

ТИПОЛОГИЯ ФОРМ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Осмысление генетических, онтологических, сущностных связей игры и искусства, игры и литературы наблюдается со времен зарождения философской мысли (Гераклит, Платон, Аристотель, стоики) [24, 25], углубляется в новоевропейской философии (И. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Шлейермахер, Ф. Шлегель) [10, 38–40], активно изучается в XX в. (И. Хейзинга, Х.-Г. Гадамер, М. Бахтин, Э. Финк, Ю. Лотман и др.) [34, 5, 3, 33, 14], вызывает пристальный интерес современных ученых (М. Эпштейн, Н. Хренов, А. Махов, И. Скоропанова и др.) [41, 36, 17, 29].

Насущной и перспективной проблемой научного исследования видится феномен игровой поэтики, типология ее основных форм, презентативных приемов и принципов функционирования в произведениях литературы. Не претендуя, естественно, в пределах статьи на исчерпывающую полноту решения указанной задачи, попытаемся обозначить возможные проекции рассмотрения, что и составит цель данной работы.

Прежде всего, дадим “рабочее” определение игровой поэтики. Под игровой поэтикой понимается художественная система, элементы которой обладают повышенным игровым модусом и нацелены на игру с читателем.

Характерно, что постструктуралистские и постмодернистские практики, отталкиваясь от хайдеггеровского понимания игры между смыслом и материалом искусства, обращают внимание на игру литературного текста, ассоциативные игры интертекстуальных и вербальных полей и т.п., возводя игру в статус сознательной стратегии (см. об этом подробнее, например, в работе И. Скоропановой “Русская постмодернистская литература” [29]), что делает весьма актуальным изучение феномена игровой поэтики, подтверждением чему может служить вышедший в 2006 г. в Ростове-на-Дону первый выпуск сборника научных трудов под названием “Игровая поэтика. Сборник научных трудов ростовской школы игровой поэтики” (под ред. А. Люксембурга, Г. Рахимкуловой) [7].

Подготовленный коллективом авторов (М. Гиршман, М. Дарвин, Д. Магомедова, А. Махов, В. Тюпа, И. Фоменко) под редакцией Н. Тamarченко, изданный в 2008 г. в Москве (издательством Кулагиной, Intrada) фундаментальный труд “Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий” дает следующее определение игры: “В современной поэтике И. (игра – О.К.) понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам И. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные “шифры”, неочевидные возможности прочтения <...>; ложные, уводящие читателя “в сторону” ходы сюжета; прием *mise en abyme* (“помещение в бездну”), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга (“пьеса в пьесе” и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке,

И.-соревнованию (автор “сопоставляется” с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен “сконструировать” произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.” [26, 76–77].

Как представляется, остается весьма актуальной и перспективной проблема типологической классификации форм игры в литературе и дальнейшего углубления представлений о парадигмах игровой поэтики.

По утверждению Й. Хейзинга, литература, сознательно или неосознанно вызывающая “напряжение словом”, которое приковывает читателя/слушателя, проявляет игровой модус практически во всем: в творческом воображении и “в формах его образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения” [34, 153]. Однако, полагаем, что наиболее активно игровая поэтика функционирует на **языковом, характерологическом, сюжетно-композиционном и повествовательном** уровнях произведения (что позволяет условно вычленить соответствующие типы игровой поэтики), при этом некоторые литературные формы и приемы являют повышенный игровой модус, формируя усиленное игровое поле.

Например, повествовательный тип, который базируется на игре альтернативных стратегий, ярко выражен в прозе В. Набокова (“Соглядатае”, “Отчаянии” (1936), “Других берегах” (1954), “Лолите” (1955) и т.д.). В “Даре” (1937) герой-автор Годунов-Чердынцев нередко превращается в персонажа собственной книги, происходят частые совмещения повествовательных моделей (от первого, третьего и второго лица), что структурирует метаповествование, функционально сопряженное с изображением самого творческого процесса.

Сюжетно-композиционный тип игры включает не только различные варианты “запутывания” сюжета, “ложные”, уводящие читателя в сторону ходы (особо популярные в детективе), но и варианты “двойных” развязок и прочтений, отчасти соотносимых с семантикой “возможных миров”. Например, две взаимоисключающие концовки в повести Л. Толстого “Дьявол” (1889), в романе Дж. Фаулза “Подруга французского лейтенанта” (в некоторых переводах “Женщина”, “Любовница французского лейтенанта”) (1969) и т.д.

Подчеркнем, что указанные типологические формы не функционируют обособленно, а в силу целостности литературного произведения, естественно, находятся в системе корреляций.

