способ эстетического отражения мира с помощью языковых средств, обладающих свойством принципиальной многозначности" [10, с. 379].

Говоря о разновидностях полисемантических структур текста, Строчков, наряду с "ситуацией эзопова языка", а также классической двусмысленностью и каламбуром, называет ситуацию "повторяющегося, длящегося двоения смысла". "В этом случае, – замечает автор, – возникает семантическая структура, подобная цепочке: смыслы то смыкаются, то расходятся. Обычно их не удается долго удерживать в разомкнутом состоянии - тогда они норовят выродиться во что-нибудь вроде параллельного текста <...>. Поэтому смыслы как бы "отдыхают", периодически сходясь в узловых точках текста, чтобы затем несколько слов спустя вновь, набравшись сил, разбежаться до следующей встречи охотников (или дичи?..) на небезызвестном привале" [10, с. 397].

Думается, что вполне репрезентативной, с точки зрения взаимодействия внутренних механизмов такого достаточно распространенного в современной поэзии явления, как полисемантика, является поэма В. Строчкова **"Большая Р. Хронический склерофимоз. Из истории болезни. Широкоформатное многофигурное историко-эпическое полотно во вкусе Ильи Глазунова"** (1990) [10, с. 308-319]. Призванный восприниматься не только в качестве своеобразной языковой игры с достаточно сакральными (в идеологическом смысле) темами, но и в качестве игры собственно этической или, скорее, философской, текст Строчкова явно ориентирован на традицию "сдвигологических" опытов футуриста А. Крученых, акцентирующих прежде всего **языковой сдвиг** игрового сознания человека XX века.

Между тем, некоторые современные исследователи, в частности Л.В. Зубова, при обращении к тексту В. Строчкова склонны видеть лишь характерный для постмодернистской литературы прием, где "за редукцией слова и словосочетания естественным образом следует деэтимологизация, а следовательно, и семантическое опустошение, демонстрируемое языком поэзии" [4, с. 61]. И далее: "... в поэме В. Строчкова с характерным названием "Большая Р." демонстрируется замусоренность сознания цитатами, вырванными из забытых текстов, знаменитыми именами-сигналами. В абсурдном хаотическом смешении всех слов и явлений, когда поток сознания направляется внешними признаками сходства слов, воссоздается ситуация болезненного бреда. Такая редукция знания и сознания, вызывающая обесмысливание слов или, напротив, им вызванная, сопровождается назойливым повторением союза *тойсь*..." [4, с. 61].

Вместе с тем, обращение к тексту "Большой Р." показывает, что отмеченная здесь "ситуация болезненного бреда" воссоздается вовсе не при помощи "абсурдного" и "хаотического" смешения всех слов и явлений, а обращение к "внешним признакам сходства слов" далеко не исчерпывает возможностей создания вполне осмысленного полисемантического поля. Именно полисемантика текста задает и объясняет, во-первых, собственно название произведения "Большая Р. Хронический склерофимоз. Из истории болезни", которое, учитывая явный аллюзийный подтекст, восходящий к названию книги Д. Мережковского "Большая Россия", может быть прочитано как **"Большая Россия. Хронический склерофимоз. Из истории болезни"**, и, во-вторых, явно пародийный подзаголовок "Широкоформатное многофигурное историко-эпическое полотно во вкусе Ильи Глазунова", отсылающий читателя к известному живописному полотну

"Вечная Русь", воплощающему особый, концептуальный взгляд художника на самобытность российского исторического пути.

