

Гетеротопия одного стихотворения («Пляска» Н. Асеева как балто-славянский текст)

Сергей Преображенский

Российский университет дружбы народов
Москва, Россия

Историческое и культурное пространство часто являет собой тот случай гетеротопии, о котором М. Фуко говорил, прибегая к образу зеркала: «le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace» («зеркало являет собой гетеротопию в том смысле, что оно ограничивает занимаемое мной пространство в то время, когда я вглядываюсь в его поверхность») (Foucault 1984: 47. Перевод мой. – С. П.). Приведенное сравнение относится и к правилам, по которым взаимодействуют разнородные культурные коды, и к тактике интерпретации этих кодов, сведенных в общий семиозис. М. Фуко, подобно многим представителям постмодернистской парадигмы, был чрезвычайно заинтересован в обнаружении убедительных примеров того, как принципы централизма и структурной иерархии перестают быть универсальными для семиотических моделей. Однако концепт гетеротопии, предложенный и детально не разработанный, предназначенный для описания внеположных соположенностей, несет на себе печать типично постмодернистских методологических издержек. Главная из них состоит в том, что, ведя речь о множественности кодов интерпретации и ацентризме, постмодернисты, как правило, апеллируют к наличию двух параллельных кодов и двух центров. Это естественно, поскольку плохо освоенный структурализм в постмодернистской эпистеме безусловно представлен двумя данностями: билатеральной концепцией знака и принципом бинарных оппозиций. Именно в таком гносеологическом пространстве зонтик и швейная машинка на хирургическом столе представляют собой нечто, не допускающее единого «центрированного» логико-семиотического моделирования. Парадокс моделей ацентризма – в их презумпции бицентричности. Тем не менее нельзя не отметить, что как концепт понятие

гетеротопии имеет замечательные метаязыковые перспективы: ситуация гетеротопии естественно возникает там, где многонациональный культурно-исторический контекст создает предпосылки для неоднозначного выбора стратегии интерпретации текста-послания, где отсутствует общепринятая интерпретативная конвенция. Эти предпосылки чрезвычайно характерны для так называемой Центральной Европы с момента формирования национальных цивилизационных структур вплоть до нынешнего дня (ср.: Иванов 2004: 101–104). В – как их называют поляки – *kresach* на деле вовсе не просты отношения центра и периферии, да и вообще сомнительна бинарная центрическая модель «центр – окрестность», предполагающая заведомое калькирование высказываний центра в терминах окрестности. Напротив, обитатель «кресов» склонен проецировать центр на себя, допуская его одновременное присутствие во внеположном культурном пространстве – утопии. В настоящей статье предлагается иллюстрация изложенных соображений, касающаяся нескольких разнородных вроде бы аспектов интерпретируемого стихотворного текста: а) его ритмико-метрических особенностей, рассматриваемых как носитель коннотативного значения, ореола (подтекста, по-стиховедчески), б) его семантической референции, пресуппозиций этой референции (контекста, по-стиховедчески) и в) умения видеть гетеротопичность позиции лирического нарратора. К этим трем перечисленным аспектам следует добавить еще один – почти мистический – присутствие на стене Вильнюсского университета памятной доски, посвященной пребыванию здесь Тараса Шевченко (послание будет истолковано ниже).

Предмет анализа – стихотворение Н. Асеева 1916 г., включенное автором в первом собрании сочинений в 3-х томах в цикл (или раздел) «Сарматские песни» (Асеев 1928: 40–41). Ниже текст приводится в современной редакции:

Пляска

Под копыта казака
грянь, брань, гинь, вран,
киньтесь, брови, на закат, –
Ян, Ян, Ян, Ян!

Копья тлеют на западе
у вражьего лика,
размочалься, лапоть
железного лыка.

Закружи кунтуши,
горячее вейло,
из погибшей души
ясного Ягейло.

Закачался туман
не над булавою,
закачал наш пан
мертвой головою.

