

## **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. Тмарченко, 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 “состроить” 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 – “двузначность, неясность”) – двойственность или двузначность, 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: “... *двузначность, 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 *nymphē* – “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,/ Лизээй 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:**