



Е. Тырышкина

Ры Никонова. «степь да стук»:
опыт анализа¹

степь да степь да стук
стук да стук кругом
скрип и шип мышей
путь далекий шин
в той простой степи
пустота стоит
работать велит
и куском манит
степь да степь да стон
да тараний бок
до икры в глазах
стук да стон да гром
1970-е

Н а первый взгляд, это стихотворение выглядит прежде всего языковой игрой. Текст откровенно цитатен и выявлению интертекстуальных связей (явных и скрытых) может быть посвящено несколько десятков страниц отдельного исследования. Очевидно, что народная песня «Степь да степь кругом» – это отправная модель, заданная матрица, связанная с определенными национальными архетипами и ритмическими константами. Каждая строчка – либо цитата из литературного ряда, либо языковое клише, идиома, узнаваемая, но при этом видоизмененная автором стиха.

Общие наблюдения:

степь да степь да стук – последнее слово в строке нарушает привычный цитатный ряд, и хотя каждое слово еще имеет привязку к обычному значению, но тот ряд, который образуется вновь, порождает новые смыслы за счет звуковых повторов «ст». Образуется единое контекстное семантическое поле, куда включаются такие слова, как: *степь*, *стук*, *простой*, *пустота*, *стоит*, *стон*. Дополнительная окказиональная семантизация за счет указанного повтора выявляет единое, сквозное значение указанных слов, превращая их в почти что синонимы; этот единый смысл

можно обозначить как «стучащая пустота», а бесконечное, «дурное повторение» этого ритма подчеркивается повтором союза «да». Однако слово «стон» и включается в это поле, и выбивается из него: стон – порождение насильственного ритма, заданного пустотой, ужасным «Ничто», его продолжение, стон включен в бесконечное вращение, но при этом звук «стона» в противовес звуку «стука» – это явление другого ряда. Мир, где слышен «стук», «скрип», «шип» – мир, где нет места человеку, и даже «скрипящие и шипящие мыши» (о чем речь пойдет ниже) выглядят не столько живыми (и зловещими, подобно змеям) существами, сколько частями вращающегося механизма (на это же указывают и *шины <колес>*), в спицы которого и попадает тот, кто издает этот «стон». Уподобление указанных слов достигается через повтор «ст»; «расподобление»² слова *стон* и слов *степь, стук, простой, пустота, стоит* достигается через оппозицию звучания сонорного «н» (тянущегося, «живого») и взрывных глухих «к», «т», «п» (труднопроизносимые, «механические» звуки);

стук да стук кругом – эта строчка маркирует тотальность и повторяемость механического звука, зловещего ритма, где изначальная «степь» заменена «стуком»; учитывая время написания стихотворения, нельзя не учитывать «неофициального» значения слова «стук» – донос, слежка;

скрип и шип мышей – мыши здесь, с одной стороны (отсылка к литературной традиции), символ времени как такового; это время, пожирающее человеческую жизнь. В этой связи уместно вспомнить А.С. Пушкина («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»: «... Ход часов лишь однозвучный раздаётся близ меня, Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье, жизни мышья беготня...») и И.А. Бродского («Часть речи»: «...и при слове «грядущее» из русского языка выбегают мыши и всей оравой отгрызают от лакомого куска памяти, что твой сыр дырявой»). Насколько сознательно использованы эти контексты Ры Никоновой, трудно сказать, в данном случае важно, что текст актуализирует общий типологический культурный смысл: движения мышей – это символ бессмысленной повторяющейся суеты и символ самого времени, «отгрызающего-пожирающего» человеческую жизнь. При этом контекст данного стихотворения дополняет этот смысл: вращающееся колесо времени – *скрипит и шипит*, мыши здесь скорее механические, нежели живые существа, включены в предметный ряд, что акцентируется и повторами звука «ш» в словах *шип мышей*, путь далекий *шин* (*мышь* и *шины* в одном ряду). Эта метафора «опредмечивания» живого, а «шип» («змеиный шип») маркирует хтоническую зловещую природу «мышей»;

путь далекий шин (ср. «путь далек лежит») – последняя строка первой строфы акцентирует бессубъектность, обезличенность как данность, ре-