Перепутались дни,
 раскатились числа,
 кушаком отяни
 души наши, Висла.

Времени двоякого
 пыль дымит у Кракова,
 в свисте сабель, в блеске пуль
 пляшет круль, пляшет круль.

Этот текст был включен М. А. Гаспаровым в знаменитое учебное пособие (Гаспаров 2004: 158–160) и фигурирует в нем как иллюстрация «дольника на двусложной основе», то есть такого, где преобладают «доли» из двух слогов, в отличие от более распространенного – «на трехсложной основе». Само учение М. А. Гаспарова о дольнике и способах упорядочивания типологии этого «размера» – предмет особого непростого размышления, потому что здесь этой проблемы касаться не будем. Однако стиховедческий анализ подразумевает не только обнаружение общей для всего текста ритмической доминанты, но и необходимость оговаривать особенности ее вариативной реализации в отдельных строках-стихах. И здесь можно наблюдать первый контрапункт конфликта гетеротопического и конвенционального (моноцентрического) сознания: «При этом в его 4-стопные строчки вторгаются среди двусложных долей и односложные: <ритмическая основа строк> у Асеева попеременно – то 4-ст. хорей (“В свисте сабель, в блеске пуль”), то 3-ст. хорей (“Мертвой головою”). При этом в его 4-ст. строки вторгаются среди двусложных долей и односложные: иногда один раз в строке (“Пляшет / круль, / пляшет / круль”, “Закру/жи / кунту/ши”, “Пере/пу/тались / дни”...» (Гаспаров 2004: 160). Ради того, чтобы свести полиметрическую композицию к сквозной, естественно, хорейческой, доминанте, да еще преломленной в «дольнике на двусложной основе», приходится прилагать немислимые усилия. Можно ли указать какие-либо интертексты, сходные по ритмико-метрическим признакам, при такой стиховедческой интерпретации, идентифицировать культурный код? Едва ли. Кроме общего соображения, что ранний Н. Асеев – поэт эпохи господства русского дольника, якобы однородного в своем генезисе. Композиционно важным в стихотворении является обозначенное в первой строфе и продолженное до середины второй чередование длины строки: короткие (4–6 слогов) и длинные (7–8 слогов), однако, начиная с третьего стиха второй строфы, стихи становятся равносложными (по 6 слогов) вплоть до завершающего катрена, где три 7-сложных стиха прикрываются 6-сложным завершением. Таким образом, 6-сложные отрезки преобладают: 17 из 24. Из 6-сложных 8 отмечены акцентной особенностью, на которую обращает внимание и М. А. Гаспаров: «А в 3-стопных его строчках нет односложных долей, зато есть **перебой ритма**: “У вражьего лика”, “Железного лыка”, “Горячее вейло”» (Гаспаров 2004: 160). Стало быть, ритмической базой, на которую опирается текст стихотворения, его подлинной ритмической доминантой, будут именно 6-сложные отрезки, а из них – те, что «с перебоем ритма», поскольку они – маркированная форма, неединично

