Н. А. Фатеева

ПОЭЗИЯ КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС



УДК 82.821.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ф 27

Издание подготовлено в рамках поддержанного
Российским фондом фундаментальных исследований
проекта 10-04-00047а

Рецензенты:
д. филол. н., проф. кафедры общ. и рус. языкознания
Российского ун-та дружбы народов *Е. Н. Ремчукова*,
д. филол. н., проф. кафедры рус. яз. и стилистики
Московского политехнического ун-та *Г. В. Векшин*

Утверждено Ученым советом Института русского языка им. В. В. Виноградова

Фатеева Н. А.

Ф 27 Поэзия как филологический дискурс. 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. — 360 с.

ISBN 978-5-94457-303-2

В монографии представлено описание поэтического творчества как собственно филологического дискурса: а именно, в ней изучается, как в поэзии используются лингвистические, стиховедческие термины и слова, связанные с порождением текста. В книге анализируются динамические процессы, происходящие в составе этой целостной лексической группы на протяжении XIX—XXI вв. Выделенные единицы, с одной стороны, рассматриваются как элементы текста, а с другой — как элементы метатекста. С этой точки зрения поэзия предстает как самоописывающая система, а поэты выступают не только как создатели поэтических текстов, но и как исследователи языка, влияющие на его развитие. Как еще одно проявление метаязыковой функции в книге описываются языковые девиации и неологизмы разных уровней, в результате чего предлагается создание «Словаря метапоэтических неологизмов». В монографии также специально изучается идиостилевой аспект использования определенных лингвопоэтических терминов и слов, связанных с текстопорождением, — в этом аспекте анализируются идиостили В. Хлебникова, В. Брюсова, И. Северянина, В. Набокова, очерчивается творческая манера К. Малевича не только как художника, но и как поэта-философа.

Книга предназначена для представителей гуманитарных профессий — филологов, философов, психологов, искусствоведов, культурологов, а также всех любителей изящной словесности.

УДК 82/821.0
ББК 83.3(2Рос-Рус)

В оформлении переплета использована картина В. Ван Гога «Натюрморт с тремя книгами» (1887 г.)

ISBN 978-5-94457-303-2

© Фатеева Н. А., 2017
© Издательский Дом ЯСК, 2017
© Языки славянской культуры, 2017

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5

ГЛАВА 1. ПОЭЗИЯ КАК САМООПИСЫВАЮЩАЯ СИСТЕМА 23
1.1. Психофизиологические подтексты и претексты лингвопоэтического исследования. 23
1.2. Метаязыковые компоненты поэтического текста 52
1.3. Уровни метаязыковой организации поэтического текста 76
1.4. Слово о рифме: рифма как образ и как результат поэтической рефлексии 120

ГЛАВА 2. НЕОЛОГИЗМЫ И ДЕВИАЦИИ: КРЕАТИВНЫЙ АСПЕКТ 139
2.1. Креативный потенциал девиаций в языке русской поэзии рубежа XX—XXI веков. 139
2.2. Неологизмы-термины как элементы индивидуальной «поэтической филологии»: возможность словарного представления 171
2.3. Словник словаря метапоэтических неологизмов. 194

ГЛАВА 3. ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МЕТАПОЭТИКИ. 207
3.1. «Взводень звонов» Валерия Брюсова как метатекст идиолекта Велимира Хлебникова 207
3.2. Поэзия Игоря-Северянина как филологический дискурс 221
3.3. Казимир Малевич в русской поэзии 236
3.4. Язык и метаязык в прозе В. Набокова. 267
3.5. Геометрический метатекст Набокова: «формы», «фигуры» и «линии» в русских произведениях В. Набокова. 282

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: Метаязыковая рефлексия в современной поэзии. 309

Список лексем, обозначающих языковые и стиховые явления, которые встречаются в анализируемых в книге текстах 322
ЛИТЕРАТУРА 327
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 351

ГЛАВА 1

ПОЭЗИЯ КАК САМООПИСЫВАЮЩАЯ СИСТЕМА

1.1. Психофизиологические подтексты и претексты лингвопоэтического исследования[1]

