

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ю.Б. Орлицкий

ЗАГОЛОВОЧНО-ФИНАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС ТЕКСТА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА: РИТМИЧЕСКАЯ ПРИРОДА, ФУНКЦИИ, СЕМАНТИКА

Одна из характерных особенностей литературы (и искусства в целом) XX века – принципиальное изменение роли так называемых служебных компонентов художественного текста, их смещение с абсолютной периферии в семантический центр произведения. Так, в авангардном искусстве возрастает роль “рамы”, в традиционных типах культуры носящей обычно чисто вспомогательный характер. Соответственно, взгляд современного художника и интерпретатора, направленный вглубь культурной традиции, ищет и находит подобные явления и в произведениях предшествующих веков, позволяет по-новому увидеть роль рамочного элемента в искусстве прошлого.

Попытаемся рассмотреть это явление на конкретном примере так называемого заголовочно-финального комплекса (ЗФК) стихотворного текста, под которым мы будем понимать совокупность всех контактных и дистантных компонентов (таких, как заглавие, подзаголовки, эпиг-

раф, посвящение, сноски, комментарии и т.д.), не входящих в основной корпус текста, но с большей или меньшей степенью обязательности сопровождающих его в книжных и журнальных публикациях¹. В полном виде ЗФК выглядит так:

Контактные компоненты (авторские).

1. Заголовочный комплекс.

1.1. (Имя автора – в журнальных публикациях и коллективных книгах, а также в устной презентации текста).

1.2. Заглавие.

1.3. Подзаголовок.

1.4. Посвящение.

1.5. Эпиграф(ы).

1.6. Подпись(и) под эпиграфом (ами).

1.7. Преамбула.

2. Собственно текст и его обрамление.

2.1. Первая строка.

2.2. Строки со знаками сносок.

2.3. Сноски.

3. Финальный комплекс.

3.1. Холостая финальная строка.

3.2. Специальная финальная фраза (“Все”, “конец” и т.д.).

3.3. Дата написания.

3.4. Место и обстоятельства написания.

3.5. Непосредственный комментарий.

4. Дистантные компоненты (как авторские, так и издательские).

4.1 Имя автора.

4.2 Название книги.

4.3 Комплекс титульного листа.

4.4 Заглавие раздела, цикла.

4.5 Посвящения, эпитафии и т.д., относящиеся к книге, разделу, циклу.

4.6 Дистантный комментарий.

4.7 Оглавление.

4.8 Выходные данные.

Понятно, что ЗФК каждого конкретного стихотворения, как правило, включает значительно меньшее количество компонентов, чем указано в этой схеме. Однако в подавляющем числе случаев наличие хотя бы одного компонента этого комплекса прозиметризует текст, порождает в нем контраст (а иногда и конфликт) разных типов ритмической организации целого.

В XVIII веке взаимоотношения собственно стихотворного текста и основных компонентов ЗФК складываются в основном по принципу контраста: стройному единообразному силлабо-тоническому стиху противопоставляются длинные прозаические заглавия, посвящения и авторские комментарии – в начале и конце текста или в сносках; в прозе, наоборот, используются по преимуществу стихотворные эпитафии. При этом заголовочная часть ЗФК нередко включает в свой состав не только заглавие, подзаголовок, посвящение и эпитафия, но и информацию о времени, месте, обстоятельствах написания стихотворения. При этом в структуре классической оды XVIII века (и ряда других жанров этой эпохи) важное место занимало развернутое заглавие, включающее в себя подробную информацию о последующем тексте: дате и месте его написания, адресате, конкретном поводе (например, “Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения всепресветлейшего державнейшего великого государя Иоанна Третьего, императора и самодержца всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит” М.Ломоносова, его же надписи на иллюминации, спуски кораблей, прибытия высочайших особ и т.д.), наконец, о самом авторе, а иногда включают и имя автора (например, “Ода на всерадостный день восшествия на всероссийский престол ее императорского величества, благочестивейших государыни, императрицы и самодержи-

цы всероссийской Екатерины, сочиненная императорского Московского университета бакалавром Ермилом Костровым июня 28 дня 1780 года”) – т. е. все компоненты, “разошедшиеся” позднее в различные части многокомпонентного ЗФК. Более того – многие стихотворения издавались отдельными книгами, соответственно снималась и проблема дистантного компонента ЗФК, естественно сливающегося с контактными.

