

Элизабет Маркштайн

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ ИЛИ НЕПОСТАНОВКИ ИХ

Отклонение от канонов: языковых, графических, иконических, жанровых, разных, для достижения художественного эффекта - опробованный прием литературы, быть может вообще первичный стимул искусства. Тема этой статьи, однако, гораздо скромнее вступительной фразы, ее предмет - разместившийся где-то на стыке грамматики и графики не-приметный, прямо-таки маргинальный участок: нормы пунктуации и отклонения от них¹. Материалом служат тексты нескольких близких и не столь близких друг к другу современных русских авторов², которых проще всего было бы объединить под названием постмодернистов, не войди в привычку русских литераторов отнекиваться (наверное, из-за множества эпигонов) от принадлежности к этому изму³. Выход за пределы литературных традиций не случайно особенно болезненно - ведь речь идет о святая святых российской интеллигенции - воспринимается в России. Мое понимание постмодернизма, однако, достаточно широко, прежде всего как нового по сути своей подхода к литературе, который сам является проявлением нового постутопического видения мира. В творчестве интересующих меня авторов я этот иной взгляд чувствую, эту непокорность традиционным ожиданиям общества от поэта - исповедываться и/или бить в набат, вижу отказ от "одицкой плавности слога" (Гандлевский 1991, 227) и вслед за тем иронический тон, а порой и смех, хоть бы сквозь слезы. И коль скоро определение неизбежно, можно по крайней мере назвать цитируемых в дальнейшем авторов постсоветскими или, самое простое: не-традиционалистами. Тут же оговорю, что применение нормативной пунктуации само еще не делает автора традиционалистом, как ненормативная лексика одна еще не определяет его принадлежности к "новой", "другой" литературе. Диапазон материала достаточно широк - от лиршества знаков у Геннадия Аиги до пунктуационного аскетизма таких разных, как Всеволод Некрасов или в новых стихах Виктор Кривулин. Посередине - норма, которую держим в уме как фон для контраста.

Поэтика хаоса.

Начать же я хочу с Пауля Целана, совсем не русского поэта, который в расхожих списках постмодернистов не числится. Но всемирно известное его стихотворение - "Фуга смерти" ("Todesfuge", 1945) - для меня самое сильное выражение духа времени, того самого постмодерного *Zeitgeist*, начало которого обозначено топонимами: Освенцим, Колымы, Хиросима. А еще "Фугу смерти" от всех других стихов Целана отличает - полное отсутствие знаков препинания. Что об ужасе надо повествовать без восклицательных знаков, а вопросы зачем и почему в Царстве смерти риторичны - понятно. Но Целан отбрасывает вообще всякое логическое упорядочение, инструментарием которого и является пунктуация. "Фуга смерти" - это чистое отчаяние, осознание полного распада, в который и запятые смысла внести не могут. Языковая фуга Целана - сцепление образов, скрепленных одной лишь своей несочетаемостью, в лучшем случае - своей антагоничностью. Больше чем к другим стихотворениям Пауля Целана о ней можно сказать словами французского философа Эммануэля Левинаса, что она зиждется "на пре-сintаксическом и пре-логическом (как это сегодня без сомнения обязательно), но еще и на пре-декувирующем уровне, выражая момент чистого овладевания... [рукой другого⁴ - Э.М.]" (Lévinas 1976, 60, 1988, 57))

Литературная экономия I: многоточие.

Традиционно и по правилам оно принуждает к паузе или служит сигналом умолчания неприличия или слишком явной эротики (ж..., г...), функция, которую в новой литературе с некоторой издевкой в адрес пуританов обыгрывает, например, Евгений Попов в "Клумбе цветов": [Рассказчик описывает, как у него нестерпимо болит ухо] "Ох же ты (крайне грязные нецензурные выражения, практически все, что я знаю из этой части русского языкового спектра)." [всего точек на две строки. - Э.М.] (1989, 117)

Но, конечно, многоточие давно уже заявило и о своей художественной потенции, передавая в конце поэтической строки затухание мелодии слова и его эмоциональных коннотаций: "И заря, заря!.. "Многоточие этой своей стилистической задачи не потеряло, оно словно пауза - для взгляда в ничто, как например, у Тимура Кибирова в последних строфах "Послесловия к книге 'Общие места'". На фоне предыдущей нормативной пунктуации со множеством энергичных тире и восклицательных знаков многоточия при одной единственной завершающей точке явственно проявляют свой минор.