Например, определенное совмещение сюжетно-характерологических игровых стратегий являет прием “Qui pro Quo” (“кви про кво” – лат. дословно “кто вместо кого”). Суть приема заключается в том, что одно лицо, вещь или понятие принимают за другое. Нельзя не заметить устойчивость приема “Qui pro Quo” в литературе, наиболее активно разрабатываемом в комедиях “с переодеванием и обменом ролями” (вспомним “Хвастливого воина” Тита Плавта, итальянскую, английскую и испанскую драму Ренессанса и т.д.). Роль путаницы, – когда героя воспринимают не за того, кем он является на самом деле, а герой выдает себя за того, кем на самом деле не является, – постепенно усложняется: если ранее прием “Qui pro Quo”, как правило, служил завязкой фабулы и средством дальнейшего “запутывания” сюжета, то с развитием литературы прием, нередко выступая структурообразующей осью, значительно расширяет свое функциональное поле на содержательном и формальном уровнях, становится

средством характеристики не только отдельных персонажей (человеческих типов), а явлений более общего плана (окружающей реальности и т.д.). Подобную структурообразующую функцию выполняет прием “Qui pro Quo” в “Ревизоре” (1836) Н. Гоголя, модифицированная форма приема использована И. Ильфом и Евг. Петровым в “Двенадцати стульях” (1928) и “Золотом теленке”(1931), где великий комбинатор Остап Бендер выдает себя (а его, соответственно принимают) за художника, шахматиста, пожарного инспектора, сына Воробьянинова, сына Лейтенанта Шмидта, сценариста и т.д. Как сказано в “Золотом теленке”: “По всей стране, вымогая и клянча, передвигаются фальшивые внуки Карла Маркса, несуществующие племянники Фридриха Энгельса, братья Луначарского, кузины Клары Цеткин <...> От Минска до Берингова пролива и от Нахичевани на Араксе до земли Франца-Иосифа входят в исполкомы, высаживаются на станционные платформы и озабоченно катят на извозчиках родственники великих людей <...> грубые, жадные, строптивые <...>” [9, 342–343]. В отличие от них, притягательность образа великого комбинатора отчасти обусловлена именно его подчеркнутым игровым началом. В тексте нередки сравнения персонажа с игроком [8, 207], отнюдь не случайной в “Двенадцати стульях” видится и мечта Бендера – реализация будущего капитала на создание сети игорных домов в Риге [там же]. Остапа увлекает сам процесс игры, причем игры красивой, эффектной (“Ну, председатель, эффектно? – спросил Остап”, “Бендер любил эффекты” [там же, С. 172, 251]), игры артистичной (данный эпитет неоднократно встречается при характеристике персонажа [8, 64; 9, 331]), игры, в которой есть определенные правила (“Действовать смело <...> Через третьих лиц ничего не предпринимать <...> и без уголовщины” [8, 187–188], “<...> воровать грешно <...> это к тому же бесцельная трата сил и энергии” [9, 338], “Я, конечно не херувим. У меня нет крыльев, но я чту Уголовный кодекс” [там же, С. 348]). Правила игры нарушают иные участники-псевдоигроки (Киса Воробьянинов, Паниковский и др.). Прием “Qui pro Quo” у Ильфа и Петрова видится мощным средством характерологии времени, картины окружающей жизни и фактором структурообразования сюжетной динамики.

Наиболее многообразным (по формам презентации) видится языковой тип игры. В связи с этим, остановимся более подробно на обозначении его активных (с точки зрения игрового модуса) подтипов и парадигм, иллюстрируя литературными примерами.

В языковом типе повышенным игровым модусом в художественном тексте обладают:

– **принцип мультязычия** (в качестве примера можно привести принцип билингвизма в прозе Б. Поплавского, в частности, романы “Аполлон Безобразов” (1932) и “Домой с небес” (1935) и др.);

– **игра слов – каламбур**. Наиболее распространены каламбуры, базирующиеся на многозначности слова (“Пожарный всегда работает с огоньком” Эмиль Кроткий) либо на обыгрывании сходства в звучании слов – игра слов, построенная на паронимии. Преднамеренное употребление двух слов-паронимов в одном предложении с точки зрения лингвистических норм выступает стилистической ошибкой. В литературе данное явление выступает особой стилистической фигурой (**парономазией**) – намеренным комическим или образным сближением слов вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава: Например, в “Зияющих высотах” (1976) А. Зиновьева: “Был он невероятно глуп и косноязычен <...> не мог отличить Гегеля от

Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от Кабеля, Кабеля от Кобеля, Кобеля от Гоголя, зато имел правильное происхождение и взгляды, соответствующие моменту” [6, 233].