альность уже совершенно определенно предстает как *внечеловеческая* и *внеприродная*, как функционирование механизма;

в той простой степи – зловещий подтекст этой строки (неминуемая гибель) определяется отсылкой к первоисточнику (ср. «*в той степи глухой* замерзал ямщик»); однако подмена слов – *глухая/простая* степь – весьма значима: слово «простой» – знаковое для эпохи социализма (ср. расхожий штамп «простой советский человек»). «Простая степь» – с учетом уже указанных звуковых повторов означает пространство тотальной несвободы;

пустота стоит – в этой строке трансформируется уже не культурное клише – цитата из песни, а языковой, грамматический штамп (ср. «тишина стоит»). Буквальное и переносное значения глагола «стоять» сталкиваются в этом словосочетании, пустота антропоморфизуется, становится «действующим субъектом» (метафора-олицетворение). Наконец-то появляется актант – «повелевающая пустота», Ничто как верховное божество;

работать велит – эта строка, как и следующая за ней *и куском манит*, является устойчивым словосочетанием, и здесь сохраняется прямое понятийное значение этих языковых клише; особый парадоксальный смысл рождается при «столкновении» словосочетаний *пустота стоит/работать велит/и куском манит*. Иносказательная конструкция «подклеивается» к словосочетаниям, значение которых толкуется однозначно, в полном соответствии со словарем. Невидимая, неосязаемая, несуществующая и в то же время самая реальная и властвующая, сосредоточие насилия и идеала, к которому стремятся, пустота, управляющая теми, у кого нет ни лица, ни имени. Пустота безлика, но эта безличная сила – непреложный закон существования;

степь да степь да стон – казалось бы, в последней строфе происходит возврат к цитируемому песенному источнику, но этот возврат разрушает круговую модель «дурного повторения». «Механические» повторы «ст-» продолжают и прерываются на слове *стон*. Голос безликого, но живого существа – голос страдания, он сливается с общим звучанием механического стука и прорывает заданную матрицу механического ритма;

да тараний бок – эта строка и следующая за ней *до икры в глазах* – ироничное описание возможного воплощения «манящего куска»: тарань – вяленая рыба, дешевая закуска к пиву; икра (черная, красная) – символ роскоши. Ры Никонова обыгрывает известное выражение «искры из глаз»³ – от удара, от неожиданности; икра в глазах – и невозможная мечта, и мельтешение перед глазами, неразличение видимого. «Достижение мечты» показывается иронически как оптическая иллюзия в результате физической боли;

стук да стон да гром – в последней строке на семантическом уровне происходит окончательная смена звуковой парадигмы, на смену *стуку*

приходит *стон*, а за ним – *гром*. В финале налицо разнообразие звуков, соотносимых с механическим, человеческим, механическим/природным; первоначальная механистичность заданного ритма преодолевается на уровне и семантики, и фоники (озвончение в последней строфе). *Гром* – это и апофеоз механической силы и одновременно – знак природной стихии и высшего возмездия. Финал стихотворения апокалиптичен, стон заглушается громом, знаменующим гибель этого абсурдного мира и гибель того, кто стонет под его игом. Эта последняя строка пробуждает реальность, которая не может быть описана готовым языком. Гром в финале текста – это апофеоз слепой силы, которая уже не может быть артикулирована и вербализована.

Попытка анализа данного стихотворения с помощью инструментария, вполне пригодного для классических текстов, наталкивается на определенное сопротивление текста авангардистского⁴.

I. Субъектно-объектная организация текста

I. Объектная организация

Объектная детализация (кадры внутреннего зрения)

