

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

ОБ ОДНОЙ ИРОНИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЕ ВЛАДИМИРА ГОРОХОВА (65 кг)

Поэзия перистальтики и перистальтика поэзии

Литературное произведение есть чистая форма <...> не материал, а отношение материалов. <...> Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой.

Виктор Шкловский¹

1. Разбор мини-шедевров — предприятие заманчивое, но рискованное. Заманчивое потому, что вдохновляется надеждой сказать о любимой вещи «всё», дать в кои-то веки исчерпывающий анализ. А рискованное потому, что страшно понять в ней не всё, — не говоря уже о диспропорции между неизбежной громоздкостью анализа, даже самого удачного, и беспощадной краткостью объекта. Особенно когда объект «несерьезный» — шуточный, профанный, скабрезный: что может быть зануднее растолковывания непристойного анекдота?

А ведь в шедевре, тем более миниатюрном, не может быть ничего чисто формального — все пронизано смыслом. И для того чтобы выявить содержательную работу готовых деталей и приемов их сцепления, нужен утонченный структурный инструментарий, в частности аппарат якобсоновской поэзии грамматики, и, значит, гарантирована удручающая публику сложность. Компромиссный выход видится в том, чтобы написать не статью, а что-то необязательное — эссе или на худой конец виньетку.

Речь пойдет о стихотворении Владимира Горохова (род. в 1975 г.), наследника абсурдистской — прутковской, обэриутской и приговской — традиции, мастера онлайнового перформанса и единственного поэта, выступающего, в определенной весовой категории (65 кг — составная часть его литературного

имени). Его самым знаменитым стихотворением, по-видимому, является программное «Бабах» («Бывает всё так классно...»):

Бывает всё так классно,
Так классно прямо всё.
И тут... ба-бах! Ужасно!
Ужасно стало всё.

И раз! Опять всё классно.
Прям классно-классно всё.
Ба-бах! Опять ужасно,
Ужасно прямо всё.

Но знай, всё будет классно,
Пускай пока что всё
Ужасно-преужасно,
Но будет классно всё.

И точно: раз — всё классно!
Так классно прямо всё!
Но знай: опять ужасно
Ужасно будет всё.²

Но я хочу разобрать не эти четыре кратена трехстопного ямба, а давно полюбившуюся мне миниатюру «И хочется писать, и хочется какать...» (далее сокращенно ИХП) — не менее сигнатурную, но более лаконичную: всего одно четверостишие, написанное дериватом амфибрахия с чередованием четырех- и трехстопных строк Ам4/Зжмжм:

И хочется писать, и хочется какать,
И не понять, что сильней.
И вот мы пописали, громко попукав,
А какать — гораздо трудней.³

2. По классической формулировке Сэмюэла Кольриджа, «Поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке». Но с лучшими словами в данном случае как минимум непросто. Дело в том, что в русском литературном языке практически отсутствует нейтральная лексика для разговора на избранную Гороховым тему: есть полупристойная вульгарная, иногда с эвфемистическим уклоном (*ссать, отливать, мочиться, срать, пердеть, бздеть, портить воздух*); медицинская (*эксекреция, испражнение, уринация, мочеиспускание, дефекация, облегчение кишечника, испускание газов*); и детская, в том числе эвфемистическая (*писать, пини, пись-пись, ходить по-маленькому, какать, кака, ходить по-большому, пукать*).⁴

Горохов избирает детскую, поскольку:

- во-первых, трудности с экскрецией характерны прежде всего для детей, впервые овладевающих основными функциями своего организма;
- а во-вторых, мотив «детства, детскости, инфантильности» широко применяется в литературе, в частности для воплощения «базовых, естественных, не тронутых культурой» свойств человеческой личности.

Таким образом, берутся слова, если не лучшие, то хотя бы наименее худшие из возможных. Зато уж расставляются они, как мы увидим, в поистине лучшем порядке.

Секрет, или, выражаясь по-тыняновски, конструктивный принцип, ИХП — характерное для произведений, написанных в формате мини-шедевра, совмещение «малого» с «великим», в данном случае — предельно низкого/бедного материала с богатством и изысканностью формы. Грубо говоря, ставится и успешно решается честолюбивая поэтическая задача сделать из дерьма конфетку.⁵ И вдобавок к очевидной «неаппетитности» житейского содержания вещи и вынужденной «некачественности» языка его описания, налицо тщательно — «шикарно» — разыгранная «бедность» всего словесного и поэтического оформления темы.

Перед нами 4 строчки (= 39 слов), содержащие 21 слово, из которых 9 слов, то есть почти половина — односложные, в основном служебные: 6 союзов (4 *и*, 1 *а*, 1 *что*), отрицание (*не*), частица (*вот*), местоимение (*мы*). Остальные 12 — полнозначные и более длинные, но многие из этих слов и форм — повторяющиеся: 2 *хочется*; по 2 формы глаголов *писать* и *какать*; 4 инфинитива; 2 именных сказуемых в форме сравнительной степени прилагательного; 2 глагола с приставкой частичного действия *по-*. Повторы сокращают (= «обедняют») лексическое разнообразие текста, но одновременно повышают «симметричность» и «интенсивность» структуры (= «обогащают» ее).

Налицо бедность рифмовки: нечетные строки вообще холостые, а четные (*сильней/трудней*) хотя и зарифмованы, и даже точно (*«богатство»*), но рифмы эти — грамматические (то есть как бы тривиальные, поэтически бедные). Равнодействующей такого сочетания «бедности» и «богатства» становится эффект «базовости, элементарной весомости, фундаментальной простоты».⁶

Непрятязательна метроритмика ИХП: все строки полноударные, и лишь в одной есть небольшое отклонение от «правильности»: пропуск первого слога при нулевой анакрозе: *И не понять...* (дактиль вместо правильного амфибрахия: **И мне не понять...*). Разумеется, на равномерно «бедном» фоне малейшая шероховатость выглядит заметной, маркированной, интересно «торчащей».