Однако по мере продвижения к нашему времени картина кардинально меняется: во-первых, названия в лирической поэзии радикально сокращаются, а то и вообще отмирают, значительные изменения претерпевают и другие составляющие ЗФК. При этом подавляющее большинство компонентов превращается в однострочные тексты.

Самостоятельные минимальные (т. е., состоящие из единственной типографской строки) тексты обстоятельно и подробно описаны в монографии и серии статей С.Кормилова под названием “кратчайших стихотворений” и “лапидарного слога”; исследователь рассматривает их в качестве одной из маргинальных систем русского стиха². Нам представляется необходимым сделать лишь одно принципиальное уточнение: предложенное В.Буричем (и употребляемое Кормиловым) название “удетерон” кажется нам предпочтительнее приведенных выше в силу того, что в самом термине делается акцент на двойной природе явления и на принципиальной невозможности отнести его – именно в силу минимальных размеров – ни к стиху, ни к прозе³.

Введение в активный научный обиход этого понятия позволяет новому интерпретировать также природу и функции минимальных текстов, носящих несамостоятельный характер – таких, как большинство компонентов ЗФК: собственно заглавия, эпитафии, посвящения, подписи под стихами и т.д. Особый интерес для нас представляет как раз то, что в контексте ЗФК удетеронные компоненты неизбежно оказываются рядом со стихом и прозой и вступают с ними в ритмическое взаимодействие различного типа.

Тут необходимо особо оговорить статус заглавия и других компонентов ЗФК. С одной стороны, это безусловно не самостоятельные тексты, поэтому рассматривать их ритмическую природу отдельно от при-

роды целого кажется неправомерным. С другой стороны, мы, тем не менее, говорим о стихотворной или прозаической природе эпиграфа или заглавия, особенно если они имеют контрастную природу по отношению к основной части текста, – рассматривая их, таким образом, как относительно самостоятельную часть целостного текста.

Взаимоотношения – и ритмические, и семантические – между собственно текстом и его “служебным” обрамлением в произведениях классического периода не раз становились объектом научной рефлексии как в лингвистике, так и в литературоведении⁴. Однако яркий и разнообразный опыт современной русской поэзии вновь актуализирует эту проблему, выдвигая на первый план возникающее в результате этих взаимоотношений новое качество текста – прозиметрию, с одной стороны, и проблему самостоятельности и значимости рамочного компонента – с другой.

При этом круг ритмических взаимодействий оказывается гораздо шире традиционных “парных” отношений текста и эпиграфа, текста и авторского комментария и т.д. – по сути дела, имеет смысл говорить о взаимодействии всех компонентов ЗФК; в равной степени сложнее оказывается и оппозиция ритмических типов текста – она не бинарная (стих – проза), а как минимум тернарная (стих – проза – удетерон).

Сначала рассмотрим основные компоненты ЗФК с точки зрения их ритмической природы. Заглавие стихотворного текста, как правило, представляет собой краткий (от одного до трех слов) текст, т.е. удетерон в полном смысле этого слова. Редкое исключение здесь – длинные прозаические заглавия, занимающие более одной строки типографского текста, и дублирующие первую стихотворную строку автоцитатные стихотворные заглавия (с последними функционально близки печатаемые в оглавлениях заглавия по первой строке).

Посвящения тоже, в зависимости от их длины, могут быть либо удетеронными, либо прозаическими.

Сложнее обстоит дело с эпиграфами. Во-первых, не всегда можно отграничить собственно эпиграф-цитату из стихотворного или прозаического текста от мистифицированных или т.н. авторских эпиграфов –

текстовых фрагментов, занимающих традиционную позицию эпиграфа и поэтому принимающих на себя его функции. Здесь возможны все три случая: стихотворный, прозаический и удетеронный. К тому же цитатный и мистифицированный (а иногда и авторский) эпиграфы нередко включают, кроме собственного текста, еще и удетеронную отсылку к автору или источнику, а в случае его иноязычности – выносимый обычно в сноски перевод текста и отсылки.

