

ЛЮДИ В ПЕЙЗАЖЕ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА:
ПОЭТИКА АНАКОЛУФА

Михаил Л. Гаспаров

Текст

Стихотворение в прозе *Люди в пейзаже* было написано Бенедиктом Лившицем в декабре 1911 г. в Херсонской губернии, в гостях у братьев Бурлюков. Напечатано оно было в *Пощечине общественному вкусу* (1912) и перепечатано в сборнике Лившица *Волжье солнце* (1914). Вот его текст по изданию: Лившиц 1989: 547¹.

Люди в пейзаже. Александре Экстер.

I. 1. Долгие о грусти ступаем стрелой. 2. Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. 3. Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. 4. Но тихие. 5. Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! 6. Это правда: я уже сказал. 7. И еще более долгие, опеленные былым, гиацинтофоры декабря.

II. 1. Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. 2. По-иному бледные, залегшие спины – в ряды! в ряды! в ряды! – ощериваясь умерщвленным виноградом. 3. Поэтам и не провинциальным голубое. 4. Все плечо в мелу и двух пуговиц. 5. Лайковым щитом – и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. 6. Ну, смотри: голубые о холоде стога и – спинами! спинами! спинами! – лунной плевой оголубившие тополя. 7. Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III. 1. Глазами, заплеванными верблюжьим морем собственных хижин – правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! 2. Слишком быстро зимующий рыбак Беллерофонтом. 3. И не надо. 4. И овальными – о гимназический орнамент! – веерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и дру-

1 Нумерация абзацев – авторская; нумерация предложений – наша.

гой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. 5. Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

Комментарий автора к этому и смежным произведениям – в его воспоминаниях *Полутораглазый стрелец* (1933). Лившиц подчёркивает, что образцом для его словесных экспериментов послужили живописные эксперименты его товарищей:

Люд[и] в пейзаже – вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение. Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, *Люди в пейзаже* были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела...

То же самое чуть иначе было сказано в статье *В цитадели революционного слова* (1919):

Упразднение синтаксиса как системы словосочетания, имеющей право гражданства только в языке понятий, и – как достижение попутное – изменение синтаксиса в целях вытеснения повествовательности изобразительностью.

Словарь

Очевидным образом, перед нами – нестандартный текст. Вряд ли какой-нибудь читатель мог бы при непосредственном прочтении сказать, „что здесь говорится”, т.е. пересказать прочитанное. Однако всякий мог бы с большей или меньшей уверенностью сказать, „о чём здесь говорится”. Это потому, что текст, при всей его несвязности, целиком состоит из обычных русских слов. Необычными, т.е. не зафиксированными в словаре, могут считаться разве что экзотические реалии *гиацинтофоры*, *гилейский*, а также легкопонятные неологизмы *желудеют*, *опепленные*, *оголубевшие*, *полутораглазый* (6 из

128 знаменательных слов, т.е. 4,5%). Для поэтического языка 1912 г. это немного.

Впечатление „о чём здесь говорится” опирается на набор слов, содержащихся в произведении. Не представляет труда составить частотный тезаурус нашего текста: „*Существительные – 62 словоупотребления, в том числе о героях – душевных свойствах – внешних свойствах – предметах – ближнем мире – дальнем мире – пространстве – времени – по столько-то словоупотреблений*”, и т.д. Бросается в глаза необычайная статичность текста: соотношение прилагательных и глаголов – 3,5:1, обычно оно обратное. Это, конечно, от описательной установки, заданной заглавием: *Люди в пейзаже*, описание картины. Глаголов (и причастий) состояния больше, чем действия. Среди прилагательных половину составляют прилагательные внешних качеств, прежде всего – цвета и формы: то, что можно представить себе на картине. Среди существительных внешняя характеристика героев вчетверо весомее, чем внутренняя: важнее увидеть, чем почувствовать. Слов, относящихся к пространству, больше, чем относящихся к времени: обычно в русской лирике наоборот. Формы вытянутые, краски голубые на фоне сумрачных, освещение лунное, состояние пассивное – всё напоминает живопись раннего футуризма с ориентацией скорее на Сезанна, чем на Пикассо. Фон – сельский, с хижинами, стогами, тополями, растениями и животными. Но чтобы представить художественный мир рисуемой картины подробнее, мы должны разделить слова, употреблённые в прямом и переносном значении, т.е. образы, реально присутствующие в произведении, и вспомогательные, упоминаемые лишь для оттенения. Здесь нужно переходить от обзора слов к обзору словосочетаний.