3. О том, как точечно работает каждый «богатый эффект», разговор впереди. А пока что отдадим должное общему изобилию словесных богатств, скрывающемуся за откровенно минималистской бедностью ИХП.

Прежде всего отметим предикативную густоту текста: на 4 строки приходятся 10 предикатов — 8 глаголов и 2 именных сказуемых (с опущенной связкой «быть»).⁷

Именными частями этих сказуемых служат не существительные и не простые прилагательные или наречия, а более сложные формы — сравнительные степени наречий. Глагольные предикаты, в свою очередь, делятся по смыслу на глаголы физического действия/желания/думания: *писать; какать; пукать* vs. *хотеть* vs. *понимать*; а по грамматическим типам и формам — на:

- активные и возвратные/безличные: *писать; какать; пукать; понимать* vs. *хотеться*;
- настоящего и прошедшего времени: *хочется* vs. *пописали*;

- совершенного и несовершенного видов: *написать*; *напекать* vs. *писать*; *какать*;
- изъявительного и модального наклонений: *хотется* vs. *не понять*;
- переходные и непереходные: *понимать*; *хотеть(ся)* vs. *писать*; *какать*; *пекать*;
- базовые и производные (= приставочные, с особыми видовыми значениями): *писать*; *какать* vs. *написать*; *напекать*;
- под отрицанием и без: *не понять* vs. *хотелся*.

На уровне макросинтаксических отношений текст включает

- как сочинительные (= паратаксические) связи: *И хочется, и хочется...*

И не понять... И... написали... А... — трудней:

- так и подчинительные (= гипотаксические): *понять, что*.

Внутри простых предложений представлены:

- и безличная, и личная предикация (*хотелся писать... какать* vs. *мы написали; какать — трудней*);

а также управление инфинитивами (*хотелся писать... какать*); обстоятельствами (*громко написав; гораздо трудней*); и деепричастным оборотом (*написали, напекав*).

Отсутствует, пожалуй, лишь предложно-падежное управление.

4. К общему конструктивному принципу жанра («совмещению бедности и богатства») структурный дизайн ИХП не сводится. Его более специфическую доминанту можно сформулировать как «напряжение между виртуальностью и реальностью», придающее «низкой» локальной теме («проблематике экскреции») черты лирической медитации на экзистенциальные/философские темы.

«Виртуальность» естественно проецируется в завязку сюжета — в виде двух своих типовых вариантов: эмоционально-телесного (желания *писать* и *какать*) и интеллектуального (стремления *понять*).

Первый из них, в свою очередь, варьируется, воплощаясь в два основных экскрементальных позыва («по-маленьку» и «по-большому»), и акцентируется

- прежде всего самим выбором безличного глагола (*хотелся*), грамматически коннотирующего непрекаемую природную силу желания,
- и, конечно, настоятельными повторами этого глагола и вводящего его союза, так что текст открывается подчеркнуто интенсивной конструкцией *И... И...* (нетипичной для начальной позиции в тексте).

Так уже 1-й строкой задается мощный импульс к предстоящему сюжетному развертыванию.

Второй, «интеллектуальный», аспект поведения, образующего завязку действия (*не понять, что сильней...*), разработан еще более изощренно. Этот тематический элемент конкретизируется в виде

- литературного мотива «мысленного взвешивания альтернатив (или — или)»⁸;
- синтаксического приема эллипсиса, требующего от читателя заняться реконструкцией опущенных деталей текста (= поиском в предшествующем фрагменте референтов сравнительной конструкции *что сильней*, дающим:

*чего хочется сильней — писать или какать), то есть интерактивно осуществить определенные мыслительные операции и тем самым иконически реализовать (= перформативно разыграть) элемент «интеллектуальность».

При этом интеллектуальный импульс (*понять*) не просто присоединяется к эмоционально-физическому позыву (*хочется*)⁹, а направляется именно на него: размышления посвящаются выбору между уринацией и дефекацией (до сих пор не находившимися в альтернативном/антагонистическом отношении «или — или»). Таким образом два сугубо материальных позыва на наших глазах спиритуализируются, становясь объектами медитации.

Параллельно применяются и чисто формальные средства усиления эффектов. Настоятельность виртуального напора драматизируется переходом от простой интенсивности (*И хочется..., и хочется...*) к якобы полной неосуществимости (*И не понять...*), которую дальнейшее развитие сюжета опровергнет. А настоятельность повторов союза *И* получает добавочную порцию просодической весомости: благодаря анакрузе этот безударный союз оказывается здесь в сильной метрической позиции (а при устной артикуляции может аккумулировать энергию сразу двух слогов — произносимого и опущенного).

Кстати, серия из трех *И* — еще один случай «богатства», маскируемого под «бедность». По сути дела, третья *И* вводит новые мотивы — «интеллектуальности» и «невозможности», но формально оно подверстывает их к уже знакомому мотиву «желания», акцентируя в *не понять* смысл «хочется понять». Эта установка на изящное преуменьшение фабульных различий сохранится в следующей строке и подтверждается в заключительной, вводимой не максимально противительным союзом *Но*, а промежуточным в этом отношении *А*.

Далее, на лексическом уровне тема «силы» подвергается обнажению — в тексте прописывается слово с соответствующим корнем: *сильней* (мотивировкой служит «наивно-детский» стиль речеведения).