В ряде случаев вместо (или кроме) эпиграфа автор снабжает свое стихотворение также преамбулой, за исключением редчайших случаев – прозаической.

Сноски тоже чаще всего бывают прозаическими и могут относиться либо ко всему тексту, либо к его фрагменту или отдельному слову. Очевидно, сноска предполагает перерыв в чтении текста и, как правило, перебив его ритма, чаще всего – прозиметрический (хотя возможны и метрические – т.е. более похожие на стихотворные – однострочные сноски – например, в некоторых античных переводах Фета (“Кто этот молодой красавец – неизвестно” или “Поэт очевидно играет стихом”, и даже собственно стиховые, состоящие из нескольких строк – в стихах Н.Асеева, В.Кривулина, Г.Сапгира и др).

Если знак сноски при этом стоит не в тексте, а при одном из компонентов заголовочного комплекса структура этого последнего осложняется еще более.

Наконец, многие стихотворные тексты завершаются – самим автором или его издателями – еще двумя компонентами: датой и указанием на место написания текста. Иногда финальный комплекс стихотворного текста осложняется указанием на объективные условия сочинения текста или даже на субъективные лирические переживания, испытываемые при этом автором. В русской поэзии такой распространенный финальный комплекс встречается у К.Бальмонта, И.Северянина, Б.Эндера. Финальный комплекс в сочетании с заголовочным оказывается также важным фактором визуальной организации текста, давая ему вторую ось симметрии.

Кроме того, можно говорить об определенной “настройке” текста, существующей в процессе чтения в памяти читателя, однако для

стихотворений, стоящих в начальных позициях книги, раздела или цикла, безусловно актуализированной и непосредственно: имени автора текста, названии книги и ее подзаголовочных данных, названии раздела книги, цикла и т.д. (сложную систему последовательного подчинения текстов и их заглавий находим, например, в сборнике стихов и прозы А.Добролюбова “Из книги невидимой”).

Соответственно, оглавление книги еще раз возвращает нас к заглавиям стихотворений, тавтологически рифмуясь с ними. Это вполне осознают многие современные авторы, особым образом организующие тексты своих оглавлений.

Таким образом, можно построить схему чередования разноприродных компонентов стихотворного текста в порядке их появления перед глазами читателя (где С – стихотворный, П – прозаический, У – удетеронный компонент, на первом месте стоит наиболее встречаемый ритмический тип):

(Имя автора книги)	У
(Название книги)	У
(Подзаголовочные данные)	У
(Заглавие раздела)	У
(Заглавие подраздела (ов))	У
(Заглавие цикла)	У
Заглавие текста У/П/С	
Подзаголовок	У
Посвящение	У/П
Эпиграф	С/П/У
Подпись под эпиграфом	У
Авторская преамбула	П
Стихотворный текст	С
Сноски	П/У/С
Финальная фраза	У

Дата	У	
Указание на место и/или обстоятельства написания текста		У/П
Комментарий	П	
(Повтор заглавия или первой строки текста в оглавлении)		У/С

Очевидно, что эта схема не отражает всего многообразия конкретных случаев и не исчерпывает все типы компонентов, однако определяет общую парадигму этих компонентов в самом общем виде. При этом разнообразные комбинации оказываются характерными как для конкретных эпох (например, максимальный набор компонентов – в постмодернизме), жанров (обязательные блоки цитат-эпиграфов в пародии) и типов издания (обязательное указание даты и наличие дистантного неавторского комментария в научных изданиях) и т. д.

Важное явление, обнаруживаемое при рассмотрении подобного рода многослойных ЗФК, – многократные повторы одного и того же словосочетания или строки в рамках комплекса. Например, в книге В.Алейникова “Ночное окно в окне” заглавная фраза повторена в книге многократно: это название книги, раздела в ней, цикла и стихотворения, кроме того – первая его строчка; далее, мы обнаруживаем эту же фразу в оглавлении (тоже три раза!) и в библиографическом описании книги. Наконец, оно повторяется на обложке и на титульном листе. В результате становится очевидным особое значение этой фразы для понимания книги, ее поистине ключевой характер. При этом во всех случаях, кроме ее употребления в первой стихотворной строке, перед нами – удетерон.