Этот уровень структуры текста в данном случае предельно редуцирован, так как ведущую роль играет аудиальный, а не визуальный фактор. Отдельные детали вызывают определенные предметные ассоциации, хотя их прямой смысл отчасти затушеван в связи с окказиональной звуковой семантизацией и иноказательными контекстами: «степь» (просторное открытое безлюдное пространство, столь типичное для российского пейзажа); «скрип и шип мышей» (мышь – мелкий серый грызун с характерной манерой быстро двигаться, как правило, вызывает неприятные ассоциации, страх, здесь эта ассоциация усилена контаминированием этого образа со змеей и «механистичностью»); «путь далекий шин» (зрительный образ дороги, проезжающих по ней машин – ракурс снизу); «пустота стоит» – самая парадоксальная деталь, так как представить себе зрительно это невозможно, если же отталкиваться от грамматики, то такое словосочетание порождает впечатление стоящей фигуры, неподвижной статуи. «Тараний бок» – самая конкретная деталь в этом тексте (кусочек сушеной костлявой рыбы) – зримая реальность нищеты; «до икры в глазах» (однородная масса мелких икринок), здесь – нечто неразличимое. К финалу стихотворения зрение «гаснет», а слух поражают звуки, нарастающие по принципу *crescendo*.

Сюжет

Понятие сюжета предельно условно, знаковая реальность данного текста отсылает читателя прежде всего к цитатным контекстам, порождающим определенные ассоциации. Здесь нет перерывов во времени и в пространстве, и, строго говоря, весь текст стихотворения можно считать одним эпизодом с квазиактантом («пустотой»). Но отсутствие «действующих лиц», чьи действия/состояния выражались бы соответствующим образом грамматически, не уничтожает ощущения их незримого присутствия. Условно можно выделить три эпизода: первый – нечто движется в бесконечном круговороте, производя зловещие звуки; второй – пустота как верховное божество повелевает незримиными и неназванными, заставляя их работать, олицетворяя при этом предел желаний, мечту (куском манит); третий – воплощение мечты показано как убогая реальность нищеты (тараний бок) и оптическая иллюзия; в финале разрушение заданности кругового вращения происходит в форме «звукового бунта».

Границы каждого эпизода совпадают с границами каждой строфы: 1-я строфа – экспозиция; 2-я и 3-я строфы – «развитие действия», последняя строка стихотворения – кульминация-развязка. Центральное, срединное место занимает вторая строфа, где появляется главное и единственное «действующее лицо» – пустота. Этот момент появления «пустоты» (6-я строка) и ее «действий» (7-я и 8-я строки) акцентируется ритмически – отходом от метрически правильной схемы трехстопного хорея (подробнее см. ниже в разделе «Ритмотектоника»). Такая структура «сюжета» формально симметрична: центральный эпизод в обрамлении начального и конечного, ритмически последний эпизод «закольцовывается» с первым (в 12-й строке вновь выдерживается строгий ритм после ритмического «слома» 10-й и 11-й строк и отсылает к началу стихотворения), но сама форма симметричной круговой конструкции входит в противоречие с семантикой и фоникой последнего эпизода.

Мифотектоника

Степь в контексте известной песни – это место блуждания и гибели, в данном стихотворении являет собой символический хронотоп российской истории (национальный миф рабского страдания дешифруется и с помощью некрасовских аллюзий («Размышления у парадного подъезда»): «Этот *стон* у нас песней зовется...». Пространственно-временная модель однозначно трактуется как беспредельность и замкнутость открытого пространства, с явно выраженным значением движения по кругу, пассивного движения в никуда; в финале циклический хронотоп сменяется линейным, телеологически стремящимся к катастрофе (эсхатологический

финал). Хронотоп тюрьмы-ловушки и квазирая с пустотным центром здесь суть одно и то же, актуализируется мифологема Апокалипсиса в узнаваемом тоталитарном обличье.

2. Субъектная организация

Глоссализация

Значение глоссализации (речевая детализация, выбор слова) чрезвычайно велико: звуковые повторы создают дополнительную окказиональную семантизацию, выбор лексики (известные языковые и культурные клише, их смешение и деформация) обеспечивает: а) обнажение «пустотности» готового дискурса; б) значительное уплотнение смысловой нагруженности отдельного слова; в) создает новый окказиональный контекст.

Общая идея существования как тотальной несвободы передана прежде всего через фонтику и ритм. Тоталитаризм предстает как машина готового дискурса. На внешнем риторико-стилистическом уровне дистанцирование от чужого слова путем включения его в иные контексты, сталкивания различных контекстов, разрушения цельности клише дает эффект иронии.

