

Михаил Богатырев

**Мифологическая вычитка и нарративная реконструкция стихотворения
Виктора Іваніва «Ты, падчерица, куда пропала...»**

«Пустота – это Ничто в чаше <...>; пустота чаши вмещает двояким образом: приемля и содержа. <...> Выливание из чаши есть поднесение. В поднесении чаши – существо ее вмещающей емкости. Существо вмещающей пустоты собрано вокруг поднесения»
М. Хайдеггер. Вещь

Ты, падчерица, куда пропала?
поморщится ведрко, это.
– Зачем меня она прогнала?
и кто тебя уторкает?
.....
.....
.....
ошеломлен и несмыслен,
мне поцелуй любезен, смел.

22 ноября 95

В цитируемой здесь короткой пьесе В. Іваніва пустотная чаша из эссе Хайдеггера предстает низведенной на уровень сказочного (мультипликационного!) персонажа: «ведрко» наделено и речью, и мимикой, а кроме того, еще и способностью выражать недовольство, обращаясь одновременно и к объекту своего вожделения (ты, падчерица), и к невидимым соглядатаям (зачем меня она прогнала?). Лейтмотив поцелуя, эвентуально восходящий к хлебниковскому «Кормлению голубя»¹, открывается лишь в самом конце стихотворения, да и то не сразу, а лишь по мере латентной объективации в читательском восприятии живописного образа (картинка складывается словно бы «сама по себе» из разобщенных фрагментов эйдетического пазла): девушка, отбросив ведро, целуется с парнем у колодца². Подобные изображения встречаются на старых почтовых открытках (см. илл.).

1 «Вы пили теплое дыхание голубки, // И, вся смеясь, вы наглецом его назвали // А он, вложив горбатый клюв в накрашенные губки // И трепеща крылом, считал вас голубем? Едва ли!» etc.

2 Концовка в фонетическом отношении преподносит артикуляцию «смачного» лобзания: «несмыслен ... смел».



Аукционный лот «Приставание у колодца»
(почтовая карточка 1900-1917 гг.)³

Поскольку стихотворение Іваніва не содержит никаких конкретных указаний на специфику изобразительного ряда, оно может быть принято за прецедент немиметического нулевого экфрасиса⁴, уникальный уже хотя бы только потому, что для обрамления

3 См.: https://auction.ru/offer/pristavanie_u_kolodca-i49386768077287.html. Выпущенная в Польше открытка «Tam na halach niema grzechu» (название дублировано на обороте на немецком и словацком языках) иллюстрирует буколический мотив из германской народной песни «Там, на альпийских пастбищах нет греха, / Пей до дна...». Позднее этот популярный рефрен проявится в титрах двух одноименных немецких кинокартин «Auf der Alm da gibt's koa Sünd», 1950 и 1974 гг. (последний фильм, в жанре эротической комедии, в русском прокате назывался «На альпийских лугах тишь да благодать» – <https://ok.ru/video/97184516724>).

4 В самых общих чертах экфрасис – это «словесное изображение визуального изображения» (У.Дж.Т. Митчелл, цит. по: [Геллер 2013, с. 46]). [Яценко 2011] пишет: «Нулевой экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям. Нулевой экфрасис может быть миметическим, т. е. подразумевает, что читателю известен референт, на которого указывает автор. <...> Немиметический нулевой экфрасис содержит указание на смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта. Такой тип нулевого экфрасиса встречается <там>, где произведения не показываются, важны не их формальные качества – цвет, линия, свет, а именно присутствие».

визуального артефакта «словесной рамкой»⁵ использован *minimum minimorum* вербальных средств. В связи с этим возникает закономерный вопрос: что здесь первично – изображение или текст, и вообще, имел ли сам автор в виду какой бы то ни было изобразительный архетип, или же экфрасисная фокусировка проистекает из акта рецепции (т. е. мы «вчитываем» ее в произведение)? Принимая во внимание три ряда отточий, прорежающих опус В. Іваніва, вполне адекватным ответом на такой вопрос прозвучит реплика Л. Геллера об осуществлении миметизма типографскими средствами:

«Это продолжение футуристской традиции, для которой слово было, кроме всего прочего, и графическим знаком, имеющим свою эстетическую ценность и способным входить в визуальные комбинации, независимо не только от своего означаемого, но и от привычной — канонической или институционализованной — формы своего означающего. В то же время это и обращение к гораздо более старой традиции «фигурных стихов» и других манипуляций (типо)графическим материалом, которые порождают визуальные формы, но совсем не обязательно воспроизводят изображения форм»⁶.

