

Семиотика ошибки в «городских» текстах русской литературы

Нина Меднис

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Необходимым условием возникновения любого сверхтекста становится, как известно, обретение им языковой общности, которая, складываясь в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и воспроизводится в различных субтекстах как единицах целого; иначе говоря, необходима общность художественного кода. Применительно к локальным («городским») сверхтекстам это будет выделенная В.Н. Топоровым система природных и культурных образов (знаков) плюс предикаты, способы выражения предельности, пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания (театр, декорация, роль, актер и т.п.), единый лексико-понятийный словарь, мотивы и другое (Топоров, 1995). В разных типах сверхтекстов отдельные элементы этого ряда нивелируются, ослабляются, иные же приобретают дополнительные акценты, но так или иначе перед читателем и исследователем всегда предстает эстетическая общность плана выражения, то есть то, что «переводит « внетекстовую реальность в текст. При этом язык сверхтекста, сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого, на что указывал В.Н. Топоров, говоря об особой энергетике цельности. «Обозначение «цельно-единство», – пишет он о Петербургском, но и не только о Петербургском тексте, а о подобных сверхтекстах вообще, – создает столь сильное энергетическое поле, что все «множественно-различное», «пестрое» индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста <...> Именно в силу этого «субъективность» целого поразительным образом обеспечивает ту «объективность» частного, при которой автор или вообще не задумывается, «совпадает» ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиирования» (Топоров, 1995,

с.261). В этом плане большой интерес приобретает семиотика ошибки в локальных и, в частности, в «городских» текстах.

Связность и цельность сверткестекста сопряжены с действием столь значительных сил внутреннего стяжения, что в его языковой парадигме устанавливаются весьма специфические законы означивания, подчиняющие себе любой элемент текста и в том числе все, что связано с заведомыми фактографическими ошибками. Возможность ошибок такого рода, к примеру, в «городских текстах» можно допустить а priori, поскольку внеположенная реальность (тот или иной город) как общий денотат сверткестекста постоянно провоцирует читателя, подталкивая его к проверке литературного факта на внелитературную достоверность. Однако помимо вещного (в широком смысле слова) денотата в структуре сверткестекста возникает некая промежуточная данность, своего рода прозрачное зеркало, отражающее реалии, но в своеобразном преломлении лучей, определяемом уже не бытийными, а эстетическими векторами. Речь идет о почти неизбежно присутствующей в сознании и творца и читателя своего рода образной свертке, предваряющем концепте того или иного города, концепте, базирующемся на случайно усвоенном и произвольно выстроенном в сознании реципиента наборе различных по природе своей, но как-то связанных с городом знаков. Такого рода опережающую модель можно без большой натяжки назвать образным инвариантом, который порой кажется настолько знакомым, что порождает в носителе его убежденность в точности мысленного или вербального воспроизведения привлекаемых реалий. В путях такого соблазна могут оказаться художники и читатели разной степени одаренности и разного уровня образованности. Причем у одних, как правило, более масштабных, иллюзия точности соседствует с признанием лукавства памяти, что, впрочем, на деле оказывается совсем не важным, ничего по сути не меняющим. Так, к примеру, И. Бродский в эссе «Набережная неисцелимых» пишет о своем первоначальном «книжном» знакомстве с Венецией, лежащем у начала формирования образного концепта города: «Примерно в 1966 году – мне было тогда 26 – один друг дал мне почитать три коротких романа французского писателя Анри де Ренье, переведенные на русский язык замечательным русским поэтом Михаилом Кузминым. В тот момент я знал о Ренье только, что он был одним из последних парнасцев, поэт неплохой, но ничего особенного <...> Мне достались эти романы, когда автор и переводчик были давно мертвы. Книжки тоже дышали на ладан: бумажные издания конца тридцатых, практически без переплетов, рассыпались в руках. Не помню ни заглавий, ни издательства; сюжетов, честно говоря, тоже. Почему-то осталось впечатление, что один назывался «Провинциальные забавы», но не уверен. Конечно, можно бы уточнить, но одолживший их друг умер год назад; *и я проверять не буду*. Они были помесью плутовского и детективного романа, и действие, по крайней мере одного, который я про себя назову «Провинциальные забавы», проходило в зимней Венеции. Атмосфера сумеречная и тревожная, топография, осложненная зеркалами; главные события имели место по ту сторону амальгамы, в каком-то заброшенном палаццо» (Бродский, 1992, с.216-217) (курсив наш – Н.М.). В этом фрагменте обнаруживается целая серия неточностей, одни из которых предполагаются как возможные и оговариваются, другие даже не подозреваются. Так, Бродский уверенно говорит о романе Ренье, переведенном