А в плане версификации «силовой» характер носит смена нейтрально-спокойной женской клаузулы (и, как в дальнейшем подтверждается, рифмы) более «резкой/окончательной» мужской, сопровождающая переход от размеренности 4-стопной строки к энергичной лапидарности 3-стопной, причем в эту «сильную» позицию ставятся как раз слова с «силовой» семантикой: *сильней/трудней*.

Еще одним аспектом завязочной «виртуальности» можно считать «безличную неопределенность» предполагаемого субъекта основных предикатов: *кому хочется* совершать действия, описанные инфинитивами, и в дальнейшем окажется *трудней* совершать те или иные из них — вопрос, пока остающийся без ответа.

Итак, первая половина ИХП кончается на четко акцентированной ноте открытости к разрешению двойного — физического и интеллектуального — напора и связанных с ним неясностей.

5. Во второй половине текста медитативные ожидания оборачиваются реальными действиями. И как водится, на третью четверть композиции приходится кульминация, а на четвертую — развязка (она же эпилог и мораль).

Переход от *descriptio* к *narratio* анонсируется традиционной вводкой *И вот...,* за которой следуют поступки и высказывания, так или иначе отвечающие на поставленные проблемы. И опять важный фабульный сдвиг смазывается повторением все того же союза *И*, хотя и в ином значении. Эта установка на изящное сглаживание смысловых сдвигов увенчается, как уже говорилось, введением заключительной строки союзом *А* (а не *Ho*).

Еще раньше, чем произойдет переход к действиям, снимается неопределенность в вопросе об их субъекте: в тексте появляется личное местоимение *мы*. Однако, вполне в духе последовательной обобщенности/амбивалентности повествования, прояснение оказывается неполным — неопределенность в значительной степени сохраняется: местоимение 1-го л. мн. ч. *мы* употреблено в его неопределенно-личном значении «мы все, люди вообще». Впрочем, в двух отношениях субъект все-таки конкретизируется и даже как бы интимизируется:

- предстает в первоначальном облике «лирического мы» (а не в потенциально возможном более отстраненном третьемличном);
- окрашивается в подкупающие тона «детской беспомощности», имплицитно намеченные с самого начала общей «инфантальностью» избранного речевого регистра, а здесь прочерченные более явно благодаря употреблению «мы» в его специфическом «врачебно-покровительственном (= bedside)» значении, как в оборотах вроде: — *Ну, как мы себя сегодня чувствуем?* — обращаемых ответственными «старшими» (родителями, нянями, врачами, медсестрами) к беспомощным «младшим», не способным контролировать отправления собственного организма (детям, больным, старикум).

Но перейдем к развертыванию действия, которое характерным образом сочетает предсказуемость с новизной, отчасти реализуя накопившиеся ожидания, а отчасти фрустрируя их.

Глагольная форма совершенного вида прошедшего времени *пописали* четко знаменует осуществление одного из желаний, заданных в завязке несовершенным видом инфинитива *писать* при оптативном *хотелся*. На первый взгляд, это осуществление может показаться лишь «мелким, неполноценным, частичным» — ввиду употребления приставки с соответствующей семантикой (*по-*), дополнительно акцентированного фонетическим повтором (*ПоПисали*). Но такое впечатление — не более чем вторичный семантический признак: в «деликатно-детском» языковом регистре, в котором ведется речь, форма *пописали* означает то полное на данный момент мочеиспускание, которого требовал исходный позыв.

Зато в следующем полустишии (*громко попукав*) нас ожидает сюрприз. Второй из исходных позывов, дефекационный, не реализуется, вернее — на волне общей проблемности/амбивалентности ИХП — реализуется лишь в очень и очень малой степени и, так сказать, чисто символически. Тем самым подтверждается релевантность «тентативных, частичностных» обертонов формы *пописали*, с которой фонетически и морфологически перекликается форма *попукав* (в то же время отсылающая — своим корневым *-к-* — и к семантически созвучному *какать*).

Фабульно здесь происходит «испускание газов», то есть некоторое разрешение перистальтического напряжения, но отнюдь не реализация создающей его потребности в полноценном очищении кишечника. На синтаксическом уровне этому вторит зависимая роль деепричастия (*попукав*) при сказуемом (*пописали*), а на лексико-семантическом — действительно на этот раз «частичный» образ действий: ничего «окончательного» *попукав* не означает.

Вся эта аура «неполноты, частичности, вторичности, зависимости», окружающая оборот *громко попукав*, придает ему черты «ненужности, произвольности, избыточности», а тем самым — «непринужденности, вольности, орнаментальности, артистизма». В этом направлении работают:

- сема «газообразности» — карнавально-сниженный вариант «легкости, воздушности, ветрености, духовности», коннотирующая (по контрасту с «тяжелой материальностью» фекальной массы, не получающей выхода) элемент «символичности, сублимации, эстетизма»;
- изысканность употребления единственной в тексте деепричастной формы, представляющей не «детский», а «взрослый, книжный, возвышенно-культурный» регистр речеведения;
- единственное в тексте явление «звука, звукового сопровождения, своего рода речи» (*громко*), оркестрованное фонетическим букетом слова *попукав* (= сочетанием *-п-* из *писать*, *-к-* из *какать* и *поп-* из *пописали* с единственными в тексте ударным *-У-* и *-в-*, оглушенным в [ф]); своей откровенной «громкостью» оно знаменует этическую (и подразумеваемую ольфакторную) дерзость на грани эпатажа обывательского вкуса (заодно вступая в оксюморонную перекличку с «частичностью» попукивания);

— и, наконец, еще одна формальная особенность слова *попукав* — это его так наз. «стопобойность» (термин Романа Якобсона), в данном случае — идеальная амфибрахичность (= ударность 2-го из трех слогов), иконически вторящая семам «громкости» и «регулярной дозированности» попукивания.¹⁰

Итак, кульминационная 3-я строка ИПХ, по существу, вызывающе плохо пахнет, но структурно компенсирует это, сочетая успешное осуществление одного из позывов завязки с почти полной неудачей в разрешении другого — неудачей, окрашенной, однако, в многообразные тона сублимирующей одухотворенности, чуть ли не метахудожественности.