Наблюдается «омузыкаливание» слов (приглушенность прямого предметно-понятийного значения и вторичная семантизация на основе звуковых повторов) наряду с метафоризацией идиом; единство смысла выстраивается за счет семантизации звуковых повторов *-ст*.

Аллитерации

1-я строфа

Согласные	Повторы	
<i>с т н д с т н д с т к</i>	<i>ссстттппддк</i>	<i>с – 3, т – 3, н – 2, д – 2, к – 1</i>
<i>с т к д с т к к р г м</i>	<i>ккксссттдгрм</i>	<i>к – 3, с – 2; т – 2; д, г, р, м – 1</i>
<i>с к р п ш п м ш</i>	<i>шшскрпм</i>	<i>ш – 2; с, к, р, п, м – 1</i>
<i>п т д л к ш н</i>	<i>п т д л к ш н</i>	по 1

2-я строфа

<i>ф т п р с т с т п</i>	<i>тттссппфр</i>	<i>т – 3, с – 2, п – 2; ф, р – 1</i>
<i>п с т т с т т</i>	<i>ттттссп</i>	<i>т – 4, с – 2, п – 1</i>
<i>р б т т в л т</i>	<i>тттрбвл</i>	<i>т – 3; р, б, в, л – 1</i>
<i>к с к м м н т</i>	<i>ккммснт</i>	<i>к – 2, мм – 2; с, н, т – 1</i>

3-я строфа

<i>с т п д с т п д с т н</i>	<i>ссстттппддн</i>	<i>с – 3, т – 3, п – 2, д – 2, н – 1</i>
<i>д т р н б к</i>	<i>ддтрнбк</i>	<i>д – 2, б – 2; р, н, к – 1</i>
<i>д к р в г л з х</i>	<i>д к р в г л з х</i>	по 1
<i>с т д с т н д г р м</i>	<i>ссстдднгрм</i>	<i>с – 2, т – 2, д – 2; н, г, р, м – 1</i>

Всего

1-я строфа: *с – 6, т – 6, к – 6, п – 4, д – 4, ш – 3; р, м – 2; л, н – 1*

2-я строфа: *т – 11, с – 5, п – 3; к, м – 2; р, б, в, л, н – 1*

3-я строфа: *д – 6, с – 5, т – 5; р, к, н – 3; п, б, г – 2; з, х, м, л – 1*

В тексте стихотворения преобладают: *т* (переднеязычный, взрывной, глухой) – 22, *с* (переднеязычный, фрикативный, глухой) – 16, *к* (заднеязычный, взрывной, глухой) – 11, *д* (переднеязычный, взрывной, звонкий) – 10, *п* (губной, взрывной, глухой) – 9. Повторяющиеся согласные шумные, преимущественно глухие. Во второй строфе звонких меньше всего. В звуковом (и ритмическом) отношении выделяется слово «работать». Общее звучание приглушенное по сравнению с первой строфой (смысл строки «пустота стоит» коррелируется идиомой «тишина стоит»). Третья строфа характеризуется «нарастанием» звука по отношению к первым двум строфам, в последней строфе происходит озвончение: преобладает звук *д*; чаще, чем в предыдущих строфах, встречается звук *р*; эффект «звонкости» создается и за счет таких звуков, как *б* и *г*, а также единичного во всем тексте, но особо маркированного звука *з* (в глазах).

Ассонанс

1-я строфа

‘э ‘э у
ууо
ииэ
у’о и

2-я строфа

оои
(у)аи
ои
ои

3-я строфа

‘э ‘э о
ао
ыа
уоо

1-я строфа: у – 4, и – 3, э – 3, о – 2;

2-я строфа: о – 4, и – 4, а – 1;

3-я строфа: о – 4, э – 2, а – 2, у, ы – 1.

Всего: о – 10, и – 7, у – 5 (6), э – 5, а – 3, ы – 1.