[...] в пустоте
 не в обиде
 не в обиде
 в темноте
 в темноте
 но к звезде
 к той отдельной звезде
 в пустоте в темноте
 устремляю я взгляд
 устремляю я взгляд
 устремляю я взгляд свой
 средь ночи . . .
 вытри очи . . .
 вытри сопли . . .
 вытри очи (1993, 19)

Уже Марина Цветаева "пустоту" многоточия нагружает глубоким смыслом, заставляя читателя довести поэтическую мысль до конца. Известное "Тоска по родине! Давно..." (1934 г.):

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
 И всё - равно, и всё - едино.
 Но если по дороге - куст
 Встает, особенно - рябина. . . (1965, 305)

Две стилистические функции многоточия прочитываются в синонимичных немецких наименованиях: *Gedankenpunkte* или *Auslassungspunkte*, дословно: точки мысли и точки пропуска. В сущности эти два аспекта объединены в одном. В поэтике пропусков, характерной для того нового, о котором у нас речь, престиж многоточия должен существенно повыситься. Расширяется его вполне постмодернистское предназначение быть не только приемом недоговоренности и незавершенности текста, но и требованием большей творческой активности от читателя. Марина Кудимова :

Смертью смерть не попрал,

А загнулся - так это зовется. [...]

Не постился, прелюбы творил,
 Зуб имел на богатого кума,
 Говорил, говорил, говорил
 И не думал, не думал, не думал.

Оправдания нет . . .
 Ну, а если возможна утечка,

И в Новейший завет
Новый мученик вставит словечко:

- Я ли, Господи, жил -
Клоун сразу и белый, и рыжий!
А ведь не наложил
Рук на горло себе! А ведь выжил! (1990, 29)

Казалось бы, тут на месте трех точек можно было ожидать многих знаков - восклицательного, вопросительного, тире даже, но не многоточия. Однако оно, избегая взбудораженности восклицательного и изменения ритма при тире, одной своей зыбкостью лучше вопросительного отсылает вопрос к читателю.

Многоточия (три штуки по правилам), которые изначально уже несут большую семантическую нагрузку, чем иные знаки (Иванова 1962, 15), из пауз-недомолвок могут разрастаться и семантически наполнять определенную часть текста. Так у Генриха Сапгира в "Войне будущего" (1958-1962 гг.):

Взрыв!

Жив?! (1989, 20)

Многомноготочия и два слова - достаточно черный юмор: ирония вместо пафоса, точки вместо описания адских мук по Иерониму Босху.

Заметьте, некая эстетизация все же сохраняется: точки передают определенный ритм, заметный и графически - как бы поэтический код: 6, 66, 54, 12, 6, 42, 36, 30, 18, 12, 6, 18, 12, 6, 6, 42, 48, 42, 36, 30, 66, 48 - и каждое число делится на шесть, а шесть - число апокалиптическое.

Достаточно ёмки многоточия и у Льва Рубинштейна. Мало того, что он разбивает свой текст по карточкам, достигая изменения "природы художественной образности: вынесение ее за границы текста." (Айзенберг 1991, 114), он свои карточки то и дело заполняет многоточиями (напр. "Все дальше и дальше" 1991а, 81, 82), предлагая читателю вместо смысловых повторов дополнительные лакуны для заполнения в некоем предполагаемом сценарии. В новом тексте Рубинштейна "Меланхолический альбом" многоточия - разной длины - "открывают" карточки: "46. Прости, прости, уже спать пора - || 47. чувство || 48. игра || 49. Но не игра на понижение || 50. без преград [...]" (1994, 115). Многоточия для бескрайнего расширения речевого пространства.

Знак на все времена: тире.

Тире, в грамматике Антона Барсова (1797 г.) названное "молчанкой", которая "начатую речь прерывает либо совсем, либо на малое время для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному или неожиданному слову или действию в последствие" (цит. по: Иванова 1962, 13), - эту роль молчанки-умолчания пушкинской поры в русской поэзии потеряло, уступив место многоточию. Если в приложении к немецкоязычной поэзии о тире (Gedankenstrich) говорится как о "серьезном знаке", о "немых линиях в прошлое", о "понижении голоса до скорбного молчания" (Adorno 1958, 165), о "пронзительном тире умолкания" (Dischner 1982, 56 - о Нелли Закс, Пауле Целане, др.), то у рассмотренных мною русских поэтов роль умолчания осталась лишь применительно к метрике стиха, то есть, для понуждения к паузе, будоражущей читателя внезапной перебивкой ритма, чему лучший пример опять Марина Цветаева, вообще большой мастер в поэтическом освоении знаков препинания. Тире отмечает паузу, и в этой ипостаси тире у поэтов - о чисто грамматической функции не говорю - оборачивается знаком многовалентным, универсальным, ибо оно ритмически намного сильнее запятой и своей спокойной патетичностью вполне может заменить и девальвированный восклицательный знак, и слишком тихое двоеточие. Очень убедительно стилистическая сила тире проявляется тогда, когда оно заменяет другие знаки, не исключая запятой.