Парономазия зачастую взаимодействует с амфиболией (от греч. Амфиболия – “двусмысленность, неясность”) – двойственность или двусмысленность, получающаяся от того или иного расположения слов или употребления их в различных смыслах, смешение понятий. Например, в новелле С. Кржижановского “Якоби и “Якобы” (1918) из цикла “Сказки для вундеркиндов” известный философ Якоби, спеша закончить свой трактат, выписывает фрагмент цитаты Канта, содержание которой весьма примечательно: “... *двусмысленность, или амфиболия*, человеческого рассудка заключается в том, что, имея дело только с феноменами, мы, однако, относимся к ним так, *якобы...* (курсив наш. – О.К.)” [Кржижановский 2001: 107]. Неожиданно слово “якобы” оживает и вступает в развернутую полемику (по форме напоминающую философскую диатрибу) с почтенным Якоби о мнимости, иллюзорности мира, субъективности человеческого представления о нем. В споре Якоби и “якобы” звучат мысли Гераклита, Платона, Аристотеля, Демокрита, Секста Эмпирика, Декарта, Бёме, Гоббса, Спинозы, Фихте, Шеллинга, Шлегеля, Канта, Гегеля и др. мыслителей, таким образом, Кржижановский разворачивает вневременной и внепространственный метадиалог древнегреческих, китайских, индийских, немецких философов о сущности мира и человеческом представлении о нем. Скепсис “якобы” обыгрывает философские построения с помощью парономазии: “Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое “я” не есть просто сокращенное суждение: “я – как бы”, “якобы”... или “как-бы-я”, то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение <...> меня, *якобы*” [13, с.110], проявляющегося “обыкновенно, в виде *кабы* “я”, как смутная тревожная мечта, лейбницевское “*inquietude pousseante*” (фр. – движущее беспокойство. – О.К.) о своем настоящем, теплом, уединенном “я” [там же, с.117]. На возражение Якоби о близости размышлений “якобы” с теорией Фихте о становлении “я”, полемизирующее слово, используя искаженный перевод с немецкого фамилии Фихте (Fichte – нем. “ель”), не без иронии замечает: “Может быть. Но Фихте, *на том языке, на котором мы с тобой сейчас говорим*, (выделено Кржижановским. – О.К.), значит: “*сосна*”, и придуманное точно *со-сна* (курсив наш. – О.К.) напрасно трактуется им как действительность” [там же]. Мы намеренно привели здесь фрагмент новеллы Кржижановского с целью показать напряженно насыщенное игровое поле поэтики писателя, где парономазия и амфиболия становятся “отправными точками” насыщенной смысловой игры, благодаря которой разворачиваются серьезные размышления, как и в новелле “Чуть-чуть” (1922): “*Что поддельываете*”. Почему не “*что поддельываете*”: поддельывают любовь, мысль, буквы, поддельывают самое дело, идеологию, себя; все их “положения” – на подлоге. А их так называемый брачный *подлог*, то есть нет – *полог*: выдерни из слова букву, из смысла малую неприметность, отдерни *полог* – *подлог*, и там такое... (курсив наш – О.К.)” [12, 83–84].

Нельзя не вспомнить, что прием актуализации двойного значения плодотворно используется В. Набоковым. Например, в предисловии к русскому изданию “Других берегов” автор так определяет цель книги: “<...> описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: *развитие и повторение тайных тем в явной судьбе* (выделено нами. – О.К.). Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон” [20, 143]. Если учесть, что “Мнемозина –

греческая богиня памяти, мать девяти муз, также название бабочки *Parnassius mnemosyne*, которую Набоков нарисовал для вклейки в “Память, говори” [16, 673], то смысл высказывания наполняется, по видимому, глубинным содержанием, при котором факт автобиографии (увлечение бабочками и исследовательская работа в сфере лепидептерологии) синтезируется с автокомментарием к собственному творчеству (где значимую роль при создании “литературной личности” выполняют, как известно, бабочки). Можно привести и другой пример: набоковский неологизм “нимфетки” в “Лолите”, который, с одной стороны, восходит к греческому *nymph* – “нимфа” – мифологическая полубогиня, с другой – сопряжен с энтомологическим термином “нимфа” – личинка, куколка, первая стадия развития бабочки [15, 607]. Т.о., стадии развития бабочки от куколки до взрослой особи соотносятся с изучением становления Лолиты от нимфетки до женщины. (В текстах Набокова активны также стратегии автоаллюзий и автоповторов, обыгрывания культурных и литературных реминисценций, шахматных партий, нумерологические игры (о датах в произведениях писателя см. подробнее исследование П. Тамми [30]) и т.д., что дает основание усматривать в его наследии метауровневое функционирование игровой поэтики).