Вдохновение есть гипотеза, которая
отводит автору роль наблюдателя.
Поль Валери

В апреле 2010 года в Хорватии в рамках работы по Загребскому понятийнику проходила конференция, посвященная идее трансфера. Там я делала доклад о поэзии как психофизиологическом трансфере. Сейчас я хочу немного по-другому развернуть эту мысль с опорой на психофизиологические исследования поэтического текста. И в этом мне очень помогла книга Я. А. Альтмана «Психофизиологический анализ поэтического вдохновения» [1994], которая опирается на эссе

[1] Впервые опубликовано в: Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного. Материалы международной научной конференции. Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. 20—22 мая 2010 года. М.: Азбуковник, 2011. С. 96—116. Здесь печатается в расширенном варианте. Выражаю благодарность Н. М. Габриэлян за совместное обсуждение некоторых положений этой работы.

Н. Я. Мандельштам «Моцарт и Сальери» [Мандельштам Н. 1993], хотя мне удалось прочесть обе работы уже после написания своего первоначального текста. Эта книга посвящена психофизиологическому анализу поэтического вдохновения на основании изучения того, как сами поэты фиксируют это состояние в своих стихах, как бы инстинктивно прибегая к методу интроспекции. Таким образом, поэт одновременно выступает в двух ипостасях: 1) человека, испытывающего некоторое необычное физическое и психическое состояние; 2) собственно поэта-творца, фиксирующего это состояние в ритмико-звуковых формулах.

В этом смысле рождающиеся языковые формулы являются своим же претекстом (недаром поэту кажется, что ему кто-то диктует), а его расшифровка исследователем обнаруживает психофизиологический подтекст этого текста.

Мы предполагаем, что как порождение, так и воспроизведение поэтических текстов подразумевает переход в иное психофизиологическое состояние, когда язык служит медиатором для выведения мыслей и переживаний из области подсознательного и бессознательного в проявленную словом область. В первую очередь, этому способствует ритмическая и звуковая организация поэзии, которые способны транслировать некоторую внутреннюю вибрацию поэта-творца в нелинейном, циклическом измерении времени. В стихотворном тексте также сильна и мнемоническая составляющая, которая способствует запоминанию через звук и ритм своих прошлых состояний. Обращение же к метафорам, метонимиям, гиперболам и другим фигурам семантического переноса дает возможность поэту найти адекватное выражение для «имагинативного», которое и есть во многом форма существования «бессознательного». В результате такого переноса осуществляется и биоэнергетическое воздействие: неслучайно стихотворения могут приобретать функцию молитвы или заговора как для самого создателя, так и для воспроизводящего звуко-ритмическую форму его создания.

Считается также, что артикуляция, напряжение органов речи, возникающее даже при мысленном чтении, составляет физиологическую основу стихового восприятия: а именно, органы речи мышечно откликаются не только на интонационно-ритмические конструкции, но и на семантику произносимого. Как считают современные исследователи, «интонация <…> представляет собой непереводимый

в знаки избыток внутренней речи, несущий в себе смысл высказывания, минуя языковые значения текста» [Польшикова 2002]. Если учесть еще и энергию «внутреннего жеста», то оказывается, что в артикуляцию стиха вовлекается почти весь наш «телесный состав». Неслучайно ведь, что все термины (чаще всего греческого происхождения), связанные с понятием ритма, так или иначе соотносимы с ритмикой хождения — первоначально стихи и проза декламировались или читались нараспев при движении по кругу (ср. русский хоровод). Прежде всего, обращает на себя внимание мера стиха — **стопа** и название размера **хорей** (‘круговой танец’), слово же **стих** произведено от глагола со значением ‘ступать’. Проза по-гречески также нередко называлась ‘пешее слово’[2].