Ударные гласные коррелируют с согласными в создании высокой энергетики стиха, плотности артикуляции. В первой строфе преобладает особо маркированный в этом отношении у (гласный, требующий особой энергии звукоизвлечения), во второй строфе о (в слове «пустота» можно отметить два ударения, если принять во внимание ослабленное ударение – его «реликт» на первом слог); в третьей также преобладает о, звуковой акцент строфы падает на единичный во всем тексте ы (*до икры*). В третьей строфе утверждается наметившаяся еще во второй строфе оппозиция о – у (*стук* в конце концов перекрывается *стОном/грОмом*). Звуковая экспрессия создается и за счет таких сочетаний звуков, как *ст*, *кр*, *скр*, *пр*, *гр* (сочетания фрикативного / взрывного; взрывного / сонорного; фрикативного / взрывного / сонорного). В целом для текста характерен высокий уровень звуковой экспрессии, который ощутимо повышается к финалу.

Синтаксис построен по принципу имитации его «отсутствия»: налицо заданность примитивных конструкций без начала и конца (нет знаков препинания, указывающих на начало и конец предложения). Количество слов в каждой строке и сам их состав колеблется почти в одних и тех же пределах: в 1-й строфе в каждой строке строго по три слова (не считая союзов), в 3-й строфе – в первой и последней строках по три слова, во второй и третьей строках – по два (не считая союзов); во 2-й строфе в первой строке – три слова, во второй, третьей и четвертой – по два. Слова короткие (односложные – 17, двусложные – 10, трехсложные – 3); повторяются союзы да / и. Длина строки везде строго выдерживается – 5 слогов. Синтаксис однообразен и производит эффект монотонности.

Обманчивый динамизм (бег по кругу) создается в 1-й и 3-й строфах за счет ритма, при том, что используются конструкции без предиката; никто не действует, все происходит как бы само по себе. Только в последней строке 1-й строфы появляются слова со значением движения (путь далекий шин). Во 2-й строфе, где актантом выступает «пустота», использу-

ются предикативные конструкции, простые предложения, появляются глаголы: <пустота> *стоит, велит, манит*. Если в остальных строфах создается иллюзия движения, то в этой строфе значима неподвижность, стауарность «пустоты» (перевод регистра в этой строфе – от аудиального к визуальному, но представить стоящую пустоту в принципе невозможно, подобная грамматическая конструкция «оплотняет» пустоту, что акцентировано и на ритмическом, и на звуковом уровне.) Здесь парадоксальным образом подчеркнута идея власти, как никем невидимой, непредставимой, и управляющей бессмысленным и жестоким миропорядком (*велит/манит* – подавление и олицетворение мечты, идеала одновременно).

Композиция

Формально можно определить способ высказывания как повествование, но так как сам принцип нарративности здесь не более, чем фикция, это медитация в маске повествования. Лирический субъект – квазиповествователь, у него нет грамматически выраженного лица, здесь «я» не отделено от «мы», субъект высказывания «отсутствует», скрываясь за речевыми масками. Лирический субъект неперсонифицирован намеренно – это голос, никому конкретно не принадлежащий, у него нет своего языка, есть лишь стремление деформировать язык, ему данный. Субъект высказывания поглощен и присвоен тоталитарным дискурсом, он принадлежит к безликой массе и – противостоит ей, взламывая языковую тюрьму.

Высказывание скомпоновано в три строфы-катрена, хотя внешне (графически) они склеены в единую суперстрофу из 12 строк без пробелов между ними. Этот графический прием также работает на общую идею стихотворения – безостановочное движение по кругу рабского существования. Однако строфы выделяются без особого труда на основе тематического единства: 2 строфа – это центр мира (неподвижность и тишина), вокруг которого и происходит механическое вращение; 1-я строфа незарифмована; 2-я – выделяется рифмовкой глаголов *стоит/велит/манит* (точная, бедная) – таким образом акцентируется механизм невидимой и всесильной власти; в 3-й строфе зарифмованы первая и последняя строки неточной рифмой – *стон* и *гром*. Рифмуясь, эти два слова отчасти уподоблены друг другу, отчасти противоположны (игра на совпадении/несовпадении *он/ом*). Такого рода неожиданная рифмовка (по положению рифмических цепей и звучанию) вносит элемент структурной дисгармонии в композиционную симметрию. Еще одним существенным несовпадением уровней формальных структур является возврат финальной строки к метрически строгому хорее (жесткость порядка, возвращение на круги своя, неразличение конца и начала) и усиление, нарастание звука к

концу текста, разрушающее заданную монотонность, знаменуя принципиальную невозможность повтора уже бывшего.