С учетом того, что смысл опуса В. Іваніва не проясняется «сам по себе» ни в первом, ни в десятом поверхностном прочтении, можно попытаться выстроить скрытые смысловые цепочки с позиций мифореконструкции («мифологической вычитки»).

Имеются три ключевых элемента: ведро, падчерица, поцелуй. Четвертый элемент – колодец – извлекается из подтекста, т. к. напрямую о нем ничего не сказано. Вот список вопросов, возникающих при прочтении стихотворения:

- почему ведро говорит?
- почему оно обращается к падчерице?
- в чем состоит коллизия?
- чем недоволено ведро и почему оно морщится?
- почему в тексте появляются отточия и что они обозначают?
- в чем связь между недовольством ведра, описанным в начале миниатюры и поцелуем, заявленным в конце?

5 «Именно "рамки" – подчеркивает [Успенский 1995, с. 177] – будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы – организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т. е. придают ему семиотический характер».

6 См.: [Геллер 2013, с. 49-50]. Эти слова, сказанные по поводу «Испорченного фильма» И. Эренбурга, с полным (если не с еще большим) основанием можно отнести и к исследуемому опусу В. Іваніва.

Чтобы ответить на эти вопросы, нам придется осуществить нарративную реконструкцию фабулы стихотворения, подключив к ней несколько ракурсов описания: философский, мифологический, лингвофонетический etc.

Ракурс I: *Реальность во временном протяжении.* Подбежав к колодцу, девица начинает энергично вращать рычаг ворота. По мере того, как цепь накручивается на бревно, ведро медленно поднимается из глубокой скважины. Иногда в жаркие дни девушка ставит ведро на сруб и, слегка наклонив его, аккуратными глотками пьет ледяную воду.

Ракурс II: *Субстанциальный деятель.* Персонифицированная пустотная емкость извлечена на свет божий из подземной (= потусторонней) локации.

Ракурс III: *Философия страсти и поэтическая метафора* (Как ждет любовник молодой // Минуты верного свиданья...). Волшебное одушевление предмета есть только состояние, приписываемое вещи, проецируемое на нее. О том, как запечатлевается эта проекция (и запечатлевается ли она вообще), можно лишь догадываться. Поскольку мы имеем дело с одушевленной Емкостью, втиснутой в контуры колодезного ведра, то очевидно, что большую часть времени ей суждено пребывать в заточении – там, внизу, в теснине колодца, где сырость и мрак. Изредка ей предоставляется возможность вынырнуть из «ничто», осуществить подношение чаши и отразить в водном зеркале прекрасный девичий лик. Весь ее кругозор сосредоточен только на этих моментах, и, поскольку Емкость не имеет собственного содержания, поэтическое воображение наделяет ее даром страсти.

Ракурс IV: *Мифологический оксюморон.* Совокупление Леды и Лебедя (двух живых, хотя и разновидных, существ) является воплощением инициативы, исходящей от Лебедя-Зевса. В этом отношении ведро словно бы «повязано по рукам и ногам»: его субстанциальная принадлежность и исходная неодушевленность не допускают каких бы то ни было манифестаций страсти. На физическом уровне «слияние» с молодой женщиной происходит по принципу сообщающихся сосудов, но это становится возможным лишь тогда, когда у женщины возникает – вполне невинное, кстати – желание утолить жажду.

Ракурс V: *Солипсическая дистанция.* Не располагая ни волей, ни инициативой, Пустотная Емкость заброшена во власть эротических представлений, однако повлиять на их реализацию она не в состоянии (ниже будет показано, как эти представления прокручиваются

во «внутренних монологах»). Что же касается девушки, пригубившей из ведра водицы и впавшей чрез это «в грех без греха», то она, пожалуй, вовсе не подозревает о том пантеистическом уклонении, к которому подталкивает ее воображение поэта.

