# ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

1983

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»


ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова
www.ruslang.ru

80493

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

# ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНОЙ ЛИНГВИСТИКИ 1983

Ответственный редактор
доктор филологических наук
В. П. ГРИГОРЬЕВ

МОСКВА · «НАУКА»
1986

Очередной выпуск ежегодника состоит из двух тематических разделов: I. Лексико-грамматические аспекты слова; II. Язык художественной литературы. Стиховедение. Сборник включает статьи, посвященные общим и частным вопросам теории грамматики и теории поэтического языка.

Рецензенты:
Е. А. НЕКРАСОВА, О. Г. РЕВЗИНА

4
П-78
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА [illegible] ЯЗЫКА
[illegible] АН СССР
80493

П $\frac{4602000000-132}{042\,(02)-86}$ 325—86—I

© Издательство «Наука», 1986 г.

# ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СЛОВА

Г. Г. СИЛЬНИЦКИЙ

## СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ГЛАГОЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

Центральная роль глагола в предложении (с глагольным сказуемым), все более отчетливо выявляемая в лингвистических исследованиях последних лет, является одним из основных факторов, определяющих повышенный интерес к семантике этой части речи в советском и зарубежном языкознании.

Различные подходы к глагольному значению могут быть условно разделены на два основных типа — «синтетический» и «аналитический», в зависимости от того, является ли основным объектом рассмотрения и классификации цельное глагольное значение или компоненты этого значения: в первом случае исследование ведется от целого к части, во втором — в обратном направлении.

Примерами «синтетического» подхода к глагольным значениям могут служить классификационные схемы, согласно которым глаголы распределяются по таким семантическим категориям, как «состояние», «процесс» и «действие» (Чейф 1975, 116—119), «активность (activity), «свершение» (accomplishment), «достижение» (achievement) и «состояние» (Vendler 1967, 102—103).

При «аналитическом» подходе глагольные значения рассматриваются как семантические структуры, образованные различными сочетаниями заданного набора семантических элементов («множителей», «квантов»). Первоочередной целью исследования является здесь определение номенклатуры и таксономических характеристик этих исходных семантических элементов и отношений между ними в составе «целых» глагольных значений. В настоящей работе нас будут в основном интересовать аналитические процедуры, направленные на вычленение тех компонентов глагольных значений, которые отображают последовательные этапы протекания во времени соответствующего «пофазно существующего объекта» (Семантические типы предикатов 1982, 116) или процессуального референта (как мы будем называть референт, обозначаемый глаголом) [1]. Глагол, как правило, обозначает определенный континуум изменений в той или иной сфере объективной действительности, т. е. имеет своим референтом некоторый переменный аспект реального мира и таким образом характеризуется большей внутренней изменчивостью, «текучестью» во времени

[1] См., например, различные варианты «фазовой» модели глагольного значения в Dahl. 1974, 21—35; Lloyd 1979, 30—32; Сильницкий 1983, 54—56.

своего референта, чем другие части речи. Поскольку семантическое квантование имеет целью выделение константных семантических компонентов анализируемых значений, исследователь глагольной семантики сталкивается с нетривиальной проблемой определения константных аспектов значений, отображающих изменчивые референты.

Любой процессуальный референт может быть в принципе расчленен на меньшие по временной протяженности отрезки, которые, являясь в свою очередь процессуальными, могут быть подвергнуты дальнейшему членению, и т. д. Так, например, в референтах глаголов *идти*, *дышать*, могут быть выделены такие «фазовые» компоненты, как «поочередное перемещение ног», «чередование вдоха и выдоха» и т. д.; дифференциацию можно продолжить до бесконечности.

Для анализа значений такого рода и определения их внутренней семантической структуры должны быть разработаны эксплицитные критерии, позволяющие выделить релевантные семантические признаки из нерелевантных и на их основании построить стабильную модель глагольного значения, в терминах которой может быть последовательно и однозначно описано все семантическое многообразие конкретного глагольного лексикона. В данной статье предлагается для обсуждения определенный набор таких критериев и предварительный вариант общей модели глагольного значения.