В поэзии усиленный игровой модус проявляет составная каламбурная рифма. Напомним, что последняя встречается в фольклорных произведениях, используется в поэзии XIX в. (особенно часто Д.Минаевым, прозванным современниками “королем рифм”):

Область рифм – моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.

Д. Минаев “В Финляндии” [19, 272].

Безусловное новаторство в разработку составной каламбурной рифмы внес В. Маяковский, разрабатывавший ее в произведениях не только с комическим пафосом, но и в “серьезных” произведениях с одическим пафосом:

Лет до ста
расти
нам
без старости

В. Маяковский. “Хорошо!”, 1927 [18, VIII, С. 327].

Отчетливым игровым статусом обладает также:

– **оказиональный словотворческий эксперимент**, ярким примером которого, безусловно, является поэзия Велимира Хлебникова, достаточно вспомнить его “Заключение смехом” (1908–1909): “О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи <...>” [35, 54]. Название данного стихотворения, отсылающее к заклинанию и ритуальному заклятию, также усиливает парадигму игровой поэтики. Можно здесь вспомнить и хлебниковские оказиональные формы от корня *ЛЮБ*, которых, по подсчетам ученых, свыше 150-ти.

Указанные выше приемы и принципы формируют **лексико-семантический подтип** языковой игры в литературе.

Отдельно можно вычленить т.н. **грамматический подтип языковой игры**, основу которого составляет обыгрывание грамматической парадигматики. Подобно классическому примеру Л. Щербы с его знаменитой “Глокой куздрой...”, Л. Петрушевская свои “Лингвистические сказочки” (в частности, “Пуськи бятые” и “Бурлак”) выстраивает на игре с морфологическими формами и их значениями:

“Сяпала Калуша с Помиком по напушке и увазили Ляпупу. А Ляпупа трямкала бутявку.

А Калуша волит:

– Киси-миси, Ляпупа!

А Ляпупа не киси и не миси, а трямкает бутявку <...>”

Л. Петрушевская “Бурлак” [23, 80].

Помимо лексико-семантического и грамматического, выделяется также **фонографический подтип** языковой игры. Вспомним популярные в античной и средневековой поэзии приемы липограмматизма – избегания определенных букв и панграмматизма – повторения буквы в определенных местах текста. Примеров фонической игры, “фонического письма” можно привести множество, один из наиболее показательных – стихотворение “Влага” (1899) К. Бальмонта, где **аллитерация –л–** приобретает статус осознанной стратегии, так как реализуется в каждом слове – самостоятельной части речи:

С лодки скользнуло весло.

Ласково млеет прохлада.

“Милый! Мой милый!” –

Светло,

Сладко от беглого взгляда

Лебедь уплыл в полумглу,

Вдаль, под луною белея.

Ластятся волны к веслу,

Ластится к влаге лилея

Слухом невольню ловлю

Лепет зеркального лона.

“Милый! Мой милый!” –

Люблю!..”

Полночь глядит

С небосклона [2, 286].

Условно можно выделить и **синестезийную разновидность** фоно-графического подтипа, которая базируется на разрабатываемой в литературе стратегии осознанного сближения звука и буквы с их пространственно-цветовым восприятием (сонет “Соответствия” (1855) Ш. Бодлера, хрестоматийно известные “теории соответствий” С. Малларме, и, безусловно, сонет “Гласные” А. Рембо (1871): “А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый. О – синий: тайну их скажу я в свой черед <...>” [27]).

Известны примеры восприятия цветовой и смысловой характеристики звуков и букв Андреем Белым (“ы” как нечто “тупое и склизкое” [4, 34]), интересна система “звукообразов” Евг. Замятина (“Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н – о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи <...> С А – связывается широта, даль, океан, море, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно <...>” [1, 187].

Оригинальным экспериментом соединения звука и цвета выступает творчество Велимира Хлебникова: “Бобэоби пелись губы...” (1908–1909) (“Бобэоби пелись губы,/ Вээоми пелись взоры,/ Пиээо пелись брови,/ Лиэээй пелся облик <...>” [35, 54]); см. также систему пространственных соответствий “звездного языка” в его “сверхповести” “Загези” (1920–1922):

“Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

Эль – остановка падения, или вообще движения плоскостью, поперечной падающей точке (лодка, летать).