Что касается языковых приемов, при помощи которых происходит, как будет видно в дальнейшем, явно не хаотичное ветвление смыслов, то, помимо уже названного - "внешние признаки сходства слов", назовем еще несколько, восходящих, преимущественно, к авангардной традиции начала XX века, а именно "**сдвигологии**" **А. Крученых**, отмечавшего, что "сдвиг передает движение и пространство. Сдвиг дает многозначность и многообразность" [5, с. 36]. Более развернутое определение сдвига находим в высказывании И. Зданевича, продолжающего и как бы комментирующего Крученых: "Слово *перемещение* /курсив авторский – С.К./, которым я пользуюсь, чтобы определить смысл слова "сдвиг", не совсем точное. <...> *Сдвиг* - это деформация, разрушение речи, вольное или невольное, с помощью перемещения одной части массы слова в другую часть. *Сдвиг* может быть этимологическим, синтаксическим, фонетическим, морфологическим, орфографическим и т.д. Если фраза становится фразой с двойным смыслом – это *сдвиг*. Если речь получает двойной смысл - это *сдвиг*. Если слова смешиваются при чтении (речевой магнетизм) или если часть слова отрывается, чтобы присоединиться к другому слову, это *тоже сдвиг*..." [цит. по: 3, с. 271].

В тексте В. Строчкова представлены практически все названные И. Зданевичем формы и способы создания двойного смысла.

1. Использование стержневого для стихотворения Строчкова (и характерного прежде всего для разговорной речи) приема уточнения - "тойсть", "то есть", "ну, в общем", "в смысле", "ну", "хотя, вернее", "все-таки", "но все же" позволяет выстраиваемой семантической цепочке "сдвигаться", дополнительно множась и ветвясь.

2. Функцию сдвига выполняют и семантические ряды, основанные на синонимических сближениях, на внесении в контекст вариантов слова<sup>1</sup> ("... жид замёрз, ругаясь как ямщик, / тойсть кучер, то есть, как его, извозчик..."), а зачастую и псевдосинонимов: "... лежащая мошонкой в янтаре, / тойсть хрустале, тойсть мейссенском фарфоре, / тойсть гессенском, то есть голштейн-готторпском...", в данном случае заключающих в себе дополнительную ассоциативность, поддерживаемую необходимой в контексте всей поэмы "историчностью" (например, "голштейн-готторпском" - одно из названий династии российских императоров, начиная с Петра III, который, как известно, был сыном гольштейн-готторпского герцога Карла Фридриха).

Кроме того, синонимический ряд может основываться на наращивании, соотнесении иноязычных вариантов слова: "... где некогда он был на поле, он / там замерзал и хрипло матерился, / и путал dreck и merde и govno..." (здесь же - каламбурное членение (на поле он – Наполеон); "... А он рыдал своим последним глазом, / как Аргус, то есть это, Полидевк, / тойсть Полифем (как говорят французы - / шерше ля девк, ну, в смысле, что ля фем)..."

3. В тексте Строчкова достаточно частым становится использование сдвигающего семантику слова явления паронимии, а также омонимических сталкиваний, которые не только служат способом создания каламбура ("... он отворил тихонько Калиту" ("отвори потихоньку калитку"), но и позволяют выстроить многозначную панхронистическую семантическую цепочку, явно пародийную по отношению к "широкоформатным" работам И. Глазунова: "... молчит, не отвечает, щурит глаз / и смотрит, как Царевичу под шлем / вползает тихо чёрненькая мушка..." (мушка как насекомое и как компонент винтовочного прицела); "... под расписною Курскою дугой..." (расписная дуга + Курская дуга); "и тихо пели стёб да стёб кругом, / тойсть спесь да спесь, тойсть степь да степь..."; "... ядрица не гречка, / тойсть не гречанка, в смысле, он не грек / и не совал руки в Березину, / и грех, тойсть Гракх, тойсть Враг, ну, то есть, это / ну, РИК, тойсть Рок, тойсть рак его за руку / там не хватал..." (заметим, что в данном случае явление паронимии подкрепляется еще и своеобразным выведением фразеологически связанных слов извест-

<sup>1</sup> Как справедливо отмечает Л.В. Зубова, "такой синтаксис напоминает синонимические цепочки в средневековом стиле "плетение словес" /.../. Синонимы и перечисления теперь нужны не для того, чтобы постепенно уточнять понятие, а для того, чтобы выражать многообразие мира, равнозначность сущностей" [4, с. 335-336].