Предлагаемая семантическая модель имеет двухуровневую иерархическую структуру, определяемую соотношением двух последовательных ступеней обработки информации в процессе обобщающего отражения языковыми единицами объективных явлений. Семантические единицы первого уровня, соотнесенные с наглядно-образным представлением о референте, непосредственно отображают наиболее существенные признаки соответствующего процессуального объекта. Единицы второго семантического уровня, соотнесенные с понятием о референте, являются результатом дальнейшего процесса обобщения и отображают референт через посредство единиц первого уровня.

Первый из указанных семантических уровней может быть (в достаточном согласии с традицией) назван денотативным, второй — сигнификативным. Сигнификативное значение трактуется как семантическая единица более высокого уровня обобщения, чем денотативное, отображающая наиболее существенные признаки, представленные на денотативном уровне, аналогично тому, как денотативное значение отображает наиболее существенные признаки объективного процессуального референта. Таким образом сигнификативное значение выступает в роли своего рода «метазначения» относительно денотативного; описываемая модель может быть представлена в виде трехуровневой (включая исходный уровень объективных референтов) системы, в которой переход информации от нижележащего (более конкретного) к вышележащему (более абстрактному) уровню осуществляется через некий «информационный фильтр», пропускающий одни семантические характеристики и не пропускающий другие в соответствии с определенным набором «критериев семантической релевантности», опре-

деляемых в конечном счете общественной практикой в ее историческом развитии. Признаки объективного референта, «допущенные» на денотативный уровень, будем называть «денотативно релевантными», а признаки денотативного уровня, представленные в составе сигнификативных значений — «сигнификативно релевантными».

Представляется, что описанная семантическая модель позволяет адекватно учесть как «текучий» аспект процессуального референта (непосредственно отображаемый на денотативном уровне), так и его константные характеристики (дискретно представленные на сигнификативном уровне).

Примечание. Постулируемое выше соотношение между денотативным и сигнификативным уровнями плана содержания аналогично соотношению между «звуковым» и «фонемным» уровнями в плане выражения. Звуковой и денотативный уровни представляют более конкретную, «материальную» (Трубецкой 1960) сторону человеческой речи, т. е. тот ее аспект, который непосредственно связан с экстралингвистическими факторами (органами речи, материальными звуковыми волнами в случае звуков речи; объективным миром референтов в случае денотативных значений). С другой стороны, фонемный и сигнификативный уровни, в качестве более абстрактных, отображают лишь функционально релевантные элементы первых двух уровней, несущие «определенную функцию в системе языка» (там же, 17, 18), т. е. входящие в систему регулярных оппозиций (смыслоразличительных в случае фонем; «смыслообразующих» в случае сигнификативных значений). Иными словами, при данном подходе денотативные значения образуют «субстанцию», сигнификативные значения — «форму» плана содержания в структуралистском понимании этих терминов.

Итак, денотативное и сигнификативное значения имеют в обсуждаемой семантической модели как общие, так и различительные характеристики. При общности определенной части своего семантического содержания (сигнификативно релевантные признаки денотативного уровня) эти два значения характеризуются различными типами семантической структуры. Денотативное значение разделяет такие черты представления, как образность, «фрагментарность», «неустойчивость», проявляющуюся «в изменчивости и текучести некоторых частей, свойств или деталей» (Рубинштейн 1946, 287, 288). Сигнификативное значение, с другой стороны, как и сопряженное с ним понятие, представляет собой «реконструкцию наглядного образа, в результате которой в самом образе выступают на передний план те наглядные черты предмета, которые объективно наиболее характерны и практически существенны для него; несущественные же черты как бы стушевываются и отступают на задний план» (там же, 358). Сигнификативное значение, соответствующее потенциальному ответу, который может дать субъект на вопрос: «Что такое данный предмет?», характеризуется более осознанной, эксплицитной, дискретной семантической структурой, чем денотативное.

Из сказанного следует, что семантическая структура лексического значения в наиболее расчлененном и дискретном виде представлена на сигнификативном уровне; сигнификативное значение собственно и репрезентирует дискретную структуру лексического значения

(подобно тому, как фонема представляет аналогичную репрезентацию дискретной «фонологической структуры» звука речи).