Простейший случай ритмических взаимоотношений, возникающих между собственно стихотворным текстом и отдельными компонентами ЗФК, предполагает полное совпадение природы текста и компонента, когда перед нами и там, и тут метрические фрагменты одного размера с одинаковой каталектикой. Однако, как мы показали выше, даже при буквальном повторе строки перед нами контакт фрагментов одинаковой метрической природы, но разного ритмического статуса, т.к. одиночная строка по определению оказывается удетероном.

По ритмическому строению именно такие контакты представляются максимально плавными.

Далее по степени удаления от идеального контакта следует контакт метрических стихов одного размера с разной каталектикой; полных и неполных строк одного размера (например, “усеченный” стих в эпиграфе); стиха и прозы (удетерона) “того же размера” (т. е., случайного метра в прозе – например, в эпиграфе – и в следующем за ним стихотворном тексте; такие примеры находим у О. Чухонцева и Л. Азаровой).

Вместо традиционного “одиночного” эпиграфа может использоваться целая “Страница эпиграфов” перед стихами (у И. Буркина); эпиграфы могут даваться с вариантами (Т. Милова); вместо эпиграфа может называться музыкальное или даже живописное произведение (например, у А. Добролюбова – названия картин Рафаэля, Рембрандта, Доре, даже с указанием места хранения и инвентарного номера по каталогу – “Эрмитаж №796 (картинная галерея)”).

Комментарии тоже могут оказываться больше и даже значимее текста – например, у О. Сулейменова в пародии на перевод “с восточного” приводится масса сносок-переводов экзотической лексики; у И. Буркина в “Стихах с программами” к большинству слов текста сделаны сноски в конце текста; у Бонифация-Лукомникова главный смысл текста заключается в диалоге сносок и текста.

Возможно и обратное направление развития – различного рода свертывание ЗФК. Так, стихотворения Б. Пастернака и Г. Айги и рассказ Б. Пильняка называются “Без названия”; у И. Лоцилова находим “Стихотворение без названия”, у М. Самаева встречаются поэмы без названий, обозначаемые в оглавлении первыми строчками, у Э. Устинович и В. Уфлянда – стихи без заглавия, но с подзаголовками (“(стихи для кошки Мурки и собачки Тузика)” Уфлянда); у И. Машинской – “нулевые” эпиграфы, состоящие из слова “эпиграф” и имени автора (“эпиграф из Высоцкого”, “эпиграф из Пушкина”) и т. д.

Наконец, элементы ЗФК могут свободно менять свое место по отношению к тексту. Например, И. Коневской выносит на титульную страницу раздела год и обстоятельства написания следующих далее стихов

(например, “1. В келье и в поле. – 1895/96 – зима и лето. Боровичский уезд в Новгородском краю. Петербург”), а краткое авторское пояснение, располагающееся обычно перед текстом на месте эпиграфа, наоборот, помещает в конце стихотворения: “Слово заклятия – В финских народных поверьях заговорное слово побеждает чары стихий тем, что раскрывает их природу, происхождение. Таковы все заговоры Калевалы”. Даты выносят в начало стихов также многие современные авторы – например, Г.Воропаева в своих “дневниковых” стихах, Д.Черный, датирующий тексты в начале в скобках (Август 98, 6 ноября) или без скобок – “20.5.98”; у него же встречаются даты, введенные в состав заглавия: “Лалабай четвертого июня девяносто девять”; “Январь колыбельная” и даже “Январь колыбель продолжение” и в конце стихотворения – “21.01.99”. Даты в эпиграфах обнаруживаем у А.Корецкого.

Иван Буркин начинает свое стихотворение подзаголовком (“заглавие в конце”) и действительно завершает его этими двумя словами, набранными посредине строки прописными буквами, и не включенными в метрический рисунок текста. Названия помещает в концах многих своих стихотворений также Линор. В конце стихотворения может оказаться и эпиграф, причем со сноской на этимологию (“эпи-” обычно означает финальный компонент чего-либо), как у С.Завьялова. Подзаголовок оказывается перед заглавием у А.Карвовского, прозаический эпиграф в середине текста – у Е.Шварц, эпиграф до заглавия – у О.Радзивилл.