Кузминым. Между тем известно, что Кузмин перевел только один из «венцианских» романов французского писателя – «Живое прошлое». Роман, запомнившийся Бродскому как «Провинциальные забавы» в русском переводе имеет близкое по смыслу, но несколько отличное название – «Провинциальные развлечения». При этом ни первый, ни второй роман не совпадают с изложенным в эссе сюжетом. Судя по описанию «романных» событий, Бродский читал повесть Анри де Ренье «Встреча», в которой действие в самом деле разворачивается в старом, полузаброшенном венецианском палаццо, где герой встречается с периодически являющимся из Зазеркалья бывшим хозяином дворца.

Меняет ли что-нибудь эта путаница в образе Венеции у Бродского или в структуре Венецианского текста в целом? Абсолютно ничего, и Бродский прекрасно понимает это, как бы сознательно даруя себе право на подобную ошибку и потому отказываясь устанавливать точность фактов. Не исключено, что художник, чувствуя и осознавая особый статус ошибки в текстах такого рода как эссе «*Fondamenta degli incurabili*», представляющих собой значимый, но малый фрагмент обширного поля русской литературной венецианы, *играет* с ошибкой. Действительно, ошибка здесь становится знаковой, указывая на определенную автономность художественного образа Венеции по отношению и к Венеции реальной и ко всей околосенецианской *фактографии* бытия и культуры. В данном случае для писателя гораздо важнее остаться верным образной парадигме сверттекста, чем избежать оплошности в следовании фактам. Ошибка в результате перестает быть равной себе и становится, независимо от фактографических привязок, знаком некоего единого образного ряда – элементом Венецианского текста русской литературы как особой семиотической системы. Сверттекст переплавляет ошибку в безошибочность, если в нем сохранена общая точность ощущения и образного воплощения города. Сверттекст *позволяет* быть неточным на уровне реалий, но не допускает неточности на образном и метафизическом уровне. Потому, например, и очень досадное для педанта искажение мандельштамовской формулы («*Венецейской* жизни» вместо «*Веницейской*») или приписывание Ходасевичу строки «Что снится молодой венецианке...» (у Ходасевича – «Кто грезится прекрасной англичанке / В Венеции?») в очерке Ю. Нагибина «Моя Венеция» не только не вносит искажений в целое, но, напротив, на эту цельность «работает», включая, как в случае с ложно-Ходасевичем, механизм самопорождения, действующий в варианте продуцирования клише Венецианского текста: сны, юные грезы, венецианка и т.п.

С той же легкостью и во многом по тем же причинам проходит внутритекстовую переплавку не вполне точная отсылка к Ходасевичу, Тютчеву и Блоку в посвященном даже не столько самой Венеции, сколько Венецианскому тексту русской литературы стихотворении Олега Дозморова:

Рябь какого-то канала
из немытого окна
и возвратного прилива
набежавшая волна –

ах, об этом уж писали
Ходасевич, Тютчев, Блок,
я-то к этому едва ли
что-нибудь добавить мог...
(«Рябь какого-то канала...»)

Образ «возвратного прилива» здесь действительно отсылает к Блоку, но в связанном с метемпсихозом сюжете третьего стихотворения блоковской «Венеции» он столь специфичен, что ничего даже отдаленно похожего мы не обнаруживаем ни у Тютчева, ни у Ходасевича. А «рябь какого-то канала», не в следовании деталям, а в тождественной структуре формулы *рябь канала – гладь канала*, и вовсе *петербургский* блоковский образ:

Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная гладь канала,
Аптека, улица, фонарь.
(«Ночь, улица, фонарь, аптека...», 1912)

Казалось бы, все у Дозморова перепутано, но если рассматривать его стихотворение не само по себе, а как единицу Венецианского текста русской литературы, неожиданно обнаруживается, что фактографическая путаница в действительности ставит все на свои места в образной парадигме сверткста, ибо – Венецианский и Петербургский тексты взаимосвязаны и постоянно отсылают друг к другу; первый стих второй строфы стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...», так же как третье стихотворение «Венеции» Блока, содержит намек на метемпсихоз, а стихотворение Дозморова принимает и вербализует этот смысловой посыл; наконец, упомянутые у Дозморова имена Ходасевича, Тютчева и Блока не столько представляют здесь самих поэтов и их творчество, сколько говорят о знакомости этих имен в Венецианском тексте. Эффект текстового стяжения усиливается тем, что в стихотворении Дозморова скрыто присутствует еще одна отсылка – к поэту, прочно связанному с русской венецианой, к Пастернаку: второй стих первой строфы («из немытого окна») есть опрошенный, но очевидный *pendant* с ранним (1913 г.) вариантом пастернаковской «Венеции»:

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла...

Аналогичные вещи происходят и с языковыми ошибками, которые в произведениях, формирующих тот или иной зарубежный «городской текст», встречаются в большом количестве. Понятна и простительна, к примеру, неточность иноязычной грамматической формы или словоупотребления в том же Венецианском тексте русской литературы. Так, мелочью кажется, да и является случайно мелькнувшее *camri* («в центре маленькой camri») вместо *camro* в романе Ю. Буйды «Ермо», насыщенном вкраплениями и толкованиями иноязычных слов. Более серьезной представляется оплошность Ильи Фаликова, в

угоду созвучию изменившего в стихотворении «Наивные поэмы Аполлона...» окончание второго слова в названии поэмы Ап. Григорьева «Venezia la bella». У Фаликова:

Духовное металось в колыбели.
Ноль плотского.
О, синтаксис «Venezia la Belle»!
Соль Бродского.

Рифма здесь отнюдь не проиграла бы от соблюдения орфографии, но поэт конца XX века в тональности своего сознания услышал Ап. Григорьева именно так. Слово «в колыбели» бросило у него звуковой отсвет на «la bella» и, изменив, приблизило к себе, усилив стяжение рифмующихся слов, что вполне соответствует системе образности Венецианского текста в целом, где Венеция часто предстает Земным Раем, колыбелью человечества. Именно так она видится упомянутому Фаликовым Бродскому.

Во всех подобных случаях языковая ошибка, формально оставаясь таковой в пределах отдельного конкретного текста, в границах более обширного контекста перестает быть значимой еще и потому, что, помимо семантических детерминант, любое итало-язычное включение в текст, почти всегда указывает на принадлежность данного произведения к одному из итальянских литературных локусов или к Итальянскому тексту русской литературы в целом. И в этой роли даже искаженное итальянское слово продолжает выполнять свою основную семиотическую функцию.

Таким образом, то, что в отдельно взятом субтексте выглядит как несомненная ошибка автора, в системе целого оказывается лишь подтверждением глубинных законов смысло- и образотворения и внутренних тенденций этого целого. Более того, острое ощущение ошибки в ее первичном статусе может порой оказаться признаком рецептивного «сбоя», то есть восприятия элемента безотносительно к целому, указанием на неспособность ощутить внутри этого целого некие новые обертоны, иногда порождаемые ошибкой.

Литература

Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.