ной русской скороговорки "Ехал грека через реку..." из стандартной сочетаемости); "стяжатель славы кратныя в боях / подле Каялы с Калкой, то есть кайлом, / тойсть калькой с неживого языка, / заткнув ему хайло балтийской килькой / в томате, то есть Кантом, то есть "хальтом", / тойсть кольтом, то есть кельтом, и волюнку / шотландскую под кильтом затянув / морским узлом еще под Трахальгаром, / где, протянув под Килем пару суток, / он наголову разгромил хозар / и потопил их флагманский кобзарь, / то есть карбаз, то есть баркас, прижопил / весь их гешефт, гешталт, гевалт и базл, всю их клепсидру, то есть всю эскадру, / то есть Арманд, тойсть, как ее, Армаду..."; "и когда ему второй, / то есть последний выбили под Хайфой, / тойсть под Хай-Фай, ну, то есть, под Хайфоном, / то есть под кайфом..." и т.п.

При этом интересно, что выстраиваемая в данном случае цепочка, несмотря на кажущуюся линейность, изобилует целым спектром дополнительных сюжетных ассоциаций (их типология будет представлена ниже).

4. Многозначность, основанная на сдвиге, достигается и за счет характерной, прежде всего для каламбура, графической пересегментации, перераспределения границ слова в речевом потоке: "там был вопрос, мол, путь далёк ли, жид?" ("путь далёк лежит"); "где некогда он был на поле, он / там замерзал и хрипло матерился..." (Наполеон);

5. Каламбурное столкновение двух потенциальных членений или введение окказиональных слов (т.н. "пластилиновых" [см.: 7]), образованных в результате контаминации двух слов при совмещении морфем, слогов или звуков, функционально призванных обострить, подчеркнуть парадоксальность целого ряда явлений: "склерофимоз" (склероз + фимоз) (явно восходящем к неологизму А. Левина "На улице Склерофимовича / стоял кинотеатр "Урядник"...") ("Простая история (Советская народная песня)"); "Синедрилона" (Синдерелла (Золушка) + синедрион).

"Склеивание", сцепление слов, наслоение нового элемента на ставшее уже устойчивым словосочетание: пушкинский "шестикрылый серафим" – "Шерстекрылый склерофим" Строчкова (шестикрылый + шерсть, серафим + "склерофимоз").

6. Двоение смысла может происходить также за счет пародийного, "сдвигологического" приема девальвации, травестирования цитаты, вырванной из первоначального контекста: "... то есть петух, который, брызжа пеной, / шипя и спрыгнув со сковороды, / гремя огнем, сверкая блеском стали..." (слова известной песни сталинского времени о танкистах); "И в белоснежных хлопковых полях / там, под Москвой, ну, в общем, в Елисейских..." ("Землянка"); "... и тихо пели стёб да стёб кругом...";

7. Дополнительное наращивание смыслов происходит также за счет контаминации стилистически контрастных фрагментов текста или выведения фразеологически связанных слов из их стандартной сочетаемости: "Он думал о Царевиче: о том, / как он в гробу видал свою невесту / хрустальном и таких же башмачках, / тойсть тапочках..." (контаминация вульгарной поговорки "в гробу я его видал" ("видал я его в гробу в белых тапках" со стилистически нейтральной лексикой); "мертвецки спящая" = мертвая, мертвецки пьяная, спящая; "... природный гастроном и астронавт, / безродный космонавт и замполит..." (= природный астроном и безродный космополит);

8. Контекстуальное сращение (прежде всего на основе омонимии и паронимии) имен собственных ("... при огневой поддержке Карла Ксеркса, / тойсть Либкнехта, тойсть это, Карла Цеткин / Двенадцатого, то есть Карла Маркса, / (хотя, возможно, все же Марка Красса)...") (любопытно сочетание имени Карл фамилией Цеткин: с одной стороны, оно возникает как продолжение начатой семантической цепочки, с другой, служит заменой имени Клара, поскольку именно в такой сочетаемости имена находятся в известной скороговорке "Карл у Клары украл кораллы...");

9. Употребление слэнговых выражений, раздвигающих и сдвигающих семантику текста: "... упёк национальный колобок, / охранником-амбалом заметённый / по скрёбаным уже пустым генсекам, / замешанным на деле о сметане..."

При этом заметим, что взаимодействие смысловых рядов происходит в каждом отдельном случае гораздо более сложными путями, нежели это может показаться. Всё вышперечисленное – лишь внешние проявления действия замысловатого "сдвигологического" механизма. И в этом смысле небезынтересным будет сближение текста В. Строчкова теперь уже с конкретным

стихотворением другого авангардиста начала века **М. Кузмина**<sup>2</sup> "**Конец второго тома**" ("Я шел дорожкой Павловского парка..."). Дело здесь и в "широкоформатности" и "многофигурности" того и другого текстов, и в соединении, напластовании времен, имен и пространств, и даже в самих способах и приемах своеобразной игры со словом, позволяющей высказыванию множиться и дробиться. Теория Владимира Строчкова о "полисемантике" текста, явлении постмодерна (в том значении, в котором его понимает автор<sup>3</sup>), особым образом реализуется и в стихотворении Кузмина, написанном в 1922 году и потенциально готовом, вероятно, стать своеобразным источником замысла "Больной Р."

В стихотворении М. Кузмина, хотя и в несколько ином, нежели это было у радикальных авангардистов начала века, виде, но достаточно открыто взаимодействуют "... в пространстве читаемого (или времени произносимого) единого текста" [10, с. 397] несколько смысловых линий.

Тут же отметим, что ценные наблюдения, касающиеся смыслового строя "Конца второго тома", уже были сделаны в работе Н.А. Богомолова.<sup>4</sup> Нас, в свою очередь, будет интересовать сам механизм ветвления, перетекания одного смыслового строя текста в другой, что в результате позволит выявить специфику ассоциативной игры уже другого автора, а именно – В. Строчкова.

Сдвиг времени и пространства в стихотворении "Конец второго тома" задан, с одной стороны, сюжетно: чтением романа "... про какую-то Элизу / Восемнадцатого века ерунду" [6, с. 274], позволяющим герою перенестись из реального пространства в пространство романное. Сюжетообразующий мотив чтения становится здесь той "узловой точкой", которая скрепляет все остальные пространственно-временные сдвиги. Затем – ассоциативно, на уровне звучания слова, вызывающего своеобразное видение героя:

"Элизиум, Элиза, Елисей", –  
Подумал я, и вдруг мне показалось,  
Что я иду уж очень что-то долго:  
Неделю, месяц, может быть года.  
Да и природа странно изменилась:  
Болотистые кочки все, озерца,  
Тростник и низкорослые деревья, –  
Такой всегда Австралия мне снилась,  
Или вселенная до разделенья  
Воды от суши. Стаи жирных птиц  
Взлетали невысоко и садились  
Опять на землю. Подошел я близко  
К кресту высокому. На нем был распят  
Чернобородый ассирийский царь.  
Висел вниз головой он и ругался  
По матери, а сам весь посинел. [6, с. 274]

<sup>2</sup> В 20-е годы (1921 - 1925) М. Кузмин являлся лидером петроградской группы эмоционалистов, в которую входили также писатели Константин Вагинов, Анна Радлова, Адриан Пиотровский, Юрий Юркун, драматург и режиссер Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев. Группа издавала альманах "Абраккас", среди участников которого указывались также Ахматова, Пастернак, Хлебников и др.

<sup>3</sup> "ПОЛИСЕМАНТИКА ЕСТЬ ОДИН ИЗ СПОСОБОВ СУЩЕСТВОВАНИЯ (или, если угодно, ОДНА ИЗ ФОРМ АКТУАЛИЗАЦИИ, или, если не угодно, ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ) ПОСТМОДЕРНА КАК ОДНОЙ ИЗ БАЗОВЫХ КОНЦЕПЦИЙ КУЛЬТУРЫ (искусства, литературы, поэзии), ОТЛИЧАЮЩИЙСЯ (-АЯСЯ, -ЕЕСЯ) ИНТЕНСИВНЫМ И ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННЫМ ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ СВОЙСТВА МНОГОЗНАЧНОСТИ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМ (языковых средств)" [10, с. 385].