Эр – точка, пересекающая насквозь поперечную площадь <...>

Эс – выход точек из одной неподвижной точки (сияние) <...>

Зэ – отражение луча от зеркала. – Угол падения равен углу отражения (зрение) <...>” [35, 481].

Обыгрывает соотношение цвета и буквы В. Набоков в “Других берегах”: “<...> молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В” [20, 229]. Набоков дает там же развернутое описание окраски, формы и вкусового ощущения звуков и букв русского алфавита в сопоставлении с латинским:

“Любопытно, что большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской.

Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца А; довольно ровное (по сравнению с рваным R) Р; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я. В белесой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют в этом порядке, довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистерное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ.

Переходя к спектру, находим: красную группу с вишнево-коричневым Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжеватым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуневым Ю; зеленую группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (все это суше, чем их латинские однозвучия; и наконец, синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)” [там же, С. 229].

Если Набоков сравнивает букву Н со смоленской кашей, то современная писательница Т. Толстая в рассказе “Ночь” – с “вкусным горячим молоком” [31, 110], а “пыльно-ольховую”, по Набокову, букву Ф – с мягким, кислым, глухим запахом клея [там же, С. 106].

Обыгрывание образности буквы и звука в художественной литературе, включение в текст “вторичной” системы звуко- и букво-моделирования, синтезированной с цветовым, пространственным, вкусовым, тактильным и т.д. восприятием, выступает

мощным средством выразительности в произведении, свидетельством утонченности и усложнения поэтической техники автора.

Дифференциация языкового типа игры может быть дополнена вычленением **структурно-комбинаторного подтипа**, где “коды” и смыслы актуализируются благодаря специфичным построениям и организациям текста.

Яркий пример – построение “Сонета, заключающего в себе три мысли... (“Вовеки не пленюсь красавицей иной...”, 1761) А. Ржевского, в названии которого присутствует авторская подсказка: “читай весь по порядку”, а также “одни первые полустиишия и другие полустиишия” [28, с.: 65]:

Вовеки не пленюсь	красавицей иной;
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь;	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той,	доколе не увяну.

Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я не маня:	свобода отнята—
Та часть тебе дана	о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одна стране	со мною век любись.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той,
Смущаюся всегда	и весел, коль с тобою.

Отчетливым игровым модусом в структурно-комбинаторном подтипе также обладают:

– **анаграммы** (формирующие структурно-фонический подтип), которые, по замечанию В. Топорова, выступают как “средство проверки связи <...> между текстом и достойным его, т.е. понимающим его, читателем, выступающим как дешифровщик криптограмматического уровня текста <...>” [32, 708–709] (см. в указанной работе Топорова разбор анаграмматических структур темы Рима у Вергилия и в послевергилианской поэзии, анализ бессознательного анаграммирования в лирике А. Фета, “исключительное значение” анаграммы в жанре загадки [там же, С. 739–743] и т.д.

Известно, что анаграммирование наблюдается в разных эпохах развития литературы, в разных культурно-языковых традициях, в разных жанрах и стилях, у разных поэтов. В русской литературе анаграммирование активизируется в начале

XX века в связи с усилением интереса к метафизическим сферам и усложнением поэтической техники. Особо популярны анаграммы и анаграмматические ситуации в творчестве Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, О. Мандельштама, М. Цветаевой, В. Набокова и др. Приведем лишь один пример: в стихотворении Цветаевой “Рельсы” (1923) звуки “а” (с учетом аллофонов) “н”, “к”, “р”, “э”, “и” в финальной строфе складываются в имя героини Л. Толстого: “Растекись напрасною зарею,/ Красное, напрасное пятно! / ... Молодые женщины порою / Льстятся на такое полотно” [37, 112]. В скоплении фонем вполне отчетливо проступает имя “Анна Каренина”, усиленное, безусловно, контекстом. “Открытие анаграммы всегда есть решение задачи, разгадка” [32, 723], приближающаяся по своей сути к ходу и завершению игровой ситуации.

Интересен также вид анаграммы, основанный на перестановке букв, в результате чего образуется новое слово. Например, на анаграмме построено название стихотворения В. Маяковского “Схема смеха” (1923), название первого сборника конструктивистов “Мена всех” (1924) – от анаграмматической модификации “Смена вех” – публицистического сборника русской эмиграции (1921, Прага). К анаграмматической перестановке букв нередко обращаются писатели при выборе псевдонимов: Алькофрибас Назье – Франсуа Рабле, Алданов – Ландау и др.