представленная. Именно на базе этой стихотворной формы логично судить о «семантическом ореоле», отсылающем к культурному коду. Гаспаров, комментируя наличие стихов с «перебоем ритма», повторяет распространенное суждение именно русских стиховедов: «Это – подражание украинской народной поэзии, где такие сдвиги ударения очень часты: их можно найти у Т. Шевченко и даже в его русских переводах» (Гаспаров 2004: 160). Однако шестисложный стих с перебоем ритма, как его иногда называют, шестидольник (А. П. Квятковский), – вовсе не исключительная отсылка к украинскому поэтическому семиозису, хотя это распространенная точка зрения. В. Е. Холшевников характеризует шестисложник так: «ритмический ход, встречающийся в русской поэзии только в хорее, восходит, несомненно, к фольклору; им нередко пользовались Кольцов и Шевченко, от последнего он перешел к Багрицкому, широко применившему его в “Думе про Опанаса”» (Холшевников 2010). Сходно у А. П. Квятковского (Квятковский 2010: 91): один из вариантов «инверсии ритма» – в «шестидольнике», «в хореическом стихе Шевченко и в русских народных стихах...»; К. Ф. Тарановский, полемизируя с Н. С. Трубецким, утверждал, что подобные «синкопы» возможны, только если текст «связан с мелодией» (Тарановский 2010: 28); М. В. Панов называл то же явление реализацией «неметрического ударения в хорее» (Панов 1989: 348). Относительно хореической природы «инверсии ритма» довольно будет нескольких контрпримеров: «Как льдины взгроможденные // Одна на другую, // Весной освобожденные, // Я звонко лую» («Вскрытие льда», Константин Бальмонт) и «Попробуйте, лягте-ка // Под тучю серой, // Здесь скачут на практике // Поверх барьеров» («Петербург», № 3, Борис Пастернак). Стало быть, утверждение, что «неметрическое» ударение возникает только в хореическом окружении (дистрибуции) слишком сильно – вроде бы снимает неметрическое ударение только контекст ямба с мужской клаузулой: «Шумели, сверкали, // И к дали влекли, // И гнали печали, // И пели вдали» («И новые волны» [цикл «Ветер с моря»], Константин Бальмонт). Силлабическая схема коломыйки (она же «шевченковский» стих) трактуется как прежде всего жестко чередующиеся 8-сложник и 6-сложник (причем 8-сложник цезурованный). Однако по этой схеме написана, например, знаменитая «Овчарска песен» болгарского поэта Пейо Яворова:

Свърнах стадо, либе Радо, // снощи на полето // и полегнах, час подремнах, // сньих зло проклето: /// уж са били теб годили // за Радой съседа, // теб годили, мен сватили // с мъка сърцеда. /// Скочих: болно, неповолно, // трепна ми сърцето; // кръст направих и оставих // стадо сред полето... /// Късни нощи, а пък още // свещ у вас гореше; // твоя радост, моя жалост – // кой ви госта беше?!

Коломыйку как особый вид народной песни знают и в Беларуси, однако вот забавный пример:

Як гарэза чараўніца // йшла на поле жаць пшаніцу, // а за ёю, а за ёю // паспяваў юнак з вудою. /// Ой, дзяўчына! Свеце любы! // Пацалуй мяне ты ў губы – // хай ядлоўцу куст у полі // уцякачку запаваліць... // Сцеле хлопец каламянку – // абдымае паланянку («Каламыйка», Михась Стрыгалёв).

То есть 4-стопный хорей с постоянной ритмической вариацией – слабыми первым-третьим иктами (чему полным соответствием будет, например, украинская народная песня:

Чи є в світі молодиця, // Як та Гандзя білолиця? // Ой, скажіте, добрі люди, // Що зі мною тепер буде? /// Гандзя душка, Гандзя любка, // Гандзя милая голубка, // Гандзя рибка, Гандзя птичка, // Гандзя цяця молодичка),

белорусский автор называет коломыйкой. При этом у того же автора есть композиция, отвечающая в целом требованиям «шевченковского» стиха и коломыйки (с мужской клаузулой в длинной строке): 4+3/ 6. Ее поэт никак особо не выделяет ни в подзаголовке, ни иным образом:

Два каханні праз гушчар / *i гадоў, i лёсаў* / прабіраліся – з-за хмар / месяца вясёлы твар / *зіхацеў над плёсам...* // Тут на плёсе не відно / *позірка чужога* – / два каханні у адно / *звabіла знямога...*