Словосочетания

Если, таким образом, в подборе слов мы находим не более 4,5% аномалий, то в составе словосочетаний картина совсем другая. Разобьём наш текст на минимальные, двухсловные словосочетания и посмотрим, привычны они или непривычны. При этом непривычность их может быть двоякого рода, содержательная и формальная. Содержательная – это семанти-

ческая несогласованность (с точки зрения „здорового смысла“) слов, составляющих словосочетание; она означает, что одно из слов (редко оба) употреблено не в основном, словарном значении, а в окказиональном, переносном. Таковы метафоры, метонимии и „малые семантические сдвиги“. Формальная – это грамматическая несогласованность слов в словосочетании (с точки зрения обычного согласования и управления): таковы эллипсы и нарушения управления падежного и предложного; это встречается гораздо реже. Вместо „любовь в душе моей“ можно сказать „пламень в сердце моём“ – это семантическая несогласованность (в данном случае почти привычная, однако не попавшая в словари); и можно сказать „любовь душой моим“ – это грамматическая несогласованность.

В тексте Лившица 100 двухсловных словосочетаний и одно трёхсловное. В том числе *правильных* – 26 (бледные спины, здесь любят, я сказал); *малых семантических сдвигов* – 7 (голубые стога, т.е. поглубевшие; зимующий рыбак, т.е. рыбак зимой); *метафор* – 17+1 двойная (пуст осьмигранник, т.е. соты; вникающий пиками, т.е. вонзающийся лыжными палками); *метонимий* – 7+2 двойные (изогнувшись звёздами, т.е. звёздным небом; чёрным мёдом, т.е. печальной сладостью); *сочетаний метафор и метонимий* – 2 (об опочивших поцелуях, т.е. о миновавшей любви); *сомнительных метафор или метонимий* – 5 (газетные астры – метафорически „сухие“, метонимически „банальные“); *эллипсов* – 15 (долгие <мы> ступаем; поэтам <довлеет?> голубое); *нарушений падежного управления* – 6 (любят не безвременьем; плечо и пуговиц); *нарушений предложного управления* – 13 (долгие о грусти, любят к облакам).

Из 101 учтённого словосочетания только 25% – „правильные“, тогда как 41% – семантически аномальны (метафоры и метонимии) и 34% – грамматически аномальны (эллипсы и нарушение управления). Разница с картиной, которую мы видели при учёте отдельных слов, разительна: там аномальны были 4,5% слов, здесь – 75% словосочетаний. Очевидным образом, художественная деформация языка происходит именно на уровне словосочетаний. Метафор лишь в полтора раза больше, чем метонимий (у Пастернака – в 2,3 раза, у Маяковского – в 4,4 раза, у Блока – в 5,5 раз): степень метонимичности *Людей в пейзаже* неожиданно высока (выше,

чем у Пастернака, которого Р. Якобсон считал образцом метонимического стиля). 39 слов в несобственном значении на 128 знаменательных слов всего текста – это 30% семантической аномальности („тропеичности”) текста. В стихотворных текстах Лившица этот показатель бывает и выше; но это действие закона компенсации – сравнительная лёгкость прозаической формы возмещается затруднённой стилистикой, но эта затруднённость достигается прежде всего экспериментами с аграмматизмом, так что забота о метафоризации и метонимизации текста отодвигается на второй план.

Грамматические аномалии в *Людах в пейзаже* очень разнообразны: видимо, поэт шёл к ним ощупью, без теоретического плана. Глаголы пропускаются чаще, чем существительные (как это и обычно в русском языке), от этого получаются назывные предложения, осложнённые различным образом. Если допустить, что в эллипсе может пропускаться не одно, а несколько слов (как в „лайковом щитом <заслонись> – и <лунные лучи тебе лягут> на веки”), то к эллипсам можно свести и большинство случаев падежно-предложных нарушений: „всё плечо в <лунном> мелу и <на нем необычен кажется вид> двух пуговиц” (восполнения условны!!). Когда-то романтические поэмы вроде *Гяура* или *Бахчисарайского фонтана* удивляли читателей тем, что вместо связного сюжета предлагали им отрывочные эпизоды, предоставляя восполнять загадочные промежутки собственным воображением. В *Людах в пейзаже* эта техника переносится из масштабов произведения в масштабы фразы, из повествования в синтаксис. Этим достигается эффект крайней сжатости, концентрированности поэтического текста, и на этом Лившиц неожиданно сходится с таким мало похожим своим соседом по футуризму, как Маяковский.