В поэзии игровой модус являет и панторим или **панторифма** – стихотворный отрывок, в котором попарно рифмуются все или почти все слова, как, например, стихотворные строки, авторством которых считают В. Маяковского:

Седеет к октябрю сова –
Се деют когти Брюсова.

К структурно-комбинаторному подтипу игры условно можно отнести и парадигмы, формирующие структурно-визуальные формы:

– **игры с типо-графикой**, куда относятся фигурные стихи и каллиграммы, а также намеренная комбинаторика в произведении различных типографских шрифтов и отступов.

Фигурные стихи (графическое оформление целого текста, когда из расположения строк складываются очертания какого-либо предмета и т.п.) известны с III–IV вв. до н. э. и создавались во все последующие эпохи. В форме свирели, жертвенника, писали стихи древнегреческие поэты (сами фигурные стихи назывались по-гречески “пайгниями”, или “играми”), особо популярны стихотворения в форме крестов, звезд, лабиринтов, лестниц в эпоху Средневековья и Возрождения, обыгрывает форму сосуда в “Молитве божественной бутылке” Ф. Рабле, звездой, крестом и сердцем располагает строки Симеон Полоцкий. В XVIII–XIX вв. фигурные стихи создают А. Сумароков, А. Ржевский, Г. Державин, А. Апухтин и др. Со временем стихографический рисунок усложняется, в XX столетии встречаются поэтические строки, оформленные в виде ярусов воды фонтана, дождя, снега, птиц, деревьев, падающей башни, скамьи и т.д. (“Каллиграммы” Г. Аполлинера, “Пирамида” В. Брюсова, “Железобетонные поэмы” В. Каменского, “Фонтан” и “Барочный фонтан в стене на Вилла-Скьяра” И. Бродского, “Рапсодия распада” А. Вознесенского и др.).

В поэзии XX в. поэты-футуристы, в прозе – А. Белый и Б. Пильняк используют также комбинаторику различных текстовых отступов и шрифтов. Данная форма, как и стихографика, способствует креации сверхтекстовых смыслов, демонстрируя

оригинальный вектор визуализации и интеллектуализации литературы, идущей путем поиска и эксперимента.

Игровой модус являют также:

– **акrostих** – стихотворение, начальные буквы которого составляют имя, слово или фразу. “Скрытый” код распознается благодаря визуализации текста, “спрятанного” в себе “ключ”. Время появления акrostиха в европейской поэзии неизвестно, однако все исследователи указывают на древность его происхождения. В русской же поэзии акrostих распространяется с XVII в. Известен, например, акrostих монаха Германа, где начальные буквы, не считая рефрена, составляют фразу “Герман сие написа”:

<...>

Господа славящее ясно,
елико мощно и гласно,
Рай нам ныне отверзшаго,
Мертвых всех воскресившаго.

Аллилуия, аллилуия, аллилуия.

Ангелов царя поющее,
на слышание зовущее,

Еже вняти молитвы глас,
свободити отца всех нас.

Аллилуия, аллилуия, аллилуия.

Иже в житии сем сущих,
его пастырства жаждущих,

Напасти zde избавити,
а онде мук освободити.

Аллилуия, аллилуия, аллилуия.

Пастыря и всех пасомых
извести в место питомых,

Со святыми купно быти,
аггелом вечно сожити.

Аллилуия, аллилуия, аллилуия

[19, С. 569–570].

Форма акrostиха получает распространение в русской поэзии XVIII – XIX в. В качестве иллюстрации приведем “Загадку акrostическую” Ю. Нелединского-Мелецкого:

Довольно именем известна я своим;
Равно клянется плут и непорочный им;
Утехой в бедствиях всего бываю боле;
Жизнь сладостней при мне и в самой лучшей доле.

Блаженству чистых душ могу служить одна;

А меж злодеями – не быть я создана.

[19, С. 88].

Особо популярной форма акrostиха становится в альбомной поэзии XIX в., прослеживается и в поэзии XX в. (например, сонет-акrostих В. Брюсова “Немеют волн причудливые гребни...”, в котором начальные буквы строк указывают на адресат посвящения “Николаю Бернеру” и др.).

– феномен **палиндрома** – осмысленного текста, читающегося одинаково слева – направо и справа – налево, от начала до конца и обратно.

Известно, что форма палиндрома, как игрового словесного искусства идет из глубокой древности. Например, палиндромное изречение, вырезанное на мраморной купели в византийском храме Софии в Константинополе: “nisronano mimata mi monaporsin”, означающее: “Омывайте не только лицо, но и ваши грехи”. В России в XVII–XVIII вв. палиндромы назывались “рачьими стихами”. Например:

Анна	ми	мати	та	ми	манна.
Анна	пита	мя	мати	панна.	