И достаточно в строфе Михаила Айзенберга вместо тире мысленно поставить нормативные двоеточия, чтобы яснее услышать резкий ритмический (цеизурный) сбой, некий энергетический заряд:

...и, как верно замечено,
было - солнце светило, было - дождь моросил.
Так казалось всегда, что просить-то и нечего.
Вот поэтому я ничего не просил.
[...] (1993, 134)

И в чередовании с многоточием тире задает энергичный ритм - и смысл. Владимир Салимон:

[...] Во всей Вселенной - ни души.
Должно быть, даже Бог,
творящий подвиги свои
в пустыне - одинок.

Случайной встрече - не бывать.
Но если - иногда -
песок скрипит, шуршит трава,
в ручье журчит вода...

Что означает ветерок?
Лишь ток воздушных струй?
А в сердце - нож, а пулью - в лоб,
а в губы - поцелуй?! (1994, 76)

Виктор Кривулин в цикле "Стихи лета 1993 г." сохраняет только значимые знаки: вопросительные, два восклицательных, три запятые для смысла, многоточия и ритмующие тире:

* * *

пока не позовем
ты жди - пока совсем...
и ты ни жив ни мертв
при имени своем
на перекличке жертв

и я ни мертв ни жив
под маршевый мотив -
стоит ли он в ушах
давно уж отслужив
свой срок свой строй свой страх

лежит ли среди них
уставивши в зенит
зияние фанфар
сиянье радунец -
бетховенский удар

там за глухой стеной
финал его Седьмой (1993, 161)

А Всеволод Некрасов из всех знаков только тире и допускает в свои стихи. Если же опять обратиться к Льву Рубинштейну, то оказывается, что и в своей непосредственно грамматической функции "разделения лиц разговаривающих, чтоб не иметь нужды именовать их при каждой перемене в продолжающемся разговоре" (Барсов, цит. по: Иванова 1962, 13) тире может быть использовано как поэтический прием: помещенное в начале и в конце карточных строк, оно существенно убыстряет желающий ритм карточного многоголосия (1994, 112-119).

Литературная экономия II: точка задает тон.

"Глухая ночь. Москва. Июнь 1937-го. Точно фантом армейский лимузин вкатил во двор большого дома. Застыл. Из лимузина вышел командарм. Его лицо бесстрастно." Это проза: Дмитрий Добродеев, начало миниатюры "Война окончена" (1993, 24). Полное доверие к читателю, который понимает сигналы: "1937-й", "лимузин", "большой дом", "командарм". Описательность излишня. Сцена оформлена, может начинаться драма, столь же краткая, как и трагичная.

Говоря о точке, при всем стремлении не повторять известных цитат, нельзя обойти знаменитое определение Исаака Бабеля: "Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя" (1957, 250). Точка диктует протокольный стиль: есть темы, о которых адекватно написать обстоятельными периодами, с придаточными, причастными оборотами и многими, многими эпитетами невозможно.

Ян Сатуновский:

Я Мойша из Бердичева.

Я Мойзбер.

А, может быть, Райзман.

Гинзбург, может быть.

Я плонул в лицо

оккупантским гадинам.

Меня закопали в глину заживо.

Я Вайнберг.

Я Вайнберг из Пятихатки.
Я Вайнберг.

За что меня расстреляли?
Я жил пархатый, дерьмом напхатый.
Мне памятник стоит в Роттердаме. (1992, 130)

Протокольный стиль - это значит полагаться не только на догадливость читателя, но и на его память, литературную в том числе. Сила протокольной фразы - в ее открытости. Чем меньше расставлено в тексте слов, описывающих, т.е. фиксирующих контекст, тем сильнее читатель ощущает приглашение автора к сотворчеству. Парадоксальным образом точка - при предельной сжатости предложения - не отсекает, а наоборот расширяет коннотативные возможности контекста. Как в процитированном стихотворении Сатуновского, где ничто не "мешает" фокусированию на последней строке.