Произведение

Обследовав таким образом значение каждого словосочетания, мы можем попытаться свести их в расшифровку общего значения текста – как бы предложить перевод его с метафорического и аграмматического языка на обычный, с футуристического „языка будущего” – на современный. Пред-

ставим этот перевод так, как в прошлом веке делали французские гимназические подстрочники: в левом столбце – „оригинал” Лившица (с небольшими перестановками для удобства перевода), в правом, строка против строки, – парафраз; если одно слово „оригинала” переводится несколькими, они соединяются чёрточками, если для ясности добавляются вставочные слова, они берутся в угловые скобки. Слова и части слов „оригинала”, сохранённые в парафразе без изменений, выделены курсивом.

- | | |
|--|---|
| 1. 1.
<i>Долгие о грусти
ступаем стрелой.</i> | Высокие и-грустные
мы-идём прямо-и-быстро. |
| 1. 2.
<i>По яблоням
канаусовым
в пепел
оливковых запятых
желудеют
узкие совы.</i> | <Вокруг> – яблони,
видом-как-шёлк,
и-на-них среди-печальных
оливковых листьев
<сидят> как-желуди-на-дубах,
узкие совы. |
| 1. 3.
<i>Осьмигранник пуст

медом, черным
об опочивших поцелуях,
и астры
газетные – коричневыми</i> | <Чувство такое, как будто> в-сотах не-
стало
горького мёда
минувшей любви,
а цветы
потемнели, иссохли-стали-пошлыми. |
| 1. 4.
<i>Но тихие.</i> | <i>Тихо.</i> |
| 1. 5.
<i>Ах, милый поэт
здесь любят
не безвременьем,
а к развеянному облакам.</i> | <i>Ах, милый поэт,
в-этом-мире любовь
не тает-во-времени,
а развеивается в пространстве.</i> |
| 1. 6.
<i>Это правда:</i> | <i>Это правда:</i> |

я уже сказал.

я уже <об этом> говорил.

1. 7.

*И еще более
долгие,
опепленные былым,*

*гиацинтофоры
декабря.*

*И <от этого> ещё больше
вытянувшись,
грустные-от-прощания с-прошлым,
<мы идём дальше, как>
летние празднователи,
<запоздалые> среди-зимы.*

2. 1.

Уже хрустящие,

*изогнувшись павлиньими
по-елочному звездами,
теряясь в ширь.*

*Вот-уже хрустящие
<... распускаются,
как> изогнутые павлиньи <хвосты>
в-елочных звёздах,
и-теряются в пространстве.*

2. 2.

*Залегшие –
в ряды! в ряды! в ряды –*

*по-иному бледные спины,
умерщвленными виноградом
ощериваясь.*

*Пролегли
рядами <полосы виноградников [?],
как>
странно бледные спины,
винограда <на них> нет,
<это кажется> злой-насмешкой.*

2. 3.

*Голубое
поэтам
и не провинциальным.*

*<Всюду> голубой <свет,
столь любимый> поэтами,
даже с хорошим-вкусом.*

2. 4.

*Все плечо в мелу
и двух пуговиц.*

*<От него> всё плечо <как> в мелу,
и <видны> две пуговицы.*

2. 6

Ну, смотри:

Ну, посмотри

2. 5.

*лайковым щитом
и на веки,
и о тонких и легких
пальцах
на клавиши –*

*из-под-лайковой перчатки,
и <лунные лучи лягут тебе> на веки,
<как> тонкие и лёгкие пальцы
на клавиши. <И ты увидишь>*

2. 6.

*голубые о холоде стога и
лунной плевой
оголубевшие тополя –
спинами! спинами!
спинами!*

*голубые от холода стога и
от прозрачного лунного <света>
поголубевшие тополя,
спинами <повернувшиеся к тебе>.*

2. 7.

*Я не знал: тяжело
на клавишах век
голубое.*

*Я не знал: тяжёк
глазам
<такой> голубой-лунный-свет.*

3. 1.

*Глазами, заплеванными
морем собственных хижин
верблюжьим
и даже (о) известковых
лебедях*

*правоверное о цвете
единодушие
моря, стен
и глаз.*

*Бросается в-глаза мутное
множество хижин,
<сливающихся> в верблюжье-стадо
белеными стенами
<или в> лебединую-стаю, <или в>
море, – <множество>,
выдержанным цветом
единое*

для глаз.