Подвижность компонентов ЗФК и их способность к изменениям самого разного рода свидетельствует, как нам кажется, об особой значимости этого комплекса, а его способность к инверсии – о единстве ЗФК, в котором главное – не фиксированный порядок компонентов, а их взаимосвязь, в т.ч. и ритмическая.

Остановимся теперь подробнее на главном компоненте ЗФК – собственно заглавии, представляющем собой наиболее типичный случай минимального текста. Если стихотворение начинается объемным неметрическим названием, перед нами, несомненно, контрастное противопоставление прозы (точнее – не-стиха) и стиха – как, например, в стихах Г.Державина “На смерть собачки Милушки, которая при полу-

чении известия о смерти Людовика XVI упала с колен хозяйки и уби-лась до смерти” или “На смерть графа Александра Васильевича Суворова-Рымникского, князя Италийского, в Санкт-Петербурге 1800 года”. Примеры прозаических названий встречаем и в поэзии XX века: у И.Сельвинского: “Диалектическое рассуждение о безыдейности иных идей” или у О.Чухонцева: “Прощание со старыми тетрадами” и “Обращение к шарманщику Шава из кабака Бетани”. Второй случай особенно интересен, так как из 67 произведений сборника “Слуховое окно” только два приведенных выше имеют неметрическую форму заглавия, большинство же стихотворений вообще не озаглавлены и называются в оглавлении по первой строке. В таких условиях “прозаический” характер неметрических заглавий выглядит особенно контрастно и свидетельствует о том, что автору было нужно в самом начале произведения противопоставить метр первой стихотворной строки “антиметру” заглавия. В русской поэзии последних десятилетий сверхбольшие, самоценные, как в XVIII веке, заглавия вновь получают достаточно широкое распространение – например, “О непопадании на литургию в храм Гроба Господня” И.Бурихина, “Шекспировские (в переводе Пастернака) мотивы, навеянные слухами о всякого рода опасностях, что свидетельствует, скорее всего, о том, что настало время события” Т.Щербины, “Из беседы А.Макарова-Кроткова с питерскими литераторами за полчаса до нового 1995 года” С.Моротской, “Ода актеру БДТ Юрию Стоянову, подававшему камзол Сальери, доставлявшего часовщика к Ленину, и наконец получившему роль Вольфганга Амадея Моцарта” А.Флейтмана, “Начальник константинопольской тайной полиции разговаривает с придворным ювелиром, по-гречески аргирократом” Б.Кенжеева.

Своеобразный “сокращенный”, кумулятивный вариант развернутых заглавий встречается во многих стихотворениях Г.Айги, например: “Звезды: в перерывах сна”, “Утро: Малевич: Немчиновка”, “Поле: внезапно – мак”. У него же встречаются и заглавия-конспекты типа: “О этот лес (а напомнила – кухонная утварь: лишь это ночами – вокруг)”.

Заглавие может при этом оказаться и больше текста. Например, стихотворение Г.Саггиря состоит из заглавия “Война будущего” и двух слов-

стихотворения (“Взрыв” – “жив”), разделенных несколькими рядами точек. С.Моротская пишет “Стихотворение о совершенности прекращения как логическом конце несовершенности продолжения”, которое состоит из трех слов: “жил/ и умер”.

Иногда заглавия могут предварять частично вербальный или невербальный текст: так, в книге Г.Сапгира “Дыхание ангела” большинство стихотворений состоят из ремарок, указывающих, как читатель должен дышать; визуальные стихи Р.Никоновой состоят из вербального заглавия и пиктограмм (“Талисман” (1995) представляет собой одинокую точку в середине строки; “Кипение паузы около ничего” (1993-1997) – типографские скобки и т.д.). Стихи А.Сен-Сенькова состоят из заглавия, объемного эпиграфа в прозе и пиктограммы, “Стихи с посвящениями” А.Мирзаева (Айги, Сосноре, Вознесенскому, Евтушенко) – из посвящения и четырех строк знаков препинания.