А сверх того точка давно опробованный знак иронии. Сколько тысяч написано любовных стихов... И вот можно, оказывается, лишь добавив к точкам вопросительный знак с восклицательным, - нет, не описывать, а наметить канву любовных страданий. Евгений Кропивницкий, крестный отец московских концептуалистов :

Я был у ее двери -
(Кировская, д. 24, кв. 105)
И отошел от двери,
Подался вспять.

Испугался?
Опять?
Да! Испугался!
Не посмел.
Не позвонил.
Не сумел. . .

Как трудно любить! (1993: 36)

Принципиально иной подход у Льва Рубинштейна. Его номинативные предложения поначалу производят впечатление не сжатости, а наоборот, случайности. Ради экономии места я позволю себе, надеясь на читателя, восстанавливающего формат карточки, написать начало текста "Шестикрылый серафим" в строчку:

"1. И ангелы бывают разные. || 2. Ну и семейка! || 3. Серьезный разговор. || 4. Серьезный разговор (продолжение). || 5. Да или нет? || 6. Георгий Назарыч. || 7. Тревога не бывает напрасной. || 8. Непредвиденные

обстоятельства. || 9. Долгие проводы - лишние слезы. || 10. В Москве. [...] || 18. Отц. || 19. Новое лицо. || 20. Сенька-Самурай. || 21. Приливы и отливы. || 22. Есть шанс. [...] (1991: 88-89)

И только под конец строчки разгоняются, вбирая в себя минисценарии того типа лакун, что нам поначалу было задано восполнить самим. Все фразы столь же "случайны", как случайны услышанные в толпе людей клочки разговоров, и лишь прочтя, а еще лучше прослушав весь набор этих якобы обрывков, начинаешь их сумму ощущать как очень плотный текст с трудно уловимым, но присутствующим сквозным языковым действием.

Параллельные акции: скобки.

Из множества пояснительных функций скобок, а правильнее, заключенных в них словах: уточнений, перечней, ссылок на научные источники, нас в плане стилистическом, кроме разлома синтаксического единства ради иронизирования, интересуют возможности скобок опять-таки для литературного лаконизма. Вот "Ночной грабеж" Евгения Кропивницкого:

- Карапул! - (Но темень, жуть.)
- О-го-го! - (Молчанье, муть.)
- Грабят, люди! (Сырость, тишина.)
- Зря, любезный, ты кричишь. -
Люди, люди, люди спят,
Люди спят, сопят, храпят;
В избах бродит полуутень
И еще не скоро день (1992, 38)

В трех парных скобках - декорации к маленькой, но все же драме. То же, трагичней, в стихотворении Генриха Сапгира "Смерть дезертира", концовка его:

- [...] - Смотри: еще живой.
- Оставь, куда его нести,
Вывалились внутренности.
(Комар не отстает, звения.)
- Братцы, убейте меня (1989, 15)

Скобки, вырывая слова, в них заключенные, из стихового потока, могут быть организованы как контрапункт, как параллельные акции, параллельные мысли или голоса, односторонние или разнонаправленные, т.е. как реплики за и против.

Сергей Стратановский, "Ночной вахтер":

Пассеизм и гуманность
 Фонд любви опечатан
 Все мертвы соловьи
 Бродят лунные кошки.
 Здесь окраина жизни
 (Смело внедряй в производство,
 Смело овладевай
 Помни о Рыбоосновах
 Впрок изучай по параграфам
 [...] (1991:67)

меня не спасут, не спасут
 стреляет с луны биопушка
 и на речке гнилой Оккервиль
 ремонтный заводик старья
 смело внедряй в производство,
 и Гниющебагровую Книгу
 в кровь-уголке заводском)

Вычленения второй голос из текста, скобки яснее, чем парное тире, подчеркивают "чужеродность" второго голоса. Михаил Айзенберг:

[...] Вот подлетают голубь, ворона, грач (грач?),
 чтобы отвлечь, утешить, вогнать в хандру.
 Скоро покажут (только не плачь, не плачь)
 облако на закате, дерево на ветру.
 [...] (1993, 135)

Последний оплот порядка: абзац.