<sup>4</sup> Ученый приводит результаты исследования, проделанного О. Роненом, который, "продемонстрировав целый ряд параллелей этого стихотворения /.../ как с библейскими легендами (2-я Паралипоменон, гл. 32; Даниила, гл. 5; Откр., 8, 6-13; Иоанн, 19, 27, а также очевидные отсылки к книге Бытия), так и с произведениями русской поэзии (прежде всего со 2-м томом лирики Блока), французской прозы (Ретиф де ла Бретон и Ан. Франс), эсхатологическими пророчествами, гностической легендой и пр., /.../ описывает его как травмированное эсхатологических мотивов, столь популярных в русской поэзии того времени" [2, с. 158].

Перемещение в иное пространство и время обуславливается и семантическим сдвигом, перевернутой, смещенной культурной ассоциацией (мотив распятия вниз головой связывается прежде всего с именем апостола Петра), и сдвигом стилистическим (ассирийский царь "ругался / По матери...").

Выстраивается цепочка: доисторическое пространство - "чернобородый ассирийский царь", превращающийся через опять же перевернутую культурную ассоциацию в "халдея", а затем (снова по сюжетной, теперь пушкинской, ассоциации - "черная борода" (а возможно, и через упоминание Елисея) в Пугачева, и, наконец, через романый образ, труба, услышанная Элизой ("Я продолжал читать, как идиот, / Про ту же все Элизу, как она, / Забыв, что ночь проведена в казармах, / На утробе удивилась звуку труб"), - в апокалиптическое видение:

Халдей, с креста сорвавшись, побежал  
И стал точь-в-точь похож на Пугачева.  
Тут сразу мостовая проломилась,  
С домов посыпалась штукатурка,  
И варварские буквы на стенах  
Накрасились, а в небе разливалась  
Труба из глупой книжки. Целый взвод  
Небесных всадников в персидском платье  
Низринулся, – и яблонь зацвела. [6, с. 274]

Но так выглядит семантическая цепочка, если рассматривать ее линейно. На самом деле, текст стихотворения многослоен, насыщен подтекстами. Так, библейская ассоциация (апокалиптическое видение) соединяется с образами античной мифологии ("На персях же персидского Персея / Змея свой хвост кусала кольцевидно..."), которая, в свою очередь, присваивает и трансформирует (замещая ахиллесовский) и пугачевский сюжет ("От Пугачева на болоте пятка / Одна осталась грязная..."). Говоря об источниках образа Пугачева (повесть Пушкина "Капитанская дочка"), Н.А. Богомолов отмечает "... неизбежность ассоциации со знаменитой фразой, многократно повторявшейся в те годы: "Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный". И далее: "Связь переворота 1917 года с пугачевщиной была столь явной, что фразу можно было всерьез использовать, лишь вынеся последующие звенья в подтекст" [2, с. 159].

Открытое удвоение (или даже утроение) семантического ряда происходит и на звуковом уровне, при помощи своеобразной тавтограммы или параномазии (персидское платье – перси – персидский – Персей), и на уровне стилистическом ("... Целый взвод / Небесных всадников в персидском платье / Низринулся..."), и на уровне грамматическом ("... и яблонь зацвела"). Отметим также, что, по наблюдению Н.А. Богомолова, "... Персей здесь должен быть отождествлен со святым Георгием, что влечет за собой и прочие ассоциации с воителем, воспринимавшимся как отмститель за унижение и уничтожение России:

Он близко! Вот хруст перепончатых крыл  
И брюхо разверстое Змия...  
Дрожи, чтоб Святой и тебе не отмстил  
Твои блудодеяства, Россия!