Наконец, стихотворение может состоять только из одного заглавия: например “Стихотворение-название: белая бабочка, перелетающая через сжатое поле” (1982) Г.Айги; “Детоталитаризация” И.Ахметьева. “ХАРАКТЕРИСТИКА НЕ ЕВРЕЯ” Я.Сатуновского состоит из строки, набранной прописными буквами (что подчеркивает двойственность ее статуса – это и заглавие, и текст одновременно) и даты “10 апреля 1977”. Имея в виду практику озаглавливания стихотворений по первой строке, можно сказать, что большинство моностихов и палиндромов тоже состоят из одного заглавия⁵.

Этот процесс интересно отрефлексирован в двух стихотворениях Г.Лукомникова 2000 г.: первое состоит из двух одинаковых строк, набранных прописными буквами:

“СТИХОТВОРЕНИЕ, СОСТОЯЩЕЕ ИЗ ДВУХ ЗАГЛАВИЙ
СТИХОТВОРЕНИЕ, СОСТОЯЩЕЕ ИЗ ДВУХ ЗАГЛАВИЙ”,

а второе – из одной:

“СТИХОТВОРЕНИЕ, СОСТОЯЩЕЕ ИЗ ОДНОГО ЗАГЛАВИЯ”

Довольно часто заглавие становится непосредственной частью текста, его первой строкой или частью рематематического сочетания — например, в таком стихотворении Г. Айги.

НЕНАДОЛГО ВКЛЮЧАЮТСЯ СОСНЫ

*И амплитуду хорала душевного так вы натягиваете —
(СОСНЫ СОСНЫ УДАРЫ УДАРЫ НАБАТА) —
что можно не выдержать!..*

1976

Ср. в прозе — знаменитый эксперимент В. Шкловского из его книги “Ход Коня”:

РЫБУ НОЖОМ

*есть нельзя. И не потому, что неприлично (где нам), а потому,
что инструмент неподходящий.
Мясо мягкое, резать нельзя.*

Наконец, финальный комплекс, в рамках которого удетеронами чаще всего оказываются обозначения даты и места написания текста. При этом они тоже прежде всего создают контраст стиха и прозы (удетерона), метра и дисметрии. Причем чем объемнее компонент и его окружение, тем заметнее, выразительнее оказывается этот контраст. В начале текста он играет роль бытовой рамы, подготавливающей появление возвышенной стихотворной речи (выразительнее всего это сказывается в структуре классической оды), в конце обозначает выход из лирической коммуникации, снижение пафоса.

Регулярно фиксировать даты написания стихотворений в рукописях русские поэты начинают на рубеже XVIII-XIX веков. Примерно с середины XIX в. (существует мнение, что под влиянием Гейне и его переводов) появляются стихи, датированные с точностью до часа и даже минуты — дань романтической концепции самоценности моментально-

го переживания художника, его неповторимости. В результате финальный компонент разрастается и начинает восприниматься читателем как безусловно значимая часть текста. А очередная активизация датировок наблюдается в поэзии последних десятилетий, вообще очень внимательной к заголовочно-финальному комплексу текста. К уже известным принципам и приемам датировки добавляются принципиально новые и, как во всем в постмодернизме, забытые старые. Например, даты написания вновь “проникают” во все элементы заголовочно-финального комплекса – собственно заглавие (например, “Воскресенье, 15-е” Е.Даенина), подзаголовок (например, “Строфы из письма (январь 1991, из Петербурга в Бостон)” А.Векслер), посвящение, эпитафия, подпись к эпитафии (так, стихотворению Е.Даенина “Молитва” (1989) предпослан эпитафия “Отче наш...”, под которым поэт проставляет неожиданную дату – 9 апреля 1989 г. – очевидно, время, когда поэт услышал или читал эту молитву).

Самостоятельным средством художественной выразительности может быть и использование альтернативных календарных стилей, что также приводит к разрастанию финального комплекса. Так, В.Набоков в течение двух лет – 1918 и 1919 гг. – ставил под своими стихами двойную дату, подчеркивая тем самым двоемие ближайшего послереволюционного времени и заключенных в нем событий. Цветаева в эмигрантских стихах рубежа 1921-1922 гг. о России (“Москве”, “Новогоднее”) использует противопоставление старого, “русского” стиля новому, европейскому: “31 русского декабря”, “2 русского января”. Она же активно использует в датировках церковный календарь: Рождество, Сочельник, 1-й и 3-й день Пасхи, Сергиев день, Вербное воскресенье, Благовещение и т.д., что в сочетании с годом обозначает вполне конкретное число, однако переносит акцент на приуроченность описываемых событий к православному праздничному циклу. Иногда поэсса указывает под стихами две даты – по церковному и по гражданскому календарю.