И В. Иванова (1962, 15), и В. Ицкович (1974: 174) причисляют к пунктуационным энакам и абзацный отступ - как важное средство смысловой организации текста. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, можно указать на параллельно выстроенные столбцы у Всеволода Некрасова, на вид (и на слух) усугубляющие хаос речевого потока, при тщательном прочтении, однако, обладающие - вне строфной традиции - несомненной организующей потенцией, тем более важной, что у этого автора нет ни знаков препинания (кроме тире), ни даже начала строк с прописной.

| | |
|--|---|
| сады солнце движется все выше и выше леса из леса выйти если | все ниже и ниже здесь и сказала ель |
|--|---|

| | |
|-------------|----------------|
| травы | свое |
| травы | слово слово |
| сразу | |
| | и непонятно |
| и из травы | не то темно |
| и Сестра | не то не томно |
| | |
| и сестра ее | на Замятино |
| Истра | не на Замятино |
| | |
| | идти |
| | нет |
| | не идти |

(1990, 116)

Мини-прием: чередование знаков.

Невыполнение читательского ожидания, "деструкция привычек восприятия"⁵, как известно, основа языкового искусства. Как показывает знаменитое стихотворение Генриха Сапгира "Голоса", для достижения этого эффекта годятся и знаки препинания. Процитирую лишь четыре начальные строфы:

Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу - убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец - и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвеки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвеки-

В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...

..... [Многоточия автора. Э.М.] (1989, 7)

Как легко можно убедиться, пунктуация здесь выполняет лексическую функцию. И кроме того, весь набор использованных Сапгиром знаков служит оживлению - по сути своей заторможенного - темпа по

второв, оживлению ритмической структуры, как показывают и приведенные выше примеры с тире у других авторов. Может быть больше, чем в традиционной поэзии, здесь требуется *пристальное чтение* (close reading, в терминологии американских структуралистов New Criticism), правильное чтение (про себя или вслух), не упускающее из виду и пунктуационный идиолект автора. Не случайны ведь слова Андрея Битова в предисловии к *Московским мифам* Сапгира о "доверительной" интонации (автора - к читателю) (Сапгир 1989, 4).

Что касается инерции ожидания, то она создается, конечно, не только выученными в школе правилами, но, понятно, и самим стихом. Прочтите зачин стихотворения Тимура Кибирова "К вопросу о романтизме" и скажите честно, не запнулись ли вы на "разобъем" четвертой строки, где анжамбеман (в ряду восклицательных знаков и предыдущих кратких назывных) приобретает иронический эффект.

И скучно и грустно. Свинцовая мерзость.
 Бессмертная пошлость. Мещанство кругом.
 С усами в капусте. Как черви слепые.
 Давай отречемся! Давай разобъем
 оковы! И свергнем могучей рукою!
 Гори же, возмездья священный огонь.
 [...] (1994, 269)

Не чередование, а прямо-таки вакханалию знаков видим в стихах Геннадия Айги. Не признает Айги только точки и запятые, место которых в случае надобности уэурупируют другие знаки. А где надо, к знакам еще добавляется напечатание подударных слов в разрядку. Беру почти наугад "Места в лесу: вариация" (1974 г.):

[...] :
 (о лес!
 доступность
 золота Отцовства:
 как мысли ясность! . . .) -
 где-то эхон его
 и свеж и легок! . . .
 :
 (счастье - тишина) (1992, 40)

Знаки по своим стилистическим возможностям конкурируют друг с другом. Любимое Айги двоеточие, расчленяющее словесный ряд - например, в заглавии стиха: "утро: метро: утешение" (самоинтерпретация Айги: "На нем [двоеточии] можно держать равновесие" - 1991, 15), здесь еще и служит границей строфы. Скобки - как ведение второго голоса. А триада - восклицательный знак, многоточие и тире подряд - по правде сказать, в моем восприятии чрезмерна. Задают ли они тон того "магического заклинания", который отмечают поклонники и исследователи творчества Айги? Мне же вообще кажется, что экономное варьирование знаков с небольшими отклонениями от нормы требует большего творческого усилия - и от читателей тоже. У самого Айги в поздних стихах новая для него склонность в обращении со знаками - "Дом в поле", 1990 г.:

все очень просто: мышь - дрожанье мусора
 и ветер за углом
 а там - дождливая в ночи дорога
 и тут же - в огороде - стол
 заброшенный: и разговор - весь наискось и на-бок
 слипаясь и шурша
 родных (как старая фуфайка) листьев
 и родина-туман - все более все ближе
 с душою-взглядом - давней очень давней
 (как это выговорить) мамы...
 [...] (1992, 155)

Минус-прием: нуль знака.

Антипунктуационный бунт в литературе нисколько не нов, и в русской в том числе: Александр Введенский, например. "Между поэтикой и грамматикой" называется рецензия М. Шапира, который насчитал по рукописям "Слuchaев" Даниила Хармса, кроме других отклонений от нормы, недоставление более двадцати запятых, что легче всего было бы объяснить неграмотностью, но убедительнее - как проявление "странныго упрямства", как "анти-ошибки", т.е. неграмотностью, "если и не мнимой, то, во всяком случае, осознанной..." (1994, 328). Маяковский (в записную книжку) писал строфы без знаков.