Ракурс I : *Реальность во временном протяжении.* Девушка с усилием вытаскивает ведро и, стараясь не расплескать его, ставит на край сруба. Не успевает она перевести дух, как чьи-то ладони бережно закрывают ей глаза. Человек, незаметно подкравшийся сзади, целует ее затылок, волосы. «Это ты, любимый?» – спрашивает она...

Ракурс VI : *Мифологемы: живая и мертвая вода, мать и мачеха.* Участвуя в таинстве утоления жажды, Пустотная Емкость успела сродниться с объектом своей страсти, ведь переливание влаги «из уст в уста» чем-то схоже с кормлением младенца. Обнаружив девушку в объятиях соперника, ведро темнеет от ревности, оно кричит «не своим голосом». В результате чудовищной метаморфозы, никак (это следует подчеркнуть) не отразившейся на внешнем ходе событий и качественном составе обстоятельств, происходит субстанциальное изменение содержимого Емкости. То, что раньше было живительной влагой, становится «просто водой», грубым суррогатом материнского молока, признаком сугубой неродственности. Так ведро превращается в мачеху, и в этой точке, вместе с началом «внутреннего монолога», собственно, и начинается стихотворение:

Ты, падчерица, куда пропала?
поморщится ведро, это.

Ракурс VII : *Фонетика, рифмографика.* Итак, в первой части стиха (до отточий) звучит прямая речь, ведущаяся от лица мачехи. Дискурс завершает форма будущего времени от глагола «торкать», извлеченного из диалектного или арготического обихода: «*то́ркать*: 1 (просторечное) – толкать, стучать, ударять чем-либо, втыкать; 2 (жаргонизм, безличное) – вызывать состояние эйфории, алкогольного или наркотического опьянения». Поскольку слово «уторкает» выставлено в качестве перекрестной рифмы к указательному местоимению «это», следует обратить пристальное внимание на окороченный рудимент гласного звука «о»⁷, проявляющийся артикуляционно, при «расслабленном» произнесении глагола вслух: «уторкает'о». В перспективе трехрядной развертки отточий растягивание сверхкраткого призвука «о» принимает поистине гомерические размеры. Это – кульминационный момент «внутреннего монолога».

Ты, падчерица, куда пропала?
 поморщится ведро, это.
 – Зачем меня она прогнала?
 и кто тебя уторкает'о
 оoooooooooooooooooooo
 оoooooooooooooooooooo
 оoooooooooooooooooooo
 ошеломлен и несмыслен,
 мне поцелуй любезен, смел.

Применение отточий позволяют поэту совместить, слить воедино следующие аспекты: дистанцию (в т. ч. дистанцию между началом опуса и концовкой), неожиданный катаклизм (возможно, девица неосторожно задевает ведро, и оно на пике озлобленной ревности срывается вниз, в колодезь), падение (процесс), гулкий отголосок прерванного на полуслове монолога.

Ракурс VIII: *Лейтмотив поцелуя*, возникающий на выходе из обозначенного отточиями провала содержания.

Принимая во внимание гипотетичность и неустойчивость нарративных описаний, для того, чтобы классифицировать данный текст в соответствии с типом его «пустотности», необходимо определить, являются ли отточия своеобразной деталью декора, или же содержательная лакуна, обозначаемая ими, выступает в качестве опорного элемента смыслопостроения? Мы склоняемся ко второй версии и определяем «Падчерицу» как «лакунный парциальный» текст.

Melun, 01.12.2020

Библиография

- [Геллер 2013] – Леонид Геллер (Лозанский ун-т). Экфрасис, или Обнажение приема. – В сб. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и ред. Д. В. Токарева. — М.: Новое литературное обозрение, 2013, с. 44-60. – http://www.v-ivanov.it/files/4/4_Ekfrasis_004-572_%281%29.pdf.
- [Успенский 1995] – Б. А. Успенский Семиотика искусства. – М., Языки русской культуры, 1995.
- [Хайдеггер 1993] – М. Хайдеггер. Вещь; пер. В. В. Библихина. – В кн.: Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000286/index.shtml>.
- [Яценко 2011] – Е. В. Яценко «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель (на сайте «Вопросы Философии», 23.12.2011). – http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view.