Ритмотектоника

Ритм, как и звук, является в стихотворении очень важным смыслообразующим фактором. В строках 1 – 5-й, 12-й – трехстопный хорей с постоянной мужской клаузулой и нулевой анакрузой; в строках 6, 8, 10, 11-й – трехстопный хорей с пиррихием на первой стопе (в 6-й строке еще чувствуется ослабленное ударение на первом слоге, в связи с чем слово «пустота» звучит дольше), двусложная анакруза; 7-я строка особо выделяется в ритмическом отношении – ритмическая инверсия в первой стопе входит в противоречие с наметившейся ритмической инерцией предыдущей 6-й строки (анapestическая интонация сменяется амфибрахической), односложная анакруза. Наиболее маркированы в ритмическом отношении строки 6-я и 7-я. Слова «пустота» и «работать» выламываются из общего ритмического рисунка: первое – на фоне правильного размера предыдущих стихов, второе – на фоне предыдущей строки и всего ритмического контекста. «Пустота» звучит продолжительно и величественно, «работать» – с большим трудом, само произнесение этого слова в ритмическом контексте стихотворения требует усилия.

В целом характерна напряженность ритма, его отрывистость за счет мужской клаузулы, преобладания нулевой анакрузы, высокой плотности акцентуации: строки 6 – 8-я, 10 – 11-я – плотность акцентуации: 0,4 (6-я строка еще сохраняет инерцию трехстопного хоря), строки 1 – 5-я, 9-я, 12-я – плотность акцентуации 0,6.

II. Модус художественности (способ эстетического завершения текста)⁵

Здесь «субъект» находится с миром в сложных отношениях, он хотел бы отринуть этот мир, но поглощен им почти полностью, так что граница «мир» и «личность» почти неразличима, это не только привычная ирония субъекта, отрицающего данный ему мир («ломка» языковых клише как заданного миропорядка), но это и ирония мира, превратившего субъект в ничто, субъект превращен в объект, деиндивидуализирован. Мир предстает уже равным языку, тексту, попытка разобщения с ним выражена как попытка деформировать языковой порядок; единственный момент проявления человеческого в этом механическом, нечеловеческом мире – это стон, невербализованный язык страдающего тела, разобщение с дискурсом. Мы наблюдаем здесь двунаправленную иронию – мир отрицает че-

ловека, человек пытается так же отнестись к миру, но его субъектность очень ограничена, свобода лишь в том, чтобы проявить себя обезличенного страдающим (голос плоти в противовес механическим шумам мира). Абсурдный миропорядок поглощает субъект, лишая его личностных границ. Объект становится квазисубъектом («пустота»), превращая субъект в объект (вещь).

Выделенность *стона* – это появление границы между живым и механическим, это момент ценностный (позднеромантическая модификация иронии строится как формирование собственного субъективного ценностного центра в противовес ценностям внешнего мира)⁶. Единственная свобода – ощутить себя даже не личностью, индивидуальным существом, а живым, *не-вещью*, разорвать механический ритм. Но это возможно только ценой собственной гибели одновременно с крушением тоталитарного миропорядка.

Доминирующим модусом художественности становится все же не *ирония*, а *трагизм*. Роль, заданная изначально «пустотой», «работать велит и куском манит» – единая для всех судьба, рок, тотальное обезличивание, включение в механическое движение призрачного существования, но границы человеческого шире границ механического; крайняя узость границ тоталитарного дискурса для субъекта преодолевается в финале единственной свободой – ощутить себя живым перед смертью. Сам момент обозначения границ человеческого и *не-человеческого* взаимно уничтожает два противоположных мира. На уровне языка трагический финал предстает как крах готового дискурса.