(З. Гиппиус) [2, с. 159].

Кроме того, своеобразное разветвление цепочки обусловлено и имплицитно: ассирийский царь – халдей – Вавилон – Валтасар – персы. Незнаванное в тексте, но подразумеваемое Вавилонское царство (по вполне очевидной исторической ассоциации) влечет за собой появление и другой библейской аллюзии: "И варварские буквы на стенах / Накрасились...". Согласно преданию, отразившемуся как в Библии, так и у древнегреческих авторов, в разгар пира, устроенного Валтасаром, последним вавилонским царем, в ночь взятия Вавилона персами, таинственная рука начертала на стене непонятные слова. Вавилонские мудрецы не сумели прочесть и истолковать их. Только при-

званный по совету царицы иудейский мудрец Даниил прочитал надпись, гласившую: "МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН", объяснил значение этих слов и дал им толкование, предсказав гибель Валтасара и раздел вавилонского царства между персами и мидянами.

В стихотворении Кузмина также появляются услышанные героем и не понятые им "важные слова": "Ашанта бутра первенец Первантра!", смыкающиеся, как видим, как с библейской фразой, так и, через произошедший пространственный сдвиг, с образностью несколько иного рода:

... Солдаты

Крылатые так ласково смотрели,  
Что показалось мне, – в саду публичном  
Я выбираю крашенных мальчишек.  
"Ашанта бутра первенец Первантра!"  
Провозгласили, – и смутился я,  
Что этих важных слов не понимаю. [6, с. 274]

Привлечение иноязычного (или псевдоиноязычного) материала позволяет Кузмину расширить возможности ассоциативной семантики. Высказывание "Ашанта бутра первенец Первантра!", которое, на первый взгляд, выглядит как заумное, то есть нарочито неопределенное, в контексте стихотворения приобретает вид загадки, своеобразного ребуса, который необходимо разгадать. Иначе говоря, заумь в сопровождении осмысленного текста включается в его систему как элемент, требующий такого же осмысления сочетания звуков. Выделить "знакомые" морфемы, с нашей точки зрения, позволяет актуализированная в данном тексте система образов древнеиндийской мифологии, в частности, Оуробор, змея, кусающая свой хвост, – символ закона кармы, колеса сансары – колеса Воплощения. В результате, можно предположить, что слово "Ашанта" может быть прочитано как "Аш" + "Ананта"; "бутра" = "будда" + "мантра" ("тантра", "сутра"<sup>5</sup>). Кроме того, подобного рода заумь может быть возведена (особенно в контексте пугачевского сюжета) к особому, тайному языку заговорщиков (ср., например, у Пушкина: "... отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор" или "Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора" [8, с. 263]).

Как видим, текст Кузмина представляет собой особым образом организованную (вполне в духе Строчкова) семантическую структуру, вмещающую переплетающиеся между собой, ассоциативно взаимообусловленные пространства: пространство реальное ("Я шел дорожкой Павловского парка..."), воображаемое ("Подумал я, и вдруг мне показалось...") и читаемое ("Я продолжал читать, как идиот, / Про ту же все Элизу, как она..."). Разумеется, обнаруживаемые при этом "мерцания и пульсации смыслов" [10, с. 399] возникают, в большей степени, для своеобразной маскировки одного смысла "за спиной второго" [10, с. 397] (то, что Владимир Строчков называет "ситуацией эопова языка"). Тесно связанные между собой мотивы распятия, смуглы, падения царства и конца света – на фоне чтения романа "про какую-то Элизу"<sup>6</sup> – служат явной отсылкой к ситуации современного Кузмину 1922 года. Подобные выводы сделаны и в работе Н.А. Богомолова: ""Конец второго тома", то есть конец царства Второго завета и неминуемое за этим пришествие Третьего, для Кузмина лишь внешне становится предметом иронии и насмешки, на самом же деле глубоко волнует его и будучи частью личного опыта" [2, с. 159]. И