Иными словами, мысль, чтобы стать звуковыраженной, становится интонацией, и для ее поверхностного извлечения задействуется весь психофизиологический состав человека. Моей целью является показать, как поэты сами описывают свое состояние поэтического вдохновения, когда происходит превращение обыденного человека в поэта. Лучше всего такой переход запечатлен в пушкинском стихотворении «Поэт» (1827), главная идея которого заключена в том, что поэт как бы живет одновременно в двух мирах, его личность раздвоена: с одной стороны, это один из самых «ничтожных детей мира», с другой — человек, которому ведом «божественный глагол». Ср. *Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / **Душа поэта встрепенется**, / **Как пробудившийся орел***. Набоков же при описании наплыва «стихотворчества» у своих героев уже прибегает к реальному переходу — коммуникативному: а именно, писатель переключает свое повествование с 3-го лица на повествование от 1-го лица, что автоматически меняет установку с прозаического на поэтический тип восприятия текста; и показательно, что такое переключение и в прозаическом тексте каждый раз сопровождается упоминанием о «душе» («Тяжелый дым», «Дар»). И более того, такие коммуникативные переходы, например, в «Даре» сопровождаются переходом от прозы к стиху, когда текст начинает приобретать дополнительную ритмико-интонационную дискретность. Наиболее очевидно такой переход дан во фрагменте «Дара», в котором проза преобразуется в стихи в ре-

[2] Ср. раскрытие этого смысла у Д. Самойлова: *Дай выстрадать стихотворенье! / Дай вышагать его!*

зультате повтора «про себя»[3]: *Когда же он лег в постель, только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег сна* (*он всегда испытывал перебои, засыпая*), ***Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи***, *— просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой <…> **Это был разговор с тысячью собеседников**, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. **Как мне трудно**, **и как хорошо**… И в разговоре татой ночи сама душа нетататот… безу безумие безочит, тому тамузыка татот…* (3, 51)[4]. Так рождаются реальные «парные» стихи Федора, фиксирующие расщепление «Я» и его внутреннего голоса:

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
я сам с собою говорю.
И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растет… [Там же][5].

Остановимся на непосредственно психофизиологических превращениях поэта. Начнем с Пушкина, к произведениям которого часто

[3] В этом случае оказывается недостаточным толкование предложно-местоименной формы «про себя» А. Б. Пеньковским [2004: 302], который считает, что она указывает на то, «что действие мысли, речи или чувства замыкается во внутреннем мире, в сознании человека, не получая внешнего выражения в каких-либо действиях или в слове».

[4] Если нет специальных указаний, ссылки на набоковские тексты даются по изданию *Набоков В.* Собр. соч.: в 4 т. М., 1990 — в круглых скобках только с указанием тома и страницы.

[5] А. А. Долинин [1997] так пишет о возникновении этого стихотворения в «Даре» Набокова: «На наших глазах поэтический текст проходит все стадии своего “онтогенеза” — от первотолчка рифмы “признан / отчизна”, промелькнувшей в сознании героя и породившей “лирическую возможность”, до того момента, когда поэт ночью пробует на слух только что законченные — “хорошие, теплые, парные” — стихи, “поняв, что в них есть какой-то смысл”, и решает их наутро записать».

обращается и сам В. Набоков. Молодой Пушкин, описывая свое состояние творческого возбуждения, в стихотворении, обращенном к «Жуковскому» (1818), прежде всего отмечает у себя «быстрый холод» и «волосы дыбом»:

Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле
И быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе, —
<…>
Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов! [Пушкин 1985: 190].

В конце века ему вторит Ф. Сологуб в стихотворении «Творчество» (1893), подчеркивая «ясность» этого холода:

Встречают вечные виденья
Ее [души] *стремительный полет,*
И ясный холод вдохновенья
Из грез кристаллы создает [Сологуб 1993].

А Набоков, создавая уже в старости «Бледное пламя. Поэму в четырех песнях» (1962), как бы транслирует это ощущение на английском (перевод с английского Сергея Ильина и Александры Глебовской), оно в обратном переводе звучит так:

Теперь скажу… Гораздо лучше мыла
То ощущенье ледяного пыла,
Которым жив поэт. Как слов стеченье,
Внезапный образ, холод вдохновенья
По коже трепетом тройным скользнет —
Так дыбом волоски[6].

В этом воспроизведении акцентируется не столько сам «холод», но «ледяной пыл» и тройной «кожный трепет», который скользит по телу.

[6] В раннем стихотворении «Вдохновенье» (1919) В. Набоков сочетает ощущения *жара и холода: — но душа моя — / как птица белая* ***на льдине****, / и хоть* ***горит*** *мой стих живой, / мне чуждо самому волненье. / Я скован.* ***Холод заревой*** */ кругом. И это — вдохновенье…* [Набоков 2002: 127].

Эти ощущения по своей психосоматике отражают состояние крайнего нервного возбуждения, а также сходны с опытами по выходу из физического тела.