*III. Парадигма художественности*⁷

Существует известная точка зрения М. Шапира⁸, согласно которой в авангардизме прагматика выходит на первое место по сравнению с семантикой и синтактикой. Другая концепция, отчасти с ней пересекающаяся, принадлежит В.И. Тюпе, который также делает акцент на «срежиссированности» эстетической коммуникации в авангардизме: автор самоутверждается через уязвление чужого сознания. Основные положения авангардизма формулируются В.И. Тюпой следующим образом: «Самоутверждаясь, автор преодолевает слово, язык, культуру. Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть дискурс свободы, прежде всего это свобода от традиции. Интенция свободы выталкивает авангардное искусство за пределы духовного уклада нации в жизнь, понятую как альтернатива культуре»⁹.

Анализируемый в данной статье текст Ры Никоновой принадлежит уже не классическому авангардизму начала XX века, это поздняя его мо-

дификация 1960 – 1970-х годов. В общих чертах исследуемое стихотворение подпадает под определения указанных авторов: налицо усиление прагматической составляющей эстетического дискурса; читатель испытывает интеллектуальное напряжение, разгадывая предложенный ребус текста; его эстетические ожидания нарушаются; язык и форма подвергаются деформации. Однако поздний авангардизм конца XX века (отчасти смыкающийся с постмодернизмом¹⁰) в условиях тоталитарной культуры, разрушая ее основания, создает собственный ценностный вектор – естественность жизни, в противовес дискурсу власти во всех его проявлениях, вплоть до языка. И в данном случае пафос разрушения рождает импульс единственно возможной творческой свободы в условиях тотального подавления. Отсюда и стремление прорваться сквозь знаковую реальность к другому, истинному миру. Здесь не приходится говорить о «выходе за пределы духовного уклада нации»: стихотворение актуализирует гуманистическую традицию на основе национальных архетипов.

¹ Текст стихотворения цитируется по изданию: *Бирюков С.* Року укор: Поэтические начала. М., 2003. С. 304.

² Термин Ю.М. Лотмана.

³ Известен еще один вариант стихотворения, опубликованный в книге: *Бирюков С.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1991. С. 187. В этом варианте есть расхождения в строках 10-й и 11-й: *да бараний бок / до искры в глазах*. В личной переписке этот вариант С.Е. Бирюков квалифицировал как ошибочный.

⁴ Обоснование аналитических процедур с учетом соответствующего теоретического наследия см.: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001.

⁵ Понятие модуса художественности у В.И. Тюпы: «Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, стратегия оцельнения, предполагающая не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательской рецептивности, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику». – Указ. соч. С. 154.

⁶ В понимании иронии мы следуем за О.С. Рощиной: «Специфика иронии как модуса художественности заключается в разобщении эстетического субъекта и эстетического объекта, что характерно для любой модификации иронии. <...> В позднеромантической иронии разобщение реализуется в противостоянии ироника всему миру, который воспринимается прежде всего как подлежащее отрицанию «не-Я». – *Рощина О.С.* Иронический модус художественности // Молодая филология. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 15 – 16. Здесь же обосновывается отличие иронии как определенной стратегии завершения художественного целого от иронического приема в философии, риторике, стилистике и от жанровых модификаций комического (пародийно-травестирующих форм).

⁷ Термин «парадигма художественности» отчасти совпадает с более традиционными терминами «направление/течение» (в литературе, искусстве), но в дан-

ном случае критериями выделения той или иной парадигмы является статус субъекта, объекта и адресата художественной деятельности. См.: *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности: конспект цикла лекций // *Дискурс*. 1997. №3 – 4. С. 175 – 180.

⁸ *Шапир М.И.* Что такое авангард? // *Русская альтернативная поэтика*. М., 1990. С. 3 – 6.

⁹ *Тюпа В.И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 32 – 33. Концепция авангардизма автора данной статьи изложена в публикациях: *Тырышкина Е.* От декаданса к футуризму – логика эстетической эволюции: русская литература конца XIX – начала XX века // *Slavia Orientalis*. 1999. №4. С. 537 – 548; *Тырышкина Е.* Источник инспирации в русском литературном авангарде // *Russian Literature*. 2001. Vol.L (50). №3. С. 534 – 548; *Тырышкина Е.В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002 (<http://avantgarde.narod.ru>)

¹⁰ *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 2001. С.192 – 218.