3. 4.

*И овальными веерами
по мутно-серебряному
ветлы,
и вдоль нас
короткий усердный уродец,
тиками вникающий
по льду,
и другой,
удлиняющий нос
в бесплодную прорубь*

*Овальными веерами
<вырисовываются>
на мутно-серебряном-фоне ветлы,
и вдоль нас <проносится>
уродливый коротышка-<лыжник>,
с-силой вонзающий палки
в лёд <реки>,
и <остаётся позади нас> другой,
вперяющийся
в бесплодную прорубь.*

3. 2.

*О гимназический
орнамент!
Зимующий рыбак
слишком быстро
Беллерофонтом.*

*<Овальные веера ветел напоминают
пальметы> классического орнамента;
<поэтому и> рыбак на-льду
быстро <представляется>
Беллерофонтом. <Но это> слишком;*

3. 3.

*И не надо.**и не надо <этого>.*

3. 5.

*Полтораглазый
по реке,
будем сегодня
шептунами
гилейских камышей.**Полтораглазый <мой товарищ
по прогулке> по <зимней> реке,
будем сегодня
носителями-шепота <не эллинских, а>
варварских камышей.*

Убедителен ли этот перевод, может решать каждый читатель. Одно слово (определяемое к „хрустящими“) мы так и не решаемся восстановить. При такой реконструкции содержание произведения даже становится доступно пересказу. Установка на восприятие текста как описания картины задана заглавием *Люди в пейзаже* и посвящением художнице А. Экстер. (Напрашивается предположение, что произведение навеяно какой-то конкретной картиной или, скорее, „инвариантом“ картин этой художницы, но чтобы судить об этом, у нас нет материалов). Люди идут через пейзаж – по-видимому, местный, южный, степной. Первая часть – герои шагают под придорожными деревьями; вторая – перед ними пейзаж осенний, поля под холодом, но без снега, стога и тополя на дальнем плане; третья – перед ними пейзаж зимний, река подо льдом, с рыбаком у проруби и лыжником. Во второй части – ночь и луна, в двух других время суток не отмечено. Первая часть эмоционально окрашена (грусть, опочившие поцелуи, пепел былого). Третья часть, наоборот, декорирована внеэмоциональными, „вечными“ классическими образами: греческий орнамент, стремительный Беллерофонт (наездник Пегаса), пикеты вместо лыжных палок и концовка с намёком на миф о Мидасе: там камыш разносил шелестом вверенную ему людскую тайну, здесь поэты, как камыши, разносят тайну природы. Стихотворение движется от грустной взволнованности в начале к успокоенной стабильности в конце. По этому фону лирического сюжета располагается стилистический орнамент, цель которого – осложнить, остраннить восприятие. Густота его различна. В первой части стихотворения семантические и грамматические аномалии приходятся соответственно на 25 + 25% слов, во второй на 42 + 25% слов, в третьей на 41 + 24%

слов: первая часть как бы служит облегчённым приступом к двум главным, „пейзажным”. Из парафразы видно, что только во фразе „Глазами, заплёванными...” перевод „строчка против строчки” становится невозможным: „оригинал” рассыпается уже не на словосочетания, а на отдельные слова (может быть, даже на семы): семантические частицы, из которых выкладывается мозаика общего смысла, становятся предельно мелкими. Вероятно, не случайно эта кульминация формального напряжения совпадает с выходом из описания в „мета-описание”: фраза говорит не о картине, а о её восприятии, о „единодушии моря, стен и *глаз*”.

Поэтика

В воспоминаниях Бенедикт Лившиц настаивает, что главным в его эксперименте было перенесение живописных приёмов деформации объекта на словесный материал. Самым общим названием для таких приёмов было слово „сдвиг”. Сами футуристы пользовались им беспорядочно и очень расширительно, поэтому позволим себе привести нарочито упрощённое описание этого понятия из своеобразного академического памфлета – иронической книжки А. Шемшурина *Футуризм в стихах В. Брюсова* (Шемшурин 1913: 3-11). Автор тонко (и справедливо) упрекает Брюсова за то, что он сам начал расшатывать привычные нормы поэтических словосочетаний, а теперь вменяет то же самое в вину футуристам.

Автор различает четыре усложняющиеся вида сдвига в „новейшей” живописи.

(1) Когда на картине „предметы... как бы сдвинулись со своих мест, но, не смоги совсем уйти с картины, остановились там, где пришлось... <и> кажутся наехавшими друг на друга”.

(2) „Когда предмет или фигура разрываются на части”: как если бы художник сначала написал человека за столом правильно, в академической манере, „но потом... написанная фигура, желая подшутить над ним, взяла да и передвинулась: одна часть её очутилась под столом, а другая на столе”.

(3) „Когда все предметы, все линии, образующие предметы на картине, окажутся сдвинутыми и перепутавшимися: горлышко бутылки будет на полу около сапога, доньшко – на столе, буквы уйдут с вывески и расползутся по всей картине, человеческая голова окажется в одном углу картины, ноги – в другом, руки – в третьем и т.д.”

(4) Когда на картине представлены „только части элементов, полученных от сдвига”: если мы соберём эти части „для образования ими соответствующих предметов”, то полной картины не получится, „потому что недостающее не было изображено художником”.

После этого А. Шемшурин предлагает аналогии этих сдвигов на словесном материале из практики футуристов: (а) сдвиги букв – набор разными шрифтами и неровными строчками, <как у В. Каменского>; (б) сдвиги частей слов – как когда Маяковский печатает в 4 строки: „Пёстр как фо/рель – сы/н/безузорной пашни”; (в) сдвиги морфем – как когда Хлебников строит слова „мороватень”, „снежоги”, „умнязь”, „неголи”; (г) сдвиги слов – как когда Б. Лившиц пишет „чёрным об опочивших поцелуях мёдом пуст [в]осьмигранник и коричневыми газетные астры”, „уже изогнувшись, павлиньими полочному звездами, теряясь хрустящие вширь”: пример, аналогичный живописному сдвигу четвёртого рода – там опускаются части фигур, здесь опускаются сказуемые. Реконструкция связного текста из таких сдвинутых обломков возможна, но всегда гадательна. Далее А. Шемшурин утверждает, что такая полисемия возникает даже в гораздо более простых строчках футуристов; и далее – что она встречается на каждом шагу в стихах самого Брюсова, что и требовалось доказать. (С такой же лёгкостью можно было бы продемонстрировать её и у Пушкина, но от этого Шемшурин воздерживается).

Что имеет в виду А. Шемшурин, описывая произведения „новейшей живописи”, построенные на сдвигах, понятно без труда. Это картины раннего, аналитического кубизма: когда из натюрморта выхватываются, например, гриф скрипки, горлышко бутылки, бок стакана, край стола и угол газеты с буквами, продуманно разбрасываются по холсту, а промежутки между ними заполняются орнаментальными линиями и плос-

костями, перекликающимися с ключевыми предметными фрагментами. При этом угол зрения на изображённые куски предметов свободно меняется; классический пример во множестве портретов Брака и Пикассо – совмещение фаса и профиля, когда овал лица даётся в фас, а посередине его чертится профиль.

Здесь и начинаются аналогии между средствами живописи и средствами словесности. Выбор исходных предметов у кубистов аналогичен *метафорам и метонимиям* поэтического языка (наивно думать, что бутылки, гитары и пр. лишь нейтральный материал для аналитических экспериментов: конечно, это метонимии божественного быта, романтически декларируемого как высшая жизненная ценность). Фрагментарность исходных предметов аналогична *эллиптичности* поэтического стиля вообще и лившицевского в частности. (Заметим осторожность Лившица: если бы он, по образцу кубистов, вставил, например, между фразой об узких совах и фразой о восьмиграннике орнаментальную промежуточную фразу о чём угодно – или даже заумную, – синтаксически параллельную этим двум, то разгадка его поэтического ребуса была бы гораздо трудней). Самое же необычное – множественность углов зрения на один и тот же изображаемый предмет, вполне аналогично *аграмматизму* лившицевских словосочетаний. И здесь следует назвать, наконец, тот старый термин, который точнее всего определяет эту новую поэтику: *анаколуф*.

Анаколуфом (греч. „непоследовательность”) в классической теории тропов и фигур называется синтаксическая конструкция, начало которой строится по одной модели, а конец по другой, с заметным или незаметным переломом посередине. Вот примеры из расхожих словарей по стилистике (Вильперта, Преминджера, Морье): “Es geschieht oft, dass, je freundlicher Mann ist, / nur Undank wird einem zuteil”. “Rather proclaim it, Westmoreland, to my host, That he which hath no stomach to this fight, / Let him depart”. “En attendant de vos nouvelles, / agreez, Mademoiselle, mes tres respectueux hommages”. Ср. по-русски: „В моих стихах находишь ты, что в них торжественности много и слишком мало простоты” (А.К. Толстой: вместо „...находишь ты много торжественности”); „Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит” (А. Блок: вместо „...давно не умеет”).