Дата нередко соседствует в финальном комплексе стихотворного текста с указанием на место написания стихотворения, образуя с ним смысловое и ритмическое единство и приобретая тем самым статус са-

мостоятельного значимого элемента произведения. Так, А.Кольцов подписывает “21 августа 1830. Близ Мур-могилы”; И.Коневской ставит под своими стихами “Нижний Новгород. (Машинный отдел выставки)”, “Дорога из Зальцбурга в Кенигзее”, “При въезде в Киевские степи”; И.Анненский подписывает стихотворение “Траумерай” “Ночь с 16 на 27 мая 1906. Вологодский поезд”, а стихотворение “Лунная ночь в исходе зимы” – “17 марта 1906. Почтовый тракт Вологда – Тотьма”. Развернутой дополнительной информацией снабжает некоторые свои стихи И.Северянин – например, “18 янв. 1931 (Дубровник) (Рагуза) “Вилла “Флора мира”. В стихах Северянина периода его процветания даты рядом с географическими названиями свидетельствуют о многочисленных гострольных поездках эгофутуриста, а в стихах последних лет, подписанных датой и местом отшельничества – Тойла, обозначают неподвижность образа жизни потерявшего восторженных поклонников стареющего поэта. Тут, кстати, можно усмотреть и определенную аналогию с комментариями – “координатами” в скобках после записей в книгах В.Розанова.

Еще более выразительно выглядит финальный комплекс некоторых стихотворений К.Бальмонта, который завершает свои стихи развернутыми подписями типа “1908. Ночи зимние. Белое утро. Долина берез” (стихотворение “Ночной леопард”). В стихах 1930-х из сборника “Светослужение” находим такие подписи: под стихотворением “Не скажу никому...” – “1936. 12 сентября. 10 ч.н. Тиаис. Были зорю барабаны; “Щебетливая” – “1936. 11 октября. 11 ч.у. Тиаис. Золотые ветви в ветре”. Иногда в этих подписях, возникает силлабо-тонический метр, что сближает эти удетероны со стихотворной речью.

Стихотворение эмигранта второй волны Юрия Джанумова подписано “По дороге Дрезден-граница. 1945” – это маршрут поэта, бежавшего в Чехию при приближении к Германии советских войск. И.Холлин называет свое стихотворение “Разговор литератора с милиционером возле библиотеки имени Фурманова. 12.3.65 г.”.

Таким образом, можно говорить как об особой, чисто эстетической значимости минимальных по размеру удетеронных компонентов ЗФК,

так и о их безусловной включенности в сложный ритмический диалог стиха и прозы, развертывающийся в рамках этого образования, причем в качестве своего рода амбивалентного среднего члена оппозиции, который, в зависимости от конкретных обстоятельств, может оказываться ближе то к одному, то к другому ее полюсу.

Примечания

1. Проблема заголовочного комплекса впервые (насколько нам известно) была поставлена Н.Веселовой в ее кандидатской диссертации (Тверь, 1998) и ряде статей.

2. Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995. С.41-85.

3. “Законченный авторский текст, состоящий из одной строки, называется удетероном (от греческого удетерос – ни тот, ни этот” (Бурич В. Типология формальных структур русского литературного текста // Бурич В. Тексты. М., 1989. С.144).

4. Подробнее об этом см. наши работы: Опыт универсальной ритмической типологии литературного текста // Филология. Международный сборник научных трудов. Владимир, 1998. С.136-157; Опыт универсальной ритмической типологии литературного текста: стих, проза и другое // Текст, интертекст, культура. М., 2001. С. 20-22.

5. См.: Марков В. Трактат об одностроке // Марков В. О свободе в поэзии. Спб., 1994. С.349.