6. Этой фиоритурой берется как бы самая верхняя нота, достигается максимум поэтической изысканности, которой финальная 4-я строка может противопоставить лишь суровую простоту реалистической развязки.

Продолжается разговор о втором из позывов (которому таким образом отводятся финальные полторы строки), и подтверждается его неосуществление, то есть фабульный провал. Однако он не констатируется впрямую, а подразумевается, тогда как основная предикация 4-й строки посвящена успешному разрешению «интеллектуального» компонента завязки: в ответ на косвенный вопрос, заданный во 2-й строке (*не понять, что...?*), наконец выясняется, какой из двух позывов *сильней/трудней* — а именно дефекационный. Но по существу ответ этот фабульно негативный: дефекация откладывается,

и развязка оказывается отчасти открытой, так что возвращается некоторая доля исходной виртуальности, а с ней и амбивалентной медитативности.

Впрочем, таковы лишь коннотативные обертоны концовки. В синтаксическом плане налицо:

- недвусмысленная изъявительность (если не считать некоторого отзыва «модальности» в семантике слова *трудней*);
- даже категорическая (*гораздо*) утвердительность;
- возвращение прямолинейно простой формы несовершенного вида глагола (*какать*) в значении «универсальной вневременной истинности» (то же значение несет предикат [*быть*] *трудней*, употребленный в эллиптичном настоящем времени).

Обобщенной простотой отмечена вообще вся синтаксическая структура заключительного предложения, кратко резюмирующего предыдущее развитие:

- простого и лишь умеренно распространенного;
- включающего наречное обстоятельство (*гораздо*, вторящее наречию *громко* из 3-й строки), но не деепричастный оборот (не говоря уже о придаточных предложениях);
- содержащего как инфинитив, так и сравнительную степень наречия;
- переводящего инфинитив из зависимой постпозиции дополнения (при безличном *хочется*) на роль открывающего строку и предложение подлежащего (при *трудней*)¹¹;
- возвращающего обобщенный неопределенно-личный статус субъекту глагола *какать*
- и продолжающего амфибрахическую стопобойность, наметившуюся в предыдущей строке (*и в От мы <...> попУкав*) — *а какать — гораздо — трудней*.

Таким трезво амбивалентным аккордом венчается ироническая миниатюра Горохова (65 кг) на рискованную экскрементальную тему.¹²

7. Выходя за пределы имманентного анализа текста, обратимся к его интertextуальному фону. Начать следовало бы с богатейшего скатологического репертуара литературной, фольклорной, паремиологической и лубочной традиций русской и мировой культуры, потревожить тени Чосера, Рабле и Свифта, вспомнить Тихо Браге и «Иностраницев» Зощенко... Но я отвлекусь от генезиса материально-телесной фактуры ИХП и ограничусь замечаниями о его формальной ориентации на русскую элегию, выделив два ее аспекта — жанрово-риторический и метроритмический.

Высоким жанровым прототипом ИХП (и более или менее прямой мишенью его иронии) является, конечно, лермонтовский образец:

И скучно и грустно, и некому руку подать В минуту душевной невзгоды... Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?.. А годы проходят — все лучшие годы! Любить... но кого же?.. На время — не стоит труда, А вечно любить невозможно. В себя ли заглянешь?.. и т. д.

Тут и желания, и их тщетность, и параллелизмы, и повторы слов, и многочисленные модальные инфинитивы, и их неопределенно-личный лирический

субъект (здесь во 2-м л.: *В себя ли заглянешь*), и цепочка союзов *И... И... И... А...* Собственно, и стиховой формат «*И скучно и грустно...*» близок к ИХП: это тоже амфибрахий и тоже разностопный, но в ИХП это Ам4/3жмжм и рифмуются только четные клаузулы, а у Лермонтова — Ам5/3/5/4мжмж и рифмуются все строки.

Впрочем, просодический прототип ИХП тоже находится у Лермонтова — его знаменитый перевод из Гейне:

На севере диком стоит одиноко На голой вершине сосна И дремлет качаясь, и снегом сыпучим Одета как ризой она. И снится ей всё, что в пустыне далекой — В том крае, где солнца восход, Одна и грустна на утесе горючем Прекрасная пальма растет.

Это тоже Ам4/3жмжм, тоже два четверостишия с рифмовкой ХаХа, но с некоторыми структурными отличиями: лирический сюжет («тоска одной одинокой души по другой, родственной ей и тоже одинокой, но фатально недоступной») дан полностью безлично, от 3-го лица; отсутствуют повторы, инфинитивы, менее выразительна серия союзов *И... И... И...*

Образцы этого формата, судя по данным НКРЯ, немногочисленны (<https://ruscorpora.ru/s/YEpor> — менее десятка текстов) и не позволяют говорить о его устойчивом семантическом ореоле. Все же можно отметить:

- фиксацию на роковых/фатальных страстиах и вопросах, в частности гражданских (а также их ироническую трактовку);
- тенденцию как к эпической (и даже драматизированной) повествовательности, так и к лирическим медитациям от 1-го лица;
- обилие экспрессивных повторов, вопросов и восклицаний.

Ср. (в хронологическом порядке):

Они порицали наш век разверащенный, «Что делать?», Прудона, Жорж Занд. Один был действительный статский советник, Другой — генерал-лейтенант. И думал я, слушая старцев беседу: Что, люди, ваш ум и талант? (Д. Минаев; 1866);

Бог благости щедрой, бог правды великой! Меч силы в деснице ль твой? Считал ли ты слезы, кровавые слезы Смиренной отчизны моей? <...> Иль мало она безответно страдала, Томилась, как в келье глухой? <...> Пощады!.. Пощады!.. Дай луч хоть единый, Дай каплю живую любви!.. (П. Якубович; 1904);

Недвижнее статуй, угрюмые люди Стоят у лафетов стальных: Так узник стоит перед плахой кровавой... «Погибель верна впереди, И тот, кто послал нас на подвиг ужасный, — Без сердца в железной груди! Мы — жертвы... Мы гневным отмечены роком <...> Безумная греза!.. Уж гордо не грянет Огонь из родных амбразур <...> И путь туда русскому флагу заказан <...>. «Ты сжалившись, сжалившись, праведный Боже, И волю измениши свою: Пусть чудо, великое чудо свершится — Врага поразим мы в бою!» <...> Ни стона, ни звука... В могильном покое, Недвижимы, снят корабли... <...> И кличем могучим: «Довольно!» ответит Одетая в траур страна. Довольно! Довольно! Герои Цусимы, Вы жертвой последней легли: Рассвет уже близок... Она у порога — Свобода родимой земли! (П. Якубович; 1905);

Как мать умирала, — детей созывала, Своих четверых сыновей. «Ну, дети, живите, меня схороните, Да только живите дружней! <...> Добились бы, что ли, земельки и воли!..» <...> Меж тем все проснулось, вся Русь всколыхнулась, Вся Русь задымилась в огне... И всё сотрясалось и в узел свивалось, Как в страшном, чудовищном сне... <...> Один был «замешан», судим и повешен, Второй был заколот в бою.

А двое другие в морозы лихие Погибли в далеком kraю. А мать и не знала — в могиле лежала, В гробу, под тяжелой землей... Не знала, что в поле за землю и волю Зарыли их ранней зарей! (Скиталец; 1905);

Облуплены губы, обветрены веки, И я — совершенно одна. Мне смутно и радостно... Плавают в сердце Легчайшие кольца вина... Я всё вспоминаю (откуда, откуда, Какою чужой стороной?) Охолопья поэм и заглавия песен, Еще не задуманных мной <...> Окраина, гавань — откуда, откуда Мне сон необычный такой? <...> О, знаю! Всегда угадаешь ту землю, Где строило племя твое <...> И предок мой шел, как и я, отработав, На прямоугольник окна; Гулящая песня печалила сердце И плавила кольца вина (О. Берггольц; 1928);

Свинья молодая сказала, рыдая: «К чему мне запас пищевой! Я кушаю много, а в сердце тревога — Останусь ли завтра живой?» (В. Шефнер; 1978—1981).

8. Гораздо богаче в русской поэзии XIX—XX веков представлен формат, совмещающий размер «На севере диком...» (Ам4/Зжмжм) с полной рифмовой (АБАБ) и другими структурными чертами «И скучно и грустно...». Таких текстов в НКРЯ (<https://ruscorpora.ru/s/W6Oxv>) находится почти две сотни, и их семантический ореол более или менее определенно включает мотивы «желания, мечты, сновидения, несбыточности, обреченности, судьбы, Божьей воли, жертвы, жизни/смерти, героизма, памяти, ностальгии, песенности». Приведу несколько красноречивых фрагментов из этой ветви элегической традиции¹³:

Не мы, так другие, так правнуки наши Зарю будут с песней встречать... Пускай же охватит нас тьмы бесконечность — Сжимается сердце твое? Не бойся: засветит суровая Вечность Полярное пламя свое!.. (А. Белый; 1901);

Я полон унылых, бесцельных мечтаний, Бесплодны порывы мои!.. <...> Кто должен сегодня расстаться с землею?.. Где траур и где заговор?.. И день убегает перед грозною тьмою, И звезд зажигается хор <...> Так часто унылые сумерек тени В нас душу больную томят И, к жизни бесцельной рождая презренье, Недобroе дело творят! (Эллис; 1914);

Каховка, Каховка — родная винтовка, Горячая пуля, лети! <...> Иркутск и Варшава, Орел и Каховка — Этапы большого пути. Гремела атака, и пули звенели <...> Так вспомним же юность свою боевую... <...> За нашу страну, за Каховку родную, Где девушка наша жила <...> Мы мирные люди, по наш бронепоезд Стоит на запасном пути! (М. Светлов; 1932);

А пули жужжат, как назойливый овод, И рядом обрушился гром, Теряя сознанье, разорванный провод Сплести не успел он узлом <...> Откинутый навзничь, забрызганный кровью, Концы он надежно зажал <...> К бойцам чрез его бездыханное тело Дошел об атаке приказ <...> Налажена связь. И слова командира Летят через сердце бойца (Вс. Рождественский; 1944);

Сюда принесла я блаженную память Последней невстречи с тобой — Холодное, чистое, легкое пламя Победы моей над судьбой (А. Ахматова; 1956);

Когда б на роду мне написано было Лежать в колыбели богов, Меня бы небесная мамка вспоила Святым молоком облаков, И стал бы я богом ручья или сада, Стерег бы хлеба и гроба, — Но я человек, мне бессмертья не надо: Страшна неземная судьба. Спасибо, что губ не свела мне улыбка Над солью и желчью земной. Ну что же, прощай, олимпийская скрипка, Не смейся, не пой надо мной (А. Тарковский; 1960).

Именно на этот вдвойне лермонтовский кластер мотивов (сокращенно — «рокового/судьбоносного желания») и направлена авторская ирония

в «И хочется писать, и хочется какать...» Владимира Горохова (65 кг), подхватывающая уже наметившуюся тенденцию, ср.:

Нетрезвый провизор смотрел телевизор, А после, взволнован до слез, Кому-то в бокале цинистый калий Заместо микстуры поднес (В. Шефнер; 1981);

Вот раньше, бывало, гулял Козлодоев, Глаза его были пусты; И свистом всех женщин сзывал Козлодоев Заняться любовью в кусты <...> А ныне, а ныне попрятались суки В окошки отдельных квартир. Ползет Козлодоев, мокры его брюки, Он стар; он желает в сортир (Б. Гребенщиков; 1981);

Где прежде бродили по тропам сексоты, Сексолог, сексолог идет! Он в самые сладкие русские соты Залезет и вылижет мед. В избе неприятно, на улице грязно, Подошли в пруду караси, Все бабы сбесились — желают оргазма, А где его взять на Руси! (Л. Лосев; 1996).

* * *

Разумеется, и это никоим образом не «всё» о гороховской миниатюре. Помимо скатологического слоя мотивов, не рассмотренной в интертекстуальном плане осталась и более абстрактная лексика «хотения», «понимания» и «трудности» (как с языковой, так и со стиховой точек зрения), не говоря уже о визуально-актерской стороне творчества Горохова. Но где-то надо остановиться, faciant meliora potentes.

ПРИЛОЖЕНИЕ Комплекс «рокового/судьбоносного желания» Ам4/ЗмжмАБаб (1820—2000; выборка)

Дай страсти, Киприда, дай большие мне страсти, Восторгов и жара в крови, Всего ж не предай одуряющей власти Больной и безумной любви (Н. Щербина; 1852);

Вот тучки находят; отрада народа, Господь даст, и дождик пойдет... Уж сколько же завтра душистого меда Пчела моя в поле найдет! (И. Никитин; 1855);

Мне чудится... чьи-то могучие руки Меня подымают с земли. <...> Я плачу... но это последние слезы... Я верю обетам весны... Я верю вам, грезы, весенние грезы, Летучие, светлые сны! (М. Лохвицкая; 1889);

Что в душу закралось, чей голос так нежно Навеял былые мечты?.. <...> Вставали минувшего милые тени, Слезою туманился взор <...> А все наслаждалось, все жизнью дышало В весенний ликующий день (М. Лохвицкая; 1890);

И снова бредешь ты в толпе неизменной, Исполнен желаний земных <...> Она у окна, утомленно-больная, Глядит на бледнеющий день; И ближе, и ближе — ночная, земная, Всегда сладострастная тень (В. Брюсов; 1896);

И взор промелькнул утомленной загадкой, Я видел, и вот его нет. Мгновение тайны так странно, так кратко, — Но здесь он, он в сердце — ответ! (В. Брюсов; 1897);

Душа молодая просила обмана. Слеза нам туманила взор. Бессстроно отчалил средь хлопьев тумана От берега с песней помор <...> Мы плакали молча, о чем, я не знаю. Нам весело было вдвоем (А. Белый; 1901);

Мне было так сладко беречь, опасаясь, Наш тихий, наши чистый союз <...> Какая-то радость незримых присутствий, Которыми весь упоен, Какие-то зовы влекущих напутствий, Какой-то смеющийся сон (В. Гофман; 1904);

Заплакали чибисы, тонко и ярко Весенняя светится синь <...> И чибисы плачут — от света, простора, От счаствия — плакать, смеясь (И. Бунин; 1904);

Я очень спокойная. Только не надо Со мною о нем говорить <...> И легкие месяцы будут над нами, Как снежные звезды, лететь (А. Ахматова; 1914);

Замри!.. пролетели веселые грезы, Мечтаний несбывшихся рой!.. <...> Окутали город осенние боги Своей паутиной сырой <...> Остались уколы той встречи случайной; Остались в душе навсегда Какая-то горечь, какая-то тайна, Какая-то к миру вражда!... (Эллис; 1916);

Ты многоного, слишком ты многоного хочешь! Тоскливо и жадно любя <...> И зори, и звезды, и радуги мая — Соперницы будут твои, И в ночь упоенья, тебя обнимая, Он вспомнит о первой любви <...> Тогда ты почувствуешь холод разлуки. Что же делать! Целуй и молчи <...> Но ты... ты ведь любишь властительно-душно, Потребуешь жертв от него, А он лишь вздохнет, отойдет равнодушно — И больше не даст — ничего... (В. Набоков; 1918);

Закон, что на светлых начертан скрижалях Священною кровью борцов... Да здравствует царство железа и стали. Мир грозный труда и станков! (П. Арский; 1919);

И я говорю: — не довольно ль об этом? Что дальше — закрыто от всех, Но знаю одно, — притвориться поэтом Есть смертью караемый грех. Поэт — не мечтатель. И тем безнадежней, И горестней слов ищет он, Чтоб хоть исказить свой торжественно-незнайный И незабываемый сон (Г. Адамович; 1921);

Чтобы мать не любить и красавицу тоже, Мы, нашу судьбу не кляня, Себя понесем, словно нету дороже На свете меня и коня (Б. Корнилов; 1927);

Опять я дышать и тревогой и маем В ночное иду забытье. Довольно! Довольно! С последним трамваем Уехало сердце твое... (Вс. Рождественский; 1927);

Ты думаешь: бедный! Я знаю, напрасно Он верен любви роковой; Он будет томиться так долго, так страстно, В борьбе с непреклонной судьбой. Но горькую долю тот верно полюбит, Кто помнит признания свои, Кто счастье, и жизнь, и всю душу погубит За миг непонятной любви (Ю. Верховский; 1929);

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья, Сквозь звезды и розы, и тьму, На голос бессмысленно-сладкого пенья... — И ты не поможешь ему (Г. Иванов; 1931);

В степи под Херсоном высокие травы, В степи под Херсоном курган. Лежит под курганом, овеянный славой¹⁴, Матрос Железняк, партизан. Он шел на Одессу, а вышел к Херсону — В засаду попался отряд <...> Прорвались ребята, пробились штыками. Остался в степи Железняк (М. Голодный; 1935);

Орленок, орленок, взлети выше солнца И степи с высот огляди. Навеки умолкли весёлые хлопцы, В живых я остался один <...> Не хочется думать о смерти, поверь мне, В шестнадцать мальчишеских лет <...> Лети на станицу, родимой расскажешь, Как сына вели на расстрел <...> На помощь спешат комсомольцы-орлята И жизнь возвратится ко мне <...> Орленок, орленок, идут эшелоны, Победа борьбой решена. У власти орлиной орлят миллионы, И нами гордится страна <...> (Я. Шведов; 1936);

Маруся, Маруся, зеленые очи, Родная сибирская кровь! Как вспомню — так вздрогну, так память грохочет Огнем партизанских боев <...> А враг не сдается. А пуля не дремлет, Строчит пулемет, как швея! И ты покачнулась, и тихо на землю Упала кожанка твоя! Я помню тот вечер, я знаю то место, Где грустно сказала она: «...Мы вместе играли, мы выросли вместе, Но я умираю... одна» (И. Уткин; 1936);

О да, я иная, совсем уж иная! Как быстро кончается жизнь <...> Давай о взаимных обидах забудем, Побродим, как раньше, вдвоем, — И плакать, и плакать, и плакать мы будем, Мы знаем с тобою — о чем (О. Берггольц; 1939);

А ночью прорвали враги оборону, — Отчизне грозила беда. И пал он обычною смертью героя, Заветный рубеж не отдав <...> «Не плачет, не плачет вдова патриота, Покамест бушует война. Когда же сражений умолкнут раскаты И каждый к жене заспешит, В тот день я, быть может, поплачу, солдаты, По-женски поплачу, на-вздыд» (О. Берггольц; 1943);

Мы скоро вернемся. Я знаю. Я верю. И время такое придет: Останутся грусть и разлука за дверью, А в дом только радость войдет. И как-нибудь вечером вместе с тобою, К плечу прижимаясь плечом, Мы сядем и письма, как летопись боя... Как хронику чувств, перечтем (И. Уткин; 1943);

Aх, сам я не верил, что буду я вскоре У девушки робкой в плену <...> И жаждой томимый, и солнцем палимый, Я многие страны прошел, Но лучшие моей дорогой и любимой Нигде на земле не нашел (В. Лебедев-Кумач; 1947);

О давней любви, о забытой, о давней, Мне ветер рассветный поет <...> Улыбка, и стан, и насмешливый голос, Прогулки то вместе, то врозь — Годами все в памяти перемолось И в память о счастье слилось. Вернуться — и ветер, качая скворешни, Смоленные лодки крена, Тебе пропоет: «Узнаешь его — здешний?», Но ты не узнаешь меня (В. Шефнер; 1952);

С другим тебе нынче темней и спокойней, Живи без невзгод и потерь, Над вашей судьбой и над просекой хвойной Обычное небо теперь. А я только изредка по воскременьям Один забредаю сюда. Тоскует звезда на рассвете весеннем, Под мостиком плачет вода (В. Шефнер; 1958);

И я понимаю, насколько опасны Бывают стремленья людей. Но я понимаю, Насколько прекрасны Бывают явленья людей (Л. Мартынов; 1973);

Послушай, как просится сердце куда-то Во плавкое — под облака! <...> О Волга — всегда твоему благолепью Сродни атаманская стать. Убей меня, Волга, ма-зумно цепью И выбрось на берег спать (Ю. Кублановский; 1978);

И вновь, через годы, без боли и гнева, Под северным небом нагим, Прощай, моя участь, волшебница Ева, Легко ли тебе за другим? Ни строчки упрека, ни слова протеста — Так пасмурно было вдвоем. И нет в моем сердце вакантного места, И нет его в сердце твоем <...> И медленный год в этом воздухе алом Лицо твое стер навсегда, Чтоб новая жизнь поднималась и крепла На смену ушедшей сестре. Прощай, моя молодость, феникс из пепла, Зеленая ветка в костре (А. Цветков; 1978);

Бывало, вздохну — и пойдет амфибрахий, Всплакну — и анаст пойдет <...> Свобода — не бунт одиночек завзятых, А дар в одиночестве жить, Себя не жалеть, не искать виноватых И будущим не дорожить (И. Лиснянская; 1979);

Еще он не сшит, твой наряд подвенечный, И хор в нашу честь не споет... А время торопит — возница беспечный, — И просятся кони в полет! <...> То берег — то море, то солнце — то выуга, То ангелы — то воронье... Две вечных дороги — любовь и разлука — Проходят сквозь сердце мое. (Б. Окуджава; 1982);

Не знает зима, как ей быть с посторонним, Со мной, с огоньком надо мной. Мы вместе угаснем, мы вместе утонем В безбрежной пучине ночной (С. Липкин; 1984);

Не стану я лаской тебя огневою, Мой друг, обжигать, утомлять, Ведь в сердце отжившем моем все былое Опять копошится, опять! <...> Тогда я спою тебе, ангел мой бедный, О том, как лепечет листва, Как пахнет шиповник во мгле предрассветной, Как ветхие гаснут слова, Как все забывается, все затихает, Как чахнет пурпурный закат, Как личная жизнь не спеша протекает И не обернется назад (Т. Кибиров; 1995).

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова А. 1936. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, Вып. 1. С. 91—114.

Горохов В. (65 кг). 2010. Стихи блин. Минск.

Жолковский А. 1996. How To Show Things with Words (об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский А. К. и Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М. С. 77—91.

Жолковский А. 2005. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.

- Жолковский А. 2011. Секс в рамках // *Он же*. Очные ставки с властителем. М. С. 103—112.
- Жолковский А. 2017. Поззия грамматики и непереводимость // М. Л. Гаспарову-стиховеду. In memoriam / Сост. и ред. М. В. Акимовой и М. Г. Тарлинской. М. С. 280—288.
- Калинина Л. 2011. Идиостиль Владимира Горохова как отражение современных языковых и социальных процессов // Филология. Вестник Нижегородского Ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2011 № 6 (2). С. 237—241.
- Шкловский В. 1929: О теории прозы. М.
- Эйхенбаум Б. 1969. Как сделана «Шинель» Гоголя // *Он же*. О прозе. Сб. статей. / Сост. И. Ямпольского. Л. С. 306—326.

За замечания и подсказки автор признателен Илье Виницкому, Олегу Лекманову (признан иностранным агентом), Марку Липовецкому, И. А. Мельчуку, В. А. Мильчиной, Ладе Пановой, И. А. Пильщиковой, Е. В. Урысон и Н. Ю. Чалисовой.

¹ Шкловский 1929: 226.

² Текст см.: <https://dzen.ru/a/Zx5mAQ72ZzIS2HId> и <https://kg-rostov.ru/reading/literatyra/65-kg-otbornogo-gorokhova/>; авторское исполнение: https://youtu.be/a9IqT6O_qvE.

³ Текст цитирую по памяти; впервые я познакомился с ним лет десять назад онлайн в авторском исполнении и немедленно запомнил наизусть, но сейчас соответствующего линка в Сети не нахожу. Недоступной мне пока остается и кн.: Горохов 2010. О поэзии Горохова см.: Калинина 2011.

⁴ Ср. нехватку в русской литературе первой четверти XIX в. языка, необходимого для описания психологии любовных переживаний, который Пушкин называл — при обсуждении с Вяземским его перевода (1818) «Адольфа» Бенжамена Констана — «метафизическим» (см.: Ахматова 1936); ср. также замечание по поводу Письма Татьяны в «Онегине»: *Доньне дамская любовь Не изъясняется по-русски* (3, XXVI).

⁵ Сходная задача стояла, например, перед Гоголем при создании портрета Акакия Акакиевича. Как известно, последнее слово этого портрета (*геморроидальным*)

поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (*рябоват — рыжеват — подслеповат*) и потому звучит грандиозно, фантастично. <...> Слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. <...> Остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически-обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом. <...> Вся фраза имеет вид законченного целого (Эйхенбаум 1969: 315),

— и этот портрет, в сущности, предстает своего рода стихотворением в прозе на вызывающе малоаппетитную анальную тему, являя типичное для Гоголя совмещение высокого и низкого.

⁶ Ср английский лимерик: *There was a young lady from Spain Who said: «Let us do it again And again»* (разбор его структуры см. в: Жолковский 1996: 78).

⁷ Гуще в этом отношении разве что знаменитое двустишие Катулла (№ 85): *Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior*, где на две строки (14 слов, 29 слогов) приходится 8 глаголов (разбор см.: Жолковский 2017).

Ср. еще известный мем: *Нам, матарам, все равно, что... подтаскивать, что... оттаскивать*, где на 10 слов (22 слога) приходится 5 предикатов (разбор см.: Жолковский 2011).

⁸ Ср. классический образец этого мотива — гамлетовский монолог «To be, or not to be...» и нарочито сниженный модернистский — в Шестом из «20 сонетов к Марии Стюарт» Бродского: *Я застrelиться пробовал, но сложно с оружием. И далее, виски: в который вдарить?* Портала не дрожь, но задумчивость. Черт! все не по-люски! Кстати, эти строки сонета иронически развертывают соответствующие имплицитные аспекты пушкинского оригинала: ...любовь... угасла не совсем... Не хочу печалить... ничем... Как дай вам Бог любимой быть другим. Об альтернативизме Бродского см.: Жолковский 2005: 298, 468—470.

⁹ Можно себе представить, например, такую нейтральную в этом отношении последовательность: * *И хочется писать, И хочется какать, И не понять, как же жить.*

¹⁰ Позволю себе указать и на семантическую перекличку (вольную или невольную?) попыкания с фамилией (псевдонимом?) автора.

¹¹ Сходная, но противоположно направленная, перестановка лежит в основе композиции пастернаковского стихотворения, открывающегося строкой (*Любить иных — тяжелый крест*), в которой инфинитив является первым словом и подлежащим, а замыкаемого четверостишием (*Легко проснуться и прозреть, Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впередь, Все это — небольшая хитрость*), которое начинается со сказуемого (легко) и лишь затем переходит к инфинитивам-подлежащим (*проснуться, прозреть, вытрясть, жить*).

¹² Замечу, что, независимо от степени личной заинтересованности разных читателей данной тематикой, эстетическая убедительность ИХП обеспечивается прямым, можно сказать — иконическим соответствием его структуры, построенной на разрешении исходного напряжения, — архетипическому закону художественной композиции, восходящему к таким базовым человеческим практикам, как «трудовое усилие —> результат», «половое возбуждение —> оргазм» и, last but not least, «перистальтическое напряжение —> экскреция» (так сказать, «дефекатарсис»).

¹³ Более представительный набор — еще 35 примеров — см. в Приложении.

¹⁴ Это преимущественно песенный вариант. В тексте стихотворения чащеается «заросшим бурьяном».