В более позднем тексте Пушкина («В начале жизни школу помню я…» (1830)) к указанным ощущениям присоединялось чувство «сладкого страха» и слезы, а само вдохновенье соединялось с видением бесов или демонов:

Всё наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах.
<…>
Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.
<…>.
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.
Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось — холод
Бежал по мне и кудри подымал [Пушкин 1985: 488—489].

Похожие выражения находим у М. Лермонтова в стихотворной драме «Журналист, читатель и писатель» (1840):

Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце — жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлет;
Невольный страх власы подъемлет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется — и язык
Лепечет громко без сознанья
Давно забытые названья… [Лермонтов 1988: 191].

И еще один момент выделялся Пушкиным — это ощущение беспокойства в руках, которые «просятся к перу» («Осень» (1833)) при волнении мыслей в голове:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут [Пушкин 1985: 522].

То же находим в продолжении вышеупомянутого стихотворения Лермонтова:

Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум [Лермонтов 1988: 191].

(Надо вспомнить и эпиграф к «Журналисту, читателю и писателю», который в переводе звучит так: *Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу*. Неизданное (фр.) [Там же: 188].)

Сходные ощущения Пушкин передал и в прозе, в отрывке «Египетские ночи», воспроизводя творческий порыв Чарского: «…*Чарский чувствовал то благодатное расположение духа,* ***когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обретаете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли****. Чарский погружен был душою в сладостное забвение*…» [Пушкин 1986: 218]. В то же время физическое ощущение импровизатора перед началом чтения стихов описывается совсем другим образом: бледность лица, трепет лихорадки, сверкающие глаза, приподнятые волосы, пот на лбу, движения тела: «*Но уже импровизатор чувствовал приближение бога*…<…> ***Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота*…** ***и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь****… музыка умолкла… Импровизация началась*» [Там же: 227]. Как мы видим, здесь уже больше жара, чем холода, и огонь в глазах. Именно такие ощущения запечатлевает Иван Козлов также в стихотворении, обращенном к Жуковскому («К другу В. А. Жуковскому» (1822)):

Мне льется в душу вдохновенье,
И сердце бьется, дух кипит,
<…>

Лелеют арфы золотые
Мятежный жар души моей
И сердца тайны дорогие… [Козлов 1960].

Подобное же ощущение было запечатлено и Д. Бедным, почти столетие спустя:

Бывает час: тоска щемящая
Сжимает сердце… Мозг в жару…
Скорбит душа… Рука дрожащая
Невольно тянется к перу… (1909) [Бедный 2006: 8].

И наоборот, ощущение «светлого тока» и благоговения находим у Евдокии Растопчиной («Часы уединенья», 1840):

И вдохновенье светлым током
Струится на главу мою;
В благоговении глубоком
Я пью живящую струю.

Такое же светлое ощущение вдохновения находим и у Г. Голохвастова: творческий порыв[7] у него не только выступает синонимом счастья, но и вызывает эстетически окрашенное чувство:

Кто видит в творчестве и цель
И путь, и в нем самом — награду,
Тот счастлив творчеством… <…>
Я ведал творчество, а в нем —
Труда взволнованного сладость,
И поэтический подъем,
И эстетическую радость (1941) [Голохвастов 2014].

Кстати, и у Лермонтова также описаны светлые минуты вдохновения:

…….

[7] О концепте «творчество» см. более подробно мою статью «Определение творчества: торжество или мука?» [Фатеева 2016], а также работу М. Н. Зыряновой «Особенности лингвокогнитивного исследования мегаконцепта ‘творчество’ в художественной речи» [Зырянова 2010].

Писатель

О чем писать?.. Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна во след другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова… [Лермонтов 1988: 190—191].

И эти лермонтовские строки как бы переводят на язык поэзии ощущения Чарского, переданные Пушкиным в «Египетских ночах».

Однако в целом ощущения творческого порыва отличает оксюморонность, что фиксируется у такого третьестепенного поэта, как Петр Д. Бутурлин, в стихотворении «Поэту» (1880—1893) (ср. *сладкие муки, радостный недуг*), но поэт также отмечает и «онемение сердца», и наличие внутренних «звуков»:

Когда перед зарей скользят из слабых рук
Листы, где я хотел мечте дать воплощенье,
И в сердце медленно немеет вдохновенье,
*Как тает чутких струн последний, **томный звук,***
*Какой насмешкою **над пылом сладких мук***
Во всей своей красе мне снится вновь виденье,
Которого всю ночь ловил я выраженье!..
Как грозным кажется мой радостный недуг!