Семантический анализ значения, осуществляемый лингвистом, представляет собой дефиниционную экспликацию структуры сигнификативного значения в соответствии с определенными научными критериями. Таким образом, непосредственным объектом лингвистической операции семантического квантования является сигнификативное значение. Конструируемая лингвистом абстрактная модель лексического значения является результатом еще одного — третьего, научно-эксплицитного — этапа обработки семантической информации и отображает наиболее релевантные семантические признаки предыдущего (сигнификативного) уровня, аналогично тому, как это имеет место при всех предыдущих переходах от одного уровня рассматриваемой информационной модели к другому. В роли «информационного фильтра», регулирующего этот последний этап обработки семантической информации, выступает совокупность используемых исследователем эксплицитных дефиниционных критериев.

В силу процессуального характера глагольного значения, определяющим параметром его семантической структуры является тот, который отображает временную протяженность его процессуального референта. Этот реляционный компонент глагольного значения может быть условно назван его семантической «хроноструктурой». Временная необратимость процессуального референта определяет аналогичное свойство хроноструктуры глагольного значения, характеризуемой однонаправленной упорядоченностью своих фазовых компонентов по темпоральной «семантической оси». Соответственно двум уровням рассматриваемой семантической модели будем различать денотативную и сигнификативную хроноструктуры глагольного значения. Денотативная хроноструктура, непосредственно отображающая «темпорально-событийный континуум» объективного процессуального референта, характеризуется более или менее диффузной, недифференцированной структурой, нечеткой отграниченностью друг от друга последовательных фазовых компонентов. Сигнификативная хроноструктура, с другой стороны, представляет четкую одномерную темпоральную последовательность дискретных фазовых элементов, или «состояний».

Под состоянием в данной работе понимается дискретная, семантически однородная элементарная фазовая единица сигнификативного уровня, обобщенно отображающая релевантные признаки некоторого отрезка объективного процессуального референта. Иными словами, «состояния» определяются нами не как один из семантических типов «целых» глагольных значений (наряду с «процессами», «действиями» и т. д.), а как элементарные фазовые компоненты (процессуальные «семантические множители»), выделяемые в составе любых глагольных значений и образующие эти значения. С данной точки зрения, любое глагольное значение содержит либо одно состояние (простое глагольное значение), либо несколько состояний, связан-

ных между собой хроноструктурными (темпоральными) отношениями (сложное глагольное значение). Поэтому разработка типологии состояний является необходимой предпосылкой семантической классификации глагольных значений.

Процессуальный референт характеризуется тем, что, при наличии ряда константных признаков (отображаемых лексическим значением глагола на различных его уровнях), он претерпевает некоторые нерегулярные изменения («флуктуации») в каждой своей временной точке. Эта неизбежная вариативность процессуального референта, нерелевантная для сигнификативного значения глагола, может по-разному проявляться на денотативном уровне, служащем посредником («семантическим фильтром») между «флуктуативным», референтным, и инвариантным сигнификативным уровнями глагольного значения. Таким образом, если состояния отображают лишь инвариантные признаки процессуального референта, то их денотативное заполнение может характеризоваться различными степенями семантической вариативности.

На этом основании состояния могут быть разделены на «статические» и «динамические».

С т а т и ч е с к и е состояния (‘лежать’, ‘висеть’, ‘знать’) характеризуются полной семантической однородностью своего денотативного заполнения: вариативность процессуального референта «снимается» здесь на первом же этапе обобщающего семантического отображения. Семантическая инвариантность денотативной хроноструктуры статического состояния проявляется в том, что оно может быть расчленено лишь на однозначные отрезки, полностью повторяющие друг друга как по своей качественной, так и по количественной семантической характеристике. Поскольку на сигнификативном уровне любое состояние, по определению, представляет собой семантически однородную единицу, денотативная и сигнификативная хроноструктуры статических состояний характеризуются максимальной степенью подобия друг относительно друга.

Д и н а м и ч е с к и е состояния (‘расти’, ‘идти’, ‘работать’) в отличие от статических сохраняют в своей семантической структуре (хотя и в более обобщенном виде) определенную долю вариативности процессуального референта. Денотативная хроноструктура является здесь внутренне дифференцированной, имплицируя последовательный переход от одного процессуального «микроэтапа» к другому.

Семантическая дифференцированность денотативного заполнения динамического состояния может быть регулярной или нерегулярной.

Регулярно вариативное динамическое состояние может быть расчленено на отрезки, которые, не будучи в полной мере однозначными, являются в том или ином отношении семантически подобными друг другу и всему состоянию в целом. Это семантическое подобие может быть двух типов.

«Г р а д у а л ь н ы е» состояния (‘слабеть’, ‘расти’) характеризуются качественной, но не количественной семантической однород-

ностью своего денотативного заполнения, отображающего однонаправленное нарастание степени представленности некоторого признака (‘слабеть’=‘последовательно становиться более слабым’). Таким образом, любая темпоральная точка денотативной хроноструктуры градуального состояния связана однообразным несимметричным количественным отношением с предшествующей и последующей точками.

«И т е р а т и в н ы е» состояния (‘идти’, ‘дышать’, ‘вращаться’) имплицируют серию повторов некоторого денотативного «микроэлемента», не являющегося сигнификативно релевантным для данного глагольного значения, т. е. не представленного эксплицитно на его сигнификативном уровне. Этот имплицируемый денотативный элемент может иметь сигнификативную экспликацию в каком-либо ином глагольном значении (*идти*=‘повторно ш а г а т ь’, *дышать*=‘повторно в д ы х а т ь и в ы д ы х а т ь’) или не иметь таковой (‘бежать’, ‘плыть’, ‘вращаться’). В первом случае можно, по-видимому, говорить о «хроноструктурно-гиперонимических» отношениях между соответствующими глагольными значениями (состояниями): так, например, состояние ‘дышать’ может рассматриваться как хроноструктурный гипероним, а состояния ‘вдохнуть’, ‘выдохнуть’— как хроноструктурные гипонимы друг относительно друга.

Итак, итеративное состояние характеризуется дискретной потенциальной членимостью своей имплицируемой денотативной хроноструктуры, каждый элемент которой семантически идентичен предшествующему и последующему элементу. (Следует еще раз подчеркнуть, что речь здесь идет о повторности лишь денотативно релевантных характеристик; на референтном уровне ни один из последовательных элементов не является абсолютно точным воспроизведением другого).

Нерегулярно вариативные, или «ф л у к т у а т и в н ы е» динамические состояния характеризуются наименьшей семантической однородностью своей денотативной хроноструктуры, которая не может быть эксплицирована каким-либо однозначным образом. Денотативное заполнение флуктуативных состояний имплицирует ряд референтных признаков, не эксплицируемых на сигнификативном уровне данного глагольного значения: ‘работать’ (нет экспликации состава конкретных операций), ‘жить’, ‘думать’, ‘читать’.

Итак, рассмотренные типы состояний (статические, градуальные, итеративные, флуктуативные) различаются степенью подобия их денотативного значения — этого промежуточного уровня семантической обработки информации — сигнификативному значению, с одной стороны, и процессуальному референту, с другой. Статические состояния характеризуются наибольшим соответствием денотативного значения сигнификативному, флуктуативные — его наибольшим соответствием процессуальному референту; регулярно вариативные состояния (градуальные и итеративные) являются промежуточными по данному критерию между двумя крайними типами.

Типы состояний могут группироваться по ряду других обобщенных признаков. Так, статические, градуальные и флуктуативные состояния могут быть объединены в класс «континуальных» состояний, характеризуемых (в противоположность итеративным состояниям) недискретной семантической структурой. Если денотативное заполнение итеративных состояний имеет «маркированные» внутренние точки членения (т. е. «естественное» расчленение их на однородные семантические компоненты возможно не в любых, а лишь в некоторых «привилегированных» точках), то денотативное заполнение континуальных состояний не имеет таких отмеченных точек членения: расчленение их на составные отрезки может быть с одинаковым основанием осуществлено в любых внутренних точках.

По другому критерию, статические, итеративные и флуктуативные состояния могут быть объединены в класс «стационарных» состояний, характеризуемых (в отличие от градуальных состояний) не однонаправленным количественным варьированием определенного денотативного признака, а «колебанием» денотативной характеристики вокруг некоторой стационарной «семантической оси», так что конечная (или любая другая) темпоральная точка состояния не отличается каким-либо эксплицитным, однозначным образом от его начальной (или любой другой) точки.

Итак, по соотношению их денотативных и сигнификативных семантических уровней состояния могут быть разделены на четыре основных структурных типа (табл. 1).

**Таблица 1**

**Структурные типы состояний**

| | Динам. | Регул. | Контин. | Стац. | Значение |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. Статические | — | + | + | + | ‘