При некоторой терпимости к знакам, постановка которых не обязательно диктуется правилами, как-то: тире, скобки, многоточия и двоеточия - и явной непоэтичности канцелярской точки с запятой - сопротивление направлено в первую очередь против запятой, у которой, по В. Ивановой, смысловое назначение чаще, чем у других знаков, "подавлено" грамматическим (1962, 15). Запятая, действительно, знак, почти

полностью нормированный, намного меньше других "свободный" для индивидуального пользования; и преимущественное его предназначение - фиксировать иерархическое, гипотактическое подчинение одной части предложения другой.

К решению, ставить или не ставить знаки препинания, видимо, ведут два подхода. Первый - трезвый и экономный: мол, ритм, рифма и строка сами могут постоять за себя. Знаки ставятся только тогда, когда иначе уж никак нельзя избежать неправильного прочтения. Например, в приведенной выше цитате из Сергея Стратановского. А вот Дмитрий (Александрович) Пригов:

Висит на небе ворон-птица
 А под землей лежит мертвец
 Они друг другу смотрят в лица
 Они друг друга видят сквозь
 Все, что ни есть посередине
 О ты, земля моя родная!
 Меня ты держиши здесь певцом
 Меж вороном и мертвецом (1989, 235)

Предложения завершены в пределах строки и в точках не нуждаются. Знаки Пригову нужны только внутри строки. Примечательно, что и Стратановский, и Пригов, и ранний Сапгир в одном удивительно традиционны: отбросив знаки, они оставляют большую букву в начале строки, что немецкоязычные поэты в большинстве своем уже не делают давно. Нина Искренко "продуктивнее" использует прописные, ставя их только там, где при отсутствии пунктуации четко чувствуется начало фразы:

[...] Мальчик кудрявый кормя на лету голубей из рогатки
 звонко смеется пока не уступит в потемках сатири
 Дева прекрасная вдаль понесет свою полную бремени тару
 Пьяный философ все шарит под тогой не в силах осмыслить
 дурацкой приаповой шутки [...] (1994, 5)

В прозе, где за неимением стихотворной строки заведомо труднее обходиться без знаков препинания, прием "нуль знака" очень убедительно срабатывает у Евгения Харитонова, который ("Духовка", "Жизнеспособный младенец") не только с помощью беспрерывных эллипсисов имитирует устную речь, но создает и своеобразную эллиптическую пунктуацию, выбрасывая знаки там, где они ему не нужны. "Я спросил спички, он не ответил пошел на меня [...] Ясно что он просто так стоит [...] Стемнело, он говорит пойдем к спортсменам? - Пойдем; [...] Затруднение с разговором когда о машинах или о песне [...] (1991, 69)

Второй подход - романтический и притом более радикальный - диктуется нежеланием упорядочения или же осознанной тщетностью попыток упорядочения, пониманием несвоевременности того, что Роберт Музиль назвал "тоской" по "простому порядку, который состоит в том, что можно сказать: "Когда случилось это, произошло то-то!" (1978, 1, 650; 1984, 1, 728)⁶. Разумеется, эти два подхода могут перемежаться.

Когда я из стихотворения Надежды Кондаковой "Код розы" старалась выбрать понравившуюся мне цитату, пришлось силой вырвать несколько строк из текста. Остался, признаюсь, осколок. Стихотворение - действительно сквозное, неразделимое.

[...] я ощущаю превращенье в свет
самоубийства белизны и сажи
шмель золотой в пущисто завитой
во мгле стоустой устали не зная
проходит без единой запятой
и фраза открывается сквозная
мой пленный текст в нем зашифрован код
всесильной розы нового ковчега [...] (1994)

В отличие от стихов, в которых графическим ориентиром остается разбивка на строки, у Кондаковой весь синтаксис с "переливанием" одного слова в другое как бы а-пунктуационен. Поэтому она и от строки может порой уходить, записывая поэтический текст равновеликими абзацами ("Руки") или вообще в строку ("Пробуждение") (1998, 137-138, 118-119).

Если, как мы видели, импульсом к частой точке было достижение предельного лаконизма и как следствие его - интенсивности предложения, то отсутствие вообще всех знаков препинания способно в паре с ритмическим повторами имитировать и усиливать монотонность речи. Так, например, у Аркадия Бартова в "Алкогольном дивертизменте": "Пришел домой не в духе выпил водки дома жена приложил руку поставил на место выпил водки жена улегся на диван закурил выпил водки заснул проснулся всюду дымная мгла ничего не понял выпил водки диван горит [...]" - и так далее до "возможного летального исхода" (1991, 153). Вместо знаков препинания, вполне нормативных в других текстах, Бартов в серии "Дивертизменты" - в соответствии с музыкальной дефиницией этого термина - он "нанизывает" текст, иногда только расчленяя его повторами.

В заключение стихотворение Михаила Айзенберга, проигрывающего комбинацию знаков, включая абзац, и отсутствие их - при максимальной экономии лексических средств:

Не отстает, прячется за спиной,
только всегда при мне.
Ходит за мной тенью на ясном дне -
Разве тоска?

тище воды
ниже травы
глуше песка

Разве это тоска?

Только вздохнули и ожили.
Только согрелись.
Что-то заметили издалека.
Прелестью жизнь обернулась. А что, ее прелесть
тоже горька? (1993, 35)

Общий стимул: минимализм.

Уже два раза употребив в статье слово лаконизм, я обнаружила у Сапгира понятие синонимическое, но лучше отражающее момент творческий: минимализм (1992, 321). И хотя Сапгир употребляет его в приложении к живописи Евгения Кропивницкого, оно прямо-таки напрашивается для довольно точного определения того общего, что не только характеризует своеобразие пунктуации, но и вообще отличает поэтику большинства рассмотренных авторов. Конечно, было бы абсурдно классифицировать литературу по правильности или неправильности пунктуации. Да читатель, наверное, уже заметил, что меня в моем контексте интересуют не школы, направления, группы (мета/мета/фористы, концептуалисты, уникалисты и др.), а какой-то общий импульс к выходу за ее, пунктуации, нормы, определяемый как стремление к расширению емкости текста при одновременной литературной экономии. Знаки препинания - в понимании этих авторов - вторичны по отношению к тексту, т.е. диктуются не извне правилами, а самим текстом. А это значит, что не-подчинение правилам никак не делает постановку/непостановку знаков актом произвольным. Напротив, становясь частью поэтики, знаки позволяют автору исчерпывать весь их стилистический потенциал и таким образом, экономя чисто лексические средства, добиваться прёдельной краткости текста. Знаки препинания могут и при нормативном, но гораздо чаще при ненормативном обхождении с ними приобретать семантическую значимость, своей открытостью, то есть лексической несвязанностью, отлично обслуживая минималистические интенции

авторов. А отсутствие знаков при многих других функциях, о которых говорилось выше, заставляет работать пунктуационную память читателя, ту норму, которую держим в уме.

П р и м е ч а н и я

- 1 Порядка ради я упоминаю, что на эту тему, однако на другом языковом и литературном материале и с принципиально иным подходом, уже в 1966 г. вышла книга Jürgen Stenzel, *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht.
- 2 Нужно ли оговаривать, что список авторов никак не может претендовать на полноту и отчасти зависит от положения издательского дела и книжной торговли в России.
- 3 Вот лишь несколько ответов в разных интервью. Игорь Клех на вопрос, считает ли он себя постмодернистом: "Конечно, нет. То есть в какой-то степени, да. Но для себя эту проблему я решал еще лет пятнадцать назад" (1994, 5). Тимур Кибиров (на аналогичный вопрос): "Я хочу попытаться остаться традиционным поэтом" (1992, 10). Владимир Сорокин: "Я вообще не понимаю, что такое авангард, особенно, что это такое в 1992 году... [Концептуалистом] я себя никогда не считал" (1992). Сергей Стратановский: "Мне кажется, это [постмодернизм] проблема пустая" (1994, 2). Но есть и исключения, например, Генрих Сапгир (1992, 325-326).
- 4 Ссылка на фразу из письма Целана Хансу Бендеру: "Я не вижу принципиальной разницы между рукопожатием и стихотворением" ("Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht", *Mein Gedicht ist mein Messer*, München, 1961).
- 5 Вопреки ожиданиям читателей привожу здесь не Шкловского, а определение из книги Gisela Dischner 1982, 15.
- 6 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck: Rowohlt 1978, 650. "Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem [Ulrichs] Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: 'Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!' Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt..."