Аполлон Майков уже соотносит вдохновенье с дуновеньем Духа Божья не только понятийно, но и фонически, создавая внутреннюю рифму «Вдохновенье — дуновенье…» (1889):

Вдохновенье — дуновенье
Духа Божья!.. Пронеслось —
И бессмертного творенья
Семя бросило в хаос.

Вмиг поэт душой воспрянет
И подхватит на лету,
Отольет и отчеканит
В медном образе — мечту! [Майков 1984].

Однако на этом фоне возникает и семя, брошенное в «хаос». Четверть века спустя это ощущение Майкова подхватила Марина Цветаева в стихотворении «В черном небе слова начертаны…» (1918), добавив к ним «огнь» над кудрями и пот:

***В поте — пишущий**, в поте — пашущий!*
Нам знакомо иное рвение:
***Легкий огнь, над кудрями пляшущий**, —*
Дуновение вдохновения! [Цветаева 1994: 401].

Если мы посмотрим на звуковой состав этого четверостишья, то трудно не обнаружить в нем анаграмму фамилии Пушкина.

Следующий этап — это выход за рамки собственного Я. Эти состояния прежде всего отмечаются в поэзии В. Ходасевича. Сначала в стихотворении «Сны» (1917) он пишет о способности: *Учись дышать и жить в ином пределе, Где ты — не я*. Далее эти колебательные состояния Я — не Я станут постоянными, и они будут связаны с колючим током в руке. Ср. его стихотворение «Вдруг из-за туч озолотило…» (1923):

Дай посиять в румяном блеске,
***Прилежным поскрипеть пером**.*
Живет в его проворном треске
Весь вздох о бытии моем.

Трепещущим, колючим током
С раздвоенного острия
Бежит — и на листе широком
Отображаюсь… нет, не я… [Ходасевич 1992: 222].

Здесь важно понятие и «раздвоенного острия», потенциально рифмующегося с понятием «двойного бытия», в котором, конечно, слышатся отголоски не только поэзии Тютчева, но стихотворения «Поэту» И. Анненского (1900):

И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз — Не Я
Ты никуда уйти не можешь [Анненский 1990: 205][8].

Описание реального выхода за рамки Я находим в «Эпизоде» (1918), в котором фиксируется неясное струенье, выбежавшее из пальцев, и неясный шум и изнеможенье при вхождении обратно в тело:

Я в комнате своей сидел один. ***Во мне,***
От плеч и головы, к рукам, к ногам,
Какое-то неясное струенье
Бежало трепетно и непрерывно —
И, выбежав из пальцев, длилось дальше,
Уж вне меня.
<…>
Самого себя
Увидел я в тот миг, как этот берег;
Увидел вдруг со стороны, как если б
Смотреть немного сверху, слева.
<…>
Мне было трудно, тесно, как змее,
Которую заставили бы снова
Вместиться в сброшенную кожу…

Снова
Увидел я перед собою книги,
Услышал голоса. ***Мне было трудно***
Вновь ощущать всё тело, руки, ноги*…*
Так, весла бросив и сойдя на берег,
Мы чувствуем себя вдруг тяжелее.
Струилось вновь во мне изнеможенье,
Как бы от долгой гребли, — а в ушах
Гудел неясный шум, как пленный отзвук
Озерного или морского ветра [Ходасевич 1992: 119—121].

[8] Об отношении «Я — неЯ» в русской поэзии и прежде всего у В. Ходасевича см. [Ронен 2006].

Сравнение со змеей повторяется Ходасевичем в «Балладе» (1921), притом что акцентируется идея «раскачивания» и «выращивания из себя» и подтверждается ощущение чего-то острого, пронзающего поэта на фоне появления музыкальной интонации, потому что «звуки правдивее смысла»:

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвиё.

Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текучие звезды челом.

И вижу большими глазами —
Глазами, быть может, змеи, —
Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои [Ходасевич 1992: 210].

В итоге происходит разговор с самим собой при помощи рождающихся стихов и отделение от себя самоощущений.

В другом стихотворении Ходасевича, «Весенний лепет не разнежит…» (1923), передается ощущение звучания гласных и согласных звуков, притом что по телу пробегает дрожь и появляется «ужаса холодный пот», запечатленный в аллитерациях:

В зиянии разверстых гласных
Дышу легко и вольно я.

Мне чудится в толпе согласных —
Льдин взгроможденных толчея.
<…>
И в этой жизни мне дороже
Всех гармонических красот —
Дрожь, побежавшая по коже,
Иль ужаса холодный пот [Ходасевич 1992: 220].

Поэтический прилив как «дрожь чуда» ощущает и А. Тарковский [2006: 730]:

Порой по улице бредешь —
Нахлынет вдруг невесть откуда
И по спине пройдет, как дрожь,
Бессмысленная жажда чуда.

Н. Заболоцкий описывает переходное состояние поэта как разряд грозы («Гроза», 1946)[9], порождающий снова оксюморонный «сумрак восторга», сопровождающийся «вещим холодом» в руках, «молнией мысли», пронзающей поэта, и дальних громов (т. е. шумов) слов. По телу же затем стекает вода — или пот:

Я люблю этот ***сумрак восторга****, эту краткую*
ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, ***вещий холод***
на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное
появленье
Первых дальних громов — первых слов
на родном языке.
Так из темной воды появляется
в мир светлоокая дева,
И стекает по телу,
замирая в восторге, вода… [Заболоцкий 1989: 187—188].

Еще ранее «мрак грозовой», «зарницы» и «молнии» появились у М. Волошина в стихотворении «Рождение стиха» (1904), обращенном к Бальмонту:

…….

[9] Об этом стихотворении Н. Заболоцкого см. работу [Лощилов 2003].

***В душе моей мрак грозовой и пахучий**…*
***Там вьются зарницы**, как синие птицы…*
***Горят освещенные окна**…*
И тянутся длинны,
Протяжно-певучи
Во мраке волокна…
О, запах цветков, доходящий до крика!
***Вот молния в белом излучии**…*
***И сразу все стало светло и велико**…*
Как ночь лучезарна!
Танцуют слова, чтобы вспыхнуть попарно
В влюбленном созвучии.
Из недра сознанья, со дна лабиринта
***Теснятся виденья толпой оробелой**…*
И стих расцветает цветком гиацинта,
Холодный, душистый и белый [Волошин1982: 82].

Конечно, здесь подключается метафорический план, но основа его порождения осталась та же, и к ней еще присоединяются не только ощущения звуковые (певучие во мраке волокна), но и цветовые, и даже обонятельные (запах цветков, доходящий до крика). Порождается сложная синестетическая реакция, возникающая при так называемых холотропных состояниях сознания. Термин «холотропные» буквально означает «ориентированные на целостность» или «движущиеся в направлении целостности» (от греч. holos — ‘целое’ и trepein — ‘двигаться в направлении чего-либо’). Термин указывает на то, что, находясь в других состояниях сознания, мы не целостны, а раздроблены и отождествляемся лишь с небольшим фрагментом того, что мы есть в действительности. Кстати, такие состояния отмечают и сами поэты, например И. Анненский [1990: 205]:

Ты чаши яркие точи
Для целокупных восприятий.
(«Поэту»)

Он также отмечает у себя и другие неординарные визуально-звуковые ощущения:

И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна («*Тоска припоминания*» [Там же: 107]).

В холотропных состояниях[10] человек переживает вторжение других измерений бытия, которые могут быть очень интенсивными, но при этом он не теряет пространственно-временной ориентации и остается в частичном контакте с повседневной реальностью, то есть одновременно присутствует в двух разных реальностях. Характерным аспектом холотропных состояний являются необычные изменения в чувственном восприятии. Такие состояния сопровождаются широким диапазоном переживаний, в которых задействованы различные звуки, запахи, физические и вкусовые ощущения, и возникает эффект синестетического восприятия реальности. При этом незначительные изменения восприятия окружающего интерпретируются необычным эмоциональным путем. Главным образом изменяется звуковое восприятие. Во время пребывания в холотропном состоянии оказывается возможным слушать музыку всем своим существом: складывается впечатление, что музыка резонирует в различных частях тела и включает мощные эмоции. Ученые, изучающие эти состояния, пишут, что «несоизмеримость чувств и множество возможностей для синестетического слияния» помогает объяснить многие из особенностей метафорических преобразований, изученных П. Рикером (см. [Хант 2004]).

Данное измененное состояние присутствует и в стихотворении В. Брюсова «Творчество» (1895), объясняемое пограничным состоянием сна, однако здесь снова имеем «колыхание», «фиолетовые руки», которые чертят звуки, оксюморонную «звонко-звучную» тишину:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
<…>
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

[10] См. об этих состояниях: http://www.terton.ru/Sinesteticheskie-perezhivaniya-v-holotropnyih-sostoyaniyah-soznaniya.html (Дата обращения: 01.04.2017).

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне…
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне [Брюсов 1991: 52].

Звуки оживают и становятся похожими на живых существ. Н. Д. Арутюнова, размышляя о специфике трансляции в языке внутренней жизни человека, отмечает, что людям свойственно экстериоризировать ее составляющие. Эмоции и чувства предстают «не только как нечто отделенное от нас, но как нечто, вступающее с нашим "я" в определенные, дружеские или враждебные, отношения, как нечто, нам помогающее или вредящее» [Арутюнова 1976: 94][11]. В данном случае эмоциональный фон, как мы видим, положительный[12].

Звуковое восприятие свойственно и А. Блоку, хотя уже в резко негативной гамме:

И, уцепясь за край скользящий, острый,
И слушая всегда жужжащий звон, —
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
Придуманных причин, Пространств, Времен…
Когда ж конец? Назойливому звуку
Не станет сил без отдыха внимать…
Как страшно всё!.. [Блок 1960, 3: 41].

Подобное ощущение Блок описывает и в статье «О назначении поэта»: «в бездонных глубинах духа» «катятся звуковые волны», «идут ритмические колебания»… [Блок 1962, 6: 160—168]. При этом надо сказать, что в целом вдохновенье для Блока — болезненное, мучительное состояние, в котором ощущаются одновременно и жар и холод:

Измучен ***бурей вдохновенья***
Весь опален земным огнем

…….

[11] См. также [Головатина 2006а, б].

[12] У Брюсова также есть стихотворение «Мучительный дар» (1895), где состояние творчества представлено как болезненное, мучительное и также связанное со звуковыми ассоциациями: ***Мучительный дар*** *даровали мне боги, / Поставив меня на таинственной грани. / И вот я блуждаю в безумной тревоге, / И вот я* ***томлюсь от больных ожиданий. / Нездешнего мира мне слышатся звуки,*** */ Шаги эвменид и пророчества ламий… / Но тщетно с мольбой простираю я руки, / Невидимо стены стоят между нами.*

*С **холодной жаждой** искупленья*
Стучался я в господний дом [Блок 1960, 1: 65].

Важна еще и физическая зависимость от подобного состояния: недаром М. Зенкевич сравнивает поэта с наркоманом:

Поэт — наркоман, а какой наркоз
***Ужасней наркоза рифм**…* [Русские поэты 1991, 2: 289].

И наоборот, положительно окрашен процесс словотворчества и у И. Бунина в стихотворении «Ритм» (1912), однако здесь ведущим становится не ощущение «звука», а ощущение ритма, причем музыкального, в котором отдается биение сердца:

***Заворожён ритмической мечтой**,*
***Вновь отдаюсь меня стремящей силе**.*

Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет
***И слышу сердца ровное биенье**,*
***И этих строк размеренное пенье**,*
И мыслимую музыку планет [Бунин 1965: 353].

Позже в XX веке И. Бродский в стихотворении «Другу-стихотворцу» (1963) определит ритм как «нечто, рожденное в сердце», но «громче сердечного звука», однако свяжет эти переживания с «ужасом забвенья»:

Правда ведь: как ни вертеться,
искренность, сдержанность, мука,
*— **нечто**, **рожденное в сердце**,*
***громче сердечного стука**.*
С этим залогом успеха
ветер — и тот не поспорит;
дальние горы и эхо
каждое слово повторят.

Вот и певец возвышает
***голос — на час**, **на мгновенье**,*
криком своим заглушает
***собственный ужас забвенья**.*