Коломыйку воспроизводит без всякого желания стилизоваться под украинца польский поэт Ян Бжехва в стихотворении „A głupiemu radość“. Вне коломыйки шестисложник живет, по-видимому, в чешской поэзии. Во всяком случае, его следы видны невооруженным русским глазом и в стилизациях Марины Цветаевой («Поэма воздуха», где четные стихи первой части выглядят так: «*Стоявший так – хвоя*»; «*Был полон терпенья*»; «*Расколотый ящик*»), и в богатыревских переводах швейковских песен: «Кровь лилась рекою, / как из бочки винной. // Кровь из бочки винной, / *а мяса – фургоны!* // Нет, не зря носили / *ребята погоны*». Об украинской, белорусской и, главное, польской современной поэзии можно сказать определенно: там шестисложник узаконен как автономное явление в пределах строки, то есть как самодовлеющая ритмическая формула, дистрибуция которой вовсе не обязательна: а) коломыйка (4+4/6), б) хорей, в) мерный стих (тонический или силлабо-тонический). Всего три примера, когда шестисложник маркирует строку верлибра:

1) «пад грукат малочнага сэрца / *шпітальнай багоўкі* / я прыкладаюся вухам / *да вуха чужога* / я слухаю цяпло чыіхці думак / пад грукат малочнага сэрца / *шпітальнай багоўкі*» (Адам Шостака, белорус);

2) «наколкі стирюцца на батькових пальцях // *іх майже не видно* // духи предків заходять до мене як лікарський зонд // *мене вже не видно* // тіні минулого хитаються на шкільних турніках // *іх майже не видно*» (Артем Антонюк, українець);

3) стихотворение „Metafora zajmie się tobą“ поляка Кшиштофа Кёлера во второй и третьей «строфе» имеет два хорейческих шестисложника, связь которых с заглавием очевидна; те же, которые претендуют на амфибрахичность, выглядят как синтаксически и семантически эксцентричные – даже в верлибре – синтагмы (6-сложники выделены курсивом):

Złudne pocieszenia! Że wróci // W korzenie, pokarm dla // Sikorek, ochrony gniazd! /// *To historie mają* // Stworzyć cel! Opowieści, // Przypuszczenia, legendy, // Eposy. // *Metafora zajmie* // Się tobą. Teraz // Ukołyszę cię // *Nieuniknione i* // Utuli do nicości // Hiperbola. // *Samotny kikut co* // Kiedyś był drzewem. // *Badył dżgający* // wysrane niebo.

Русская «высокая» («ненародная») поэзия вступила в «пространство кресов» по разряду «шестисложника», по-видимому, особенно явственно на рубеже веков, причем этой ритмической формулой отмечены поэты, как будто бы выстраивающиеся в эволюционную цепь: К. Бальмонт, М. Волошин, И. Коневской, В. Хлебников, Н. Асеев, Б. Пастернак, М. Цветаева, Э. Багрицкий (из названных только Багрицкий явно опирается на украинскую коннотацию). В пользу связи шестисложника с досиллабо-тонической традицией говорит несколько фактов: и первый – заметное в отдельных случаях тяготение стихов «шестисложника» к неполной акцентной определенности. Интересно отметить, что в позднем фольклоре Сибири зафиксировано такое же поведение «шестисложника»: «МолО/одО/ого князя»; «За яства сА/ахА/арны»; «Из я/Яво/Ора ха...та» (здесь зафиксировано удлинение) (Русская свадебная поэзия Сибири 1984), причем иногда колебание акцента выходит за принятую фольклорную вариативность (ср.: МолО/одО/ого и сА/ахА/арны). Единственным конвенциональным иктом в «шестисложнике» видится второй от конца слог – он опорный. Хореические 1) $UUU _ U$; 2) $UU _ U _ U$; и амфибрахическая 3) $U _ UU _ U$ версии отличаются друг от друга дистрибуцией, но как варианты одной единицы. Шестисложник, во-первых, относится к классу первичных (коротких) стихем, если соотносить его длину со средней слоговой длиной русской синтагмы (8 слогов, причем длительность паузы совпадает с длительностью одного слога), во-вторых, его модель – двусловная (фонетическое слово) синтагма, которая в рамках прогнозирования ее синтаксического статуса в славянском стандарте определено коммуникативно незавершена, то есть по своим акцентным сигналам – словосочетание, следовательно, в-третьих, это сегментированный отрезок, обязательно предполагающий связь с минимум еще одним сегментом; в-четвертых, это ритмическая формула, не задаваемая внутренней ритмической регулярностью, то есть опирающаяся на дополнительные просодические характеристики (акцентная неопределенность, а потому компенсаторная долгота на иктах). Все эти лингвистические характеристики делают шестисложник наиболее естественным в стихе, где слова в позиции мужской клаузулы невозможны, где вариативность распределения акцентов в словоформах снижена даже в сравнении с украинской, белорусской и русской. Собственно, речь идет о польском стихотворном языке, где Л. Пщоловской и обнаружены первые реализации стихемы: шестисложные „alloformuły“ (Pszczółowska 2002: 23) – первые среди устойчивых версификационных отрезков, возникающих в польской духовной песне и стихе в XII в. Простые синтаксические образцы задают и простую синтаксическую вариативность: „Kroła niebieskiego / Kroła anjelskiego; Miłości jeś pełna/ Pełna jeś miłości“.

Таким образом, у Н. Асеева интертекстуально значимый сигнал – вовсе не отсылка к украинскому контексту, а к гетеротопии контекстов (через польский к украинско-белорусскому и «народному» русскому); эту ритмическую единицу можно в рамках русского центризма считать вариантом хорей (хотя она, с таким же успехом, – вариант амфибрахия), однако для знакомого с польско-белорусско-украинской

поэтической гетеротопией это именно проявление гетеротопии, где каждый считает себя то первооткрывателем, то наследником в зависимости от обстоятельств.

Однако важнее другое – моноцентрическая стиховедческая интерпретация ведет к интерпретативной беспомощности в целом: «Стихотворение Асеева развлекает двусложный (тоже хорейский) ритм односложными долями и от этого звучит совершенно иначе: не мягко, а резко. Содержание его – вымышленный эпизод из польской истории: тризна по королю *Ягейло* (правильнее – Ягайло) и пляска в честь нового короля *Яна*» (Гаспаров 2004: 160). Если хорей – значит обязательно пляска (плясовой ритм!), если пляска – то ритуальная, а ежели ритуальная, а душа Ягейло «погибшая», то мы имеем дело с тризной. Но начнем с имени князя: в стихотворении оно польско-литовско-русифицированное: Ягелло – польский вариант; Йогайла – литовский; Ягайло – русский. Кстати сказать, в редакции 1928 г. имя князя, видимо, Ягейл, ср. «из погибшей души // ясного *Ягейла*» (Асеев 1928: 40). Имя собственное должно задать взгляд на князя из определенного национального контекста. В таком случае, задан ли определенный контекст и так ли уж невежествен был Н. Н. Асеев (Штальбаум), слушавший курсы на филологических факультетах Московского и Харьковского университетов, с 1909 г. интересовавшийся историей славянства и славянским вопросом, чтобы не определиться с антропонимом?