<sup>5</sup> "Аш (евр.). Огонь, как физический, так и символический /.../" [1, с. 67]; "Ананта-Шеша (санскр.). Змий Вечности – ложе Вишну во время пралайи (буквально, "бесконечный остаток") [1, с. 42]; "Будда (санскр.). Буквально, "Просветленный". Высшая ступень знания" [1, с. 87]; "Мантры (санскр.). Стихи из ведийских сочинений, употреблявшиеся в качестве заклинаний и магических формул" [1, с. 250]; "Тантра (санскр.). Буквально, "закон или ритуал" [1, с. 385]; "Сутра (санскр.). Вторая группа священных писаний, предназначенная для буддистов-мирян" [1, с. 380].

<sup>6</sup> Думается, что в контексте актуализированной в стихотворении Кузмина пушкинской темы (Елисей, Пугачев), роман об Элизе может также восходить к роману, читаемому героиней поэмы Пушкина "Граф Нулин": "Она сидит перед окном; / Пред ней открыт четвертый том / Сентиментального романа: / Любовь Элизы и Армана, / Иль переписка двух семей..." [8, Т. III, с. 162].

если текст В. Строчкова воспринимается в качестве, повторюсь, этической, или идеологической, игры с сакральными текстами прежде всего на языковом уровне, то у Кузмина это игра, скорее, ассоциативная (на уровне **сюжетной ассоциации**), игра подтекстами. И между тем, такое ассоциативное письмо в поэме Строчкова - второй и неразрывно связанный с уже названным ("сдвигология") способ создания полисемантического поля.

Так же, как это было у Кузмина, функцию отправной точки в поэме В. Строчкова, выполняет Элизиум, или Елисейские поля:

И в белоснежных хлопковых полях  
Там, под Москвой, ну, в общем, в Елисейских,  
На берегу своих пустынных дум  
Он вспомнил жизнь: как не было ее.

Представленный семантический ряд: поля – белоснежные, хлопковые, под Москвой, Елисейские – вызывают звуковую ассоциацию – Елисей, а вслед за именем героя пушкинской сказки (правда, неназванным) – цитату из пушкинской поэмы "Медный всадник", а затем снова возвращает к системе образов "Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях", выстраивая новую семантическую ветвь: Царевич – невеста, Синедрильона, Золушка, Белоснежка, спящая, мертвая царевна, мертвецки спящая.

Далее происходит новое ветвление семантической цепи (через смещение, подмену контекста): от Белоснежки - семь гномов, богатыри (явно антонимичная по отношению к предыдущей, но продолжающая пушкинскую – семь богатырей, ассоциация), "посланцы из шестнадцати республик, / то есть пятнадцати, ну, в общем, отовсюду, / достойнейшие из перьдовиков – / ударники, шахтеры, хлеборобы..." и т.д.

При этом заметим, что образы Царевича (факт превращения пушкинского королевича Елисея в царевича отмечен в работе Д. Суховой [11]) и мертвой царевны ("мертвецки спящей") будут выполнять функцию узловых точек, того самого "небезызвестного привала", на котором должна произойти встреча охотников (или дичи?), на протяжении всего текста поэмы, а значит, и сюжет пушкинской сказки станет сюжетом сквозным, скрепляющим и цементирующим все повествование:

"Он думал о Царевиче: о том, / как он в гробу видал свою невесту / хрустальном и таких же башмачках..."; "... и затихал, как спящая царевна..."; "... и рыдал Царевич..."; "... Лаврентий Моисеев Каганович, / то есть Иван Царевич Елисеев..."; "А дальше – / хрустальный гроб, и мертвая царевна / подмигивает из-под Пятакова..."; "... как некогда говаривал Тургенев / Иван Царевич, тойсть Иван Сергеич..."; "– Царевич я!.. Довольно!.. Стыдно мне!.."; "... молчит, не отвечает, щурит глаз / и смотрит, как Царевичу под шлем / вползает тихо чёрненькая мушка..."; "... и мертвая царевна / подвинется в блистательном гробу / и тайный знак подаст..."; "... то есть этот, Пятачок / на очи беспробудные Царевны".