Л и т е р а т у р а

- Adorno, Th. 1958, "Satzzeichen", *Noten zur Literatur (I)*, Berlin-Frankfurt: Suhrkamp, 161-172 [Bibliothek Suhrkamp, Bd. 47].
- Айги, Г. 1991, "Реализм авангарда" (Беседа с С.Бирюковым), *Вопросы литературы*, 6, 3-15.
- Айги, Г. *Свечи во мгле и несколько песенок*, М.: С.А. Ниточкин, (без года изд. 1992?).
- Айзенберг, М. 1991, "Некоторые другие...", *Театр*, Москва 4, 98-118.
- Айзенберг, М. 1993, *Указатель имен. Стихи*, М.: Гендальф.
- Бабель, И. 1957, "Гюи де Мопассан", *Избранное*, М.: Гослитиздат.
- Бартов, А. 1991, *Прогулки с Мухиным: сборник миниатюр*, Ленинград: Нотабене.
- Гандлевский, С. 1991, "Разрешение от скорби", В альманахе Рубинштейн, Лев (сост.), *Личное дело*, М.: В/О Союзтеатр, 226-231.
- Dischner, G. 1982, *Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Доброеев, Д. 1993, *Архив и другие истории*, М.: Олимп-ППП.
- Hirt, G. & Wonders, S. (Hrsg.) 1992, *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau*, Bochum: Edition S-Press; zweisprachig.
- Иванова, В. 1962, *История и принципы русской пунктуации*, Л.: изд-во ЛГУ.
- Ицкович В.А. 1974, "Опыт описания современной пунктуации", *Нерешенные вопросы русского правописания*, М.: Наука, 172-190.
- Кибиров, Т. 1992, "Традиционный русский поэт", *Московские новости*, 15.11.1992.
- Кибиров, Т. 1993, *Сантименты*, Белгород : Риск.
- Клех, И. 1994, "Тихая сладостная дерзость" (Интервью с М.Сетюковой), *Литературная газета*, 2.11.1994.
- Кондакова, Н. "Код розы", Типоскрипт.

- Кондакова, Н. 1989, *Восхождение. Люблю и потому права*, М.: Молодая гвардия.
- Кривулин, В. 1993, "Стихи лета 1993 г.", *Вестник новой литературы*, 6.
- Кропивницкий, Е. 1992, "Я был у ее двери...", Bochum, Hirt / Wonders.
- Кудимова, М. 1990, "Смертью смерть не попрал", *Апрель* вып. 2, М.
- Lévinas, E. 1976, *Noms propres*, Montpellier; d.: *Eigennamen, Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser, 1988, [Edition Akzente], Hrsg. F.Ph. Ingold, Ü.: Frank Miethig.
- Markstein, E. 1993, "Der geistesgeschichtliche Kontext der russischen literarischen Postmoderne", *Osteuropa*, 10, Aachen, 957-964.
- Musil, R. 1978, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck: Rowohlt Bd. 1; Музиль, Роберт, Человек без свойств, 1984, М.: Художественная литература, т.1, перевод С. Алта.
- Некрасов, В. 1990, "сады...", *Вестник новой литературы*, вып. 2, Ленинград.
- Попов, Е. 1989, "Клумба цветов", *Апрель*, вып. 1, М.
- Пригов, Д. 1989, "Висит на небе...", Зеркала, М.: Московский рабочий.
- Рубинштейн, Л. 1991, "Шестикрылый Серафим", *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Рубинштейн, Л. 1994, "Меланхолический альбом", *Вестник новой литературы*, 7.
- Салимон, В. 1994, "Все то, что на плече...", *Невеселое солнце*, М.: Пушкинский фонд.
- Сапгир, Г. 1989, *Московские мифы*, М: Прометей.
- Сапгир, Г. 1992, "И барский ямб, и птичий крик", (беседа с Е. Перемышлевым), *Новое литературное обозрение*, 1, Москва, 320-328.
- Сатуновский Я. 1992, "Я Мойша из Бердичева...", Hirt / Wonders, Bochum.
- Сорокин, В. 1992, "Игра с пространством культуры" (Интервью с С. Шаповалом) - *Московские новости*, 18.10.1992.

- Стратановский, С. 1991, "Ночной вахтер", *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Стратановский, С. 1994, "Призраки души", (Интервью с С. Шаповалом) - *Московские новости*, 10-17.4, 1994.
- Харитонов, Е. "Духовка", 1991, *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Цветаева, М. 1965, *Избранные произведения* (Большая серия библиотеки поэта) Ленинград: Советский писатель.
- Шапир, М. 1994, "Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)" - *Вопросы литературы*, М. вып. III.