Стихотворение включено в «Сарматские песни». Поскольку определение «сарматский» значимо прежде всего для польского культурного контекста (сарматское барокко), культурное пространство и интерпретативный контекст цикла стихов определен как «сарматский», центрированный по Польше, но в целом, по М. В. Ломоносову, как «роксоланский» – польско-украинско-русский с включенной в топос (на определенном хронологическом витке) Литвой. В издании 1928 г. цикл открывается стихотворением «Перуне, Перуне...». Отметим его шестисложную основу и тот факт, что оно задает один из важных элементов интерпретативного кода всего цикла – онимы. Они позволяют соотнести текст с историческим и географическим контекстами. Первые три стихотворения цикла логично считать описанием трех этапов призвания князя. Причем ничто не указывает на то, что рассказывается «русская» версия – о призвании варягов. Это некая славянская версия «вообще». Для четвертого стихотворения – «Пляска» – характерно смещение хронотопа, подчеркнутое вторжением реалий, частично, анахроничных. Перечислим эти «ключевые» элементы: казак, Ян, булава, кушак, кунтуш, пан, «лапоть железного лыка», ясный Ягейло (Ягейл), булава, Висла, Краков, сабля, пуля, круль. Поскольку в тексте ясно указывается на совмещение хронологических планов («Перепутались дни, // раскатились числа»), но подтверждается неизменность топоса («пыль дымит у Кракова»), то главная задача интерпретатора – определить хронос прошлого, ибо с настоящим больших проблем нет, так как стихотворение написано во время европейской войны. В 1434 г. не только скончался якобы под соловьиный лепет Ягайло, основатель польской королевской династии Ягеллонов, недостойный король польский и спорный великий князь литовский. Помимо того,

уже через два года Сигизмунд Люксембургский одолел-таки гуситов, выступивших, по мнению некоторых славянофилов, в защиту подлинно православных духовных ценностей, в противовес торжествующему в Священной империи цезарепапизму. Польско-литовская уния положила начало долгой войне между литовскими братьями-князьями, узаконила борьбу с язычеством в Литве, снова открыла дорогу крестоносцам – в общем, именем Ягелло маркирована точка исторической бифуркации для почти всех государств Центральной Европы, вплоть до Украины, которая перестает быть Русью. Асеев сказал обо всем этом достаточно ясно: «Времени двоюкого / пыль дымит у Кракова». Собственно, его стихотворение имеет предметом гетеротопию «сарматского» (маркеры «сарматства» в тексте однородны, хотя их национальная принадлежность неопределенная, героическая «польско-украинская»: пуля, сабля, кушак, кунтуш, булава, пан) культурно-исторического пространства и его поэтической речи (украино-польско-русско-литовской).

«Чешский фактор», возможно, самый поэтически амбивалентный: почему на западе угрожают врагу – «лаптю железного лыка»? С современными Асееву «австрияками» вопрос ясен, и образное сравнение понятно (отсталый милитаризм). Но не спрятана ли здесь аллюзия на легендарные лапти первого чешского князя Пшемысла, тем более что Либуша появляется в шестом по счету стихотворении цикла. Выдумка о некоем легендарном Яне, баллотирующемся в «крули», заменяется Яном Гусом всех славян или/и всеобщим святым Яном, соединившим балтославянскую языческую веру с христианской датой.

ЛИТЕРАТУРА

- АСЕЕВ, Н., 1928. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 1. Москва; Ленинград: Гиз, 40–41.
- ГАСПАРОВ, М. Л., 2004. *Русский стих начала XX века в комментариях.* Москва: КДУ.
- ИВАНОВ, Вяч. Вс., 2004. *Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему.* Москва: Языки славянских культур.
- КВЯТКОВСКИЙ, А. П., 2010. *Словарь поэтических терминов.* Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
- ПАНОВ, М. В., 1989. Ритм и метр в русской поэзии. *Ил:* ГРИГОРЬЕВ, В. П., отв. ред. *Проблемы структурной лингвистики: 1985–1987.* Москва: Наука, 340–371.
- Русская свадебная поэзия Сибири,* 1984. Сост. Потанина, Р. П. Новосибирск: Наука.
- ТАРАНОВСКИЙ, К. Ф., 2010. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе.* Москва: Языки славянских культур.
- ХОЛШЕВНИКОВ, В. Е., 1991. Перебои ритма как средство выразительности. *Ил:* ХОЛШЕВНИКОВ, В. Е. *Стихovedение и поэзия.* Ленинград: Изд-во ЛГУ, 209–224.
- FOUCAULT, M., 1984. Des espaces autres. *Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.
- PSCZOŁOWSKA, L., 2002. *Wiersz – Styl – Poetyka.* Kraków: TAIWPN Universitas.