Анна дар и мне сень мира данна.

Величко, киевский поэт XVII в.

[11, 190].

Яркие примеры создания палиндрома встречаем: у Г. Державина (“Я разуму уму заря,/ Я иду с мечем судия”), известный классический палиндром, авторство которого обычно приписывается А. Фету: “А роза упала на лапу Азора”, стихотворения-палиндромы В. Брюсова “Голос луны” (1915), “В дорожном полусне” (1918), вспомним стихотворение Велимира Хлебникова “Перевертень” (ок.1912):

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он
Идем молод долом меди
Чин зван мечем навзничь
<...> [35, 79].

Его же (Хлебникова – О.К.) два отрывка-перевертня №1 “Путь” и №10 “Пытка” из поэмы “Разин” (ок.1921):

СЕТУЙ УТЕС	
УТРО ЧОРТУ	
МЫ НИЗАРИ ЛЕТЕЛИ РАЗИНЫМ	
ТЕЧЕТ И НЕЖЕН НЕЖЕН И ТЕЧЕТ	
ВОЛГУ ДИВ НЕСЕТ ТЕСЕН ВИД УГЛОВ	
ОЛЕНИ	СИНЕЛО

ОНО

ИВА ПУК КУПАВЫ

ЛЕПЕТ И ТЕПЕЛ

ВЕТЕЛ

ЛЕТЕВ

ТОПОТ

<...> [35, 360].

Известно также стихотворение-палиндром Ильи Сельвинского “Город энергий в игре не дорог...” (ок.1926) и т.д.

Актуализация палиндроматических опытов, как правило, сопряжена с активизацией авангардного поиска в литературе.

Активный игровой модус являет и **гетерограмма** (от греч. “разная запись” имеется в виду один и тот же набор букв) – текст, изменяющий смысл после новой расстановки пробелов и знаков препинания, но при сохранении исходной

последовательности букв. Классическим примером может служить неявная гетерограмма из романа “Лолита” В. Набокова в русском переводе автора: “В первом же мотеле, который я посетил <...> я нашел, среди дюжины явно человеческих адресов, следующую мерзость: *Адам Н. Епилинтер, Есноп, Иллиной* (курсив наш. – О.К.). Мой острый глаз немедленно разбил это на две хамских фразы, утвердительную и вопросительную (“*Адам не пил. Интересно, пил ли Ной?*” – О. К.)” [21, 305].

Ярким примером игрового модуса может служить и гетерограмма современного автора Сергея Федина, где все слова написаны слитно “АВАНГАРДИЗМУЧИЛРОССИЮ” [22, 248], которая, в зависимости от расстановки пробелов приобретает два смысла: “АВАНГАРДИЗМ / УЧИЛ / РОССИЮ” и “АВАНГАРД / ИЗМУЧИЛ / РОССИЮ”, наглядно демонстрируя игровой статус гетерограмматической конструкции.

Подводя итог, подчеркнем, что игровой модус активно проявляет себя на разных уровнях литературного произведения, потому в последующем классификация и типологизация форм игровой поэтики будет существенно дополняться и углубляться, что, безусловно, требует отдельного самостоятельного и целенаправленного исследования. Если, хотя бы на шаг, нам удалось приблизиться к решению данной проблемы, считаем нашу задачу выполненной. Активизация же игровой поэтики (особенно в литературе XX века) выступает свидетельством тенденций:

- усиления гетерогенности, полисемантической и полиструктурности художественного текста, его креативных стратегий в создании “семантик возможных миров”;

- усиления роли реципиента в художественном дискурсе во многом благодаря созданию амбивалентных ситуаций открытого выбора;

- интеллектуализации литературы, косвенным подтверждением чему может служить, например, нередкое обозначение “шарады”, “загадки” и т.п. по отношению к различным видам литературной комбинаторной игры и сопоставление ее с шахматной игрой;

- и, естественно, динамичного процесса активного непрекращающегося эстетического поиска.

Литература

1. Анненков Ю. П. Евгений Замятин // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том первый и второй. – М.: Захаров, 2001. – С.186-223.
2. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. / Сост., вступ.ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко. – М.: Правда, 1990. – С.137.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541с.
4. Белый А. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом // Белый А. Собр. соч.: в 6-ти т. – Т.2. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. – С.7-313.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. М.А.Журиной, С.Н.Земляного, А.А.Рыбакова, И.Н.Буровой / Х.-Г. Гадамер; Общ. ред. и вступ. ст. [с. 5-36] Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Зиновьев А. А. Зияющие высоты. – М.: Эксмо, 2008. – 736 с.
7. Игровая поэтика: Сб. науч. тр. рост. шк. игровой поэтики. – Вып.1. /Под ред. А.М. Люксембурга, Г.Ф. Рахимкуловой. – Ростов н/Д: Литфонд, 2006.
8. Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев // Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев. Золотой теленок. – К.: Рад. письменник, 1957. – С.17-324.