Однако если пушкинская сказка имеет счастливый конец - царевна просыпается и встает из гроба, то в рассматриваемом тексте сюжет пушкинской сказки трансформируется. Не случайно, об очах Царевны говорится как о "беспробудных", а финал поэмы "Большая Р." ("И в тот же миг оно остановилось / и простояло двадцать с лишним лет, / пока не сгнило") содержит дополнительную аллюзийную отсылку к сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина "Богатырь": "Как и тысячу лет тому назад, голова его неподвижно глядела незрячими глазами на солнце, но уже тех храпов могучих не испускала, от которых некогда содрогалась мать зеленая дубровушка.

Подошел в ту пору к Богатырю дурак Иванушка, перешиб дулло кулаком – смотрит, ан у Богатыря гадюки туловище вплоть до самой шеи отъели.

Спи, Богатырь, спи!" [9, с. 20].

Кроме этого, в тексте выделяется комплекс внутренних микросюжетов, сопологающихся по принципу "калейдоскопа": картинок, наслаивающихся одна на другую и интенсивно взаимодействующих между собой, но не на уровне внешних, рациональных логических связей, а по

принципу связей внутренних, обусловленных "сдвигологическим" методом организации текста. Помимо перечисленных выше, назовем, с нашей точки зрения, ключевые, повторяющиеся с той или иной степенью детализации (иногда достаточно лишь упоминания имени, топонима, факта для того, чтобы вызвать желаемую ассоциацию) сюжеты:

– советской мифологии, включающие антисемитский миф (сталинская национальная политика), ленинский миф (Лукич), миф о Павле Корчагине, советской космонавтике и т.д., создаваемые, помимо прочего, цитатами из песен советского времени ("Землянка", песня о танкистах, "По долинам и по взгорьям..." и т.д.);

– исторические сюжеты (римская история, Куликовская битва, правление Ивана Грозного, Отечественная война 1812 года, русская революция 1905 г., Советско-Финская кампания 1939-1940 гг., Великая Отечественная война; сталинские репрессии);

– сюжеты, связанные с историей русской литературы XIX века (Герцен, Белинский, Некрасов, Тургенев, Достоевский);

– сюжеты и герои русской и зарубежной литературы (пушкинские "Пророк" и "Борис Годунов", "Карась-идеалист" Салтыкова-Щедрина, горьковская "Песня о Буревестнике", "Муму" Тургенева, "Поэт и гражданин" Некрасова, "Иосиф и его братья" Т. Манна, "Сумерки богов" Ф. Ницше, Винни-Пух А. Милна, "Три поросенка" С. Михалкова и др.).

Все это, в результате, позволяет автору смоделировать новый, уже постмодернистский, **миф российской истории ("истории болезни")**, с опорой на авангардные традиции языкового и сюжетно-ассоциативного сдвига. Именно сдвиг становится здесь тем определяющим приемом, который позволяет, с одной стороны, вполне в духе авангардистов, произвести "ревизию, демонтаж и анализ традиции" [10, с. 381], с другой – перевести "деструктивную иронию авангарда" в "иронию конструктивную и обращенную не вовне, а внутрь себя" [10, с. 383].

## Литература

1. Блаватская Е.П. Теософский словарь. М., 1999.
2. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб., 1995.
4. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.
5. Крученых А. Сдвигология русского языка. М., 1923.
6. Кузмин М. Избранные стихотворения. Л., 1990.
7. Левин А., Строчков В. Лингвопластика. Полисемантика. Попытка анализа и систематизации // levin.rinet.ru.
8. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1981. Т. V.
9. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1988. Т. 9.
10. Строчков В.Я. Глаголы несовершенного времени. Избранные стихотворения 1981-1992 годов. М., 1994.
11. Суховой Д. ПОЭТ И СЛОВАРЬ (на примере творчества Владимира Строчкова) // levin.rinet.ru.