Разумеется, анаколуфы использовались и традиционной поэзией – но не как основа авторского стиля, а как орнамент, характеризующий этос или патос говорящего. Когда путающимися фразами говорят мужики у Н. Успенского, это лишь характеризует убогую примитивность их сознания; когда Маяковский пишет „Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: пейте какао Ван-Гуттена”, это лишь характеризует возбуждённое, экзальтированное состояние лирического героя. Систематическое, стремящееся сложиться в нейтральный речевой фон употребление аграмматических анаколуфов – новация Б. Лившица.

Психологическая основа анаколуфа очевидна. Когда фраза начинается сильным напором, то к концу её этот напор слабеет; и если смысловой центр фразы находится именно в конце, то его приходится подчёркивать новым, дополнительным напором, не зависящим от первого. Это находит выражение в языковых формах. Правильная фраза „В моих стихах находишь ты много торжественности и мало простоты” оставляет ключевые понятия „торжественности” и „простоты” на скромном положении второстепенных членов предложения; когда автор на ходу перестраивает её „...находишь ты, что в них торжественности много...”, то они сразу выдвигаются на роль подлежащих, хоть и в придаточном предложении. Правильная фраза „Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не умеет” начинается эмфатическим повтором смыслового глагола, а кончается вялым вспомогательным; поэтому автор на ходу забывает её броское начало и кончает её так, как будто она начиналась просто „так никто из вас давно не любит”. Если подходить к языку с понятиями литературы, то можно сказать, что анаколуф – это фигура, близкая барокко с его принципом максимума выразительности в каждый данный момент и чуждая классицизму с его размеренным распределением усиления и ослабления напряжения по структуре произведения. Если же подходить к языку с понятиями живописи, то обращение к анаколуфу вполне аналогично потребности художника одновременно врезать в сознание зрителя и фас, и профиль изображаемого лица. (Так, в анаколуфе „вникающий по льду” контаминированы словосочетания „вникающий в лед” и „скользящий по льду” с двумя направлениями движения, сперва вертикальным, потом горизонтальным).

В пределе анаколуфы такого рода тяготеют к бессвязной россыпи изолированных слов (обычно без знаков препинания), которые читатель при желании сам связывает в произвольные структуры. Такой предел был достигнут очень быстро и у Кручёных, и – порой – у Бурлюка, но для Лившица он был неприемлем: ему нужна была не ликвидация, а максимальная ощутимость синтаксиса. В классической литературе пространство анаколуфа – длинное предложение (период с несогласованными протасисом и аподосисом); у Лившица оно сжимается до словосочетания; но никогда не съёживается в слово. Он не доверяет произволу читателя, который по настроению может вложить в любое слово любой смысл, он старается дать каждому слову синтаксическую подсветку, указывающую, что автор придаёт ему особенную важность, и пусть читатель догадывается – какую. Как словесная заумь заставляет читателя не забывать о семантике отдельных слов, а наоборот, сосредоточиваться на её угадывании (хотя бы до определённого психологического порога), так „словосочетательная заумь” – расшатанные синтаксические связи – заставляет читателя острее ощущать связность композиционного целого. А Лившиц ею дорожил: мы помним выверенные риторические конструкции *Болотной медузы* и помним (по *Полутораглазому стрельцу*) его мечту о живописном *grand art* футуризма, за которую его поднимали насмех братья Бурлюки.

Grand art русского футуризма не состоялся – вдохновенная порывистость ценилась здесь больше, чем кропотливая точность словесного пуссенства. Синтаксические эксперименты Бенедикта Лившица с его поэтикой анаколуфа остались не востребованы современниками. Это произведение продолжает ждать очередного поворота художественной моды – или случайного внимания всеядных языковедов.*

* Автор приносит благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований, финансировавшему программу работ по лингвистике стиха, в числе которых – эта статья (грант 96-06-80506).

ЛИТЕРАТУРА

Лившиц, Б.
1989

Полтораглазый стрелец, подг. текста П.М. Нерлера, А.Е. Парниса, Ленинград 1989.

Шемшурин, А.
1913

Футуризм в стихах В. Брюсова, Москва 1913.