9. Ильф И., Петров Евг. Золотой теленок // Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев. Золотой теленок. – К.: Рад. письменник, 1957. – С.327-652.
10. Кант И. Критика способности суждения /Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
11. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
12. Кржижановский С. Чуть-чуть // Кржижановский С. Чужая тема. Собр. соч. – Т.1. /Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С.83-92.
13. Кржижановский С. Якоби и «Якобы» // Кржижановский С. Чужая тема. Собр. соч. – Т.1. /Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С.107-122.
14. Лотман Ю. М. Карточная игра // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство–СПб, 1996. – С.136-163.
15. Люксембург А. Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч. в 5-ти т.: Пер. с англ. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 601-670.
16. Маликова И. Примечания // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. /Сост. Н.Артеменко-Толстой. – Т. 5. – СПб.: Симпозиум, 2008. – С. 668-723.
17. Махов А. Е. Антиномии игры // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С.3-6.
18. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961.
19. «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха /Сост. В.Е.Холшевников. – Изд-е 2-е, испр. и доп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – 608 с.
20. Набоков В. В. Другие берега //Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. /Сост. Н.Артеменко-Толстой. – Т. 5. – СПб.: Симпозиум, 2008. – С.140-335.
21. Набоков В. В. Лолита // Набоков В. В. Собр. соч. в 5-ти т.: Пер. с англ. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С.11-376.
22. Новая антология палиндрома /Авт.-сост. Б.С.Горобец, С.Н.Федин. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 248 с.
23. Петрушевская Л. С. Лингвистические сказочки // Петрушевская Л. С. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 4. Книга приключений: Сказки для детей и взрослых. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – С.78-80.
24. Платон. Законы /Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С.767-1162. (Серия «Антология мысли»).
25. Платон. Политик /Пер. с древнегреч. С.Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С.693-766. (Серия «Антология мысли»).
26. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
27. Рембо А. Гласные /Пер.с фр. А. Кублицкой-Пиоттух //www. <http://allquimistabook.boom.ru/remboglasnie.html>.
28. Ржевский А. А. Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия // «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха /Сост. В.Е.Холшевников. – Изд-е 2-е, испр. и доп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – С.65.
29. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2007. – 607 с.
30. Тамми Пекка. Поэтика даты у Набокова /Пер. с англ. М. Маликовой / ЖЗ. – Старое литературное обозрение. – 2001. – №1(277) //www. <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/tamm.html>
31. Толстая Т. Н. Ночь // Толстая Т. Н. Река Оккервиль. – М.: Издательский Дом «Подкова». – 1999. – С.102-110.
32. Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С.708-755.
33. Финк Э. Часть четвертая. Всеобъемлющая структура человеческой игры // Финк Э. Основные феномены человеческого бытия /Пер. с нем. А.Гараджи. – М., 1988. – С.392-403.

34. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. В. В. Ошис; общ. ред. Г.М. Тавризян. – М.: Изд. группа «Прогресс–Академия», 1992. – 459 с.
35. Хлебников Велимир. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.
36. Хренов Н. А. Игра в истории культуры // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С.7-19.
37. Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. – М.: Худож.лит., 1990. – 398 с.
38. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Фридрих. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. литература, 1957. – Т.7. – С.300-302.
39. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т.1. /Пер. с нем. Ю.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – С.365-417.
40. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презиравшим; Монологи: Пер. с нем. /Т.А.Янковенко (ред.), С.Л.Франк (авт. предисл.). — М.; К.: REFL-book; ИСА, 1994. – 417с.
41. Эпштейн М. Н. Игра в жизни и искусстве // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.276-303.

Аннотация

На основе выявления активных игровых парадигм предложена типологическая классификация базовых форм игровой поэтики и дифференциация подтипов языковой игры в литературе.

Ключевые слова: игровая парадигма, классификация, поэтика.

Анотація

На основі виявлення активних парадигм гри запропоновано типологічну класифікацію базових форм ігрової поетики та диференціацію підтипів мовної гри у літературі.

Ключові слова: ігрова парадигма, класифікація, поетика.

Summary

The classification of base forms of playing poetics and differentiation of linguistic playing types are offered on the basis of exposure the active playing paradigms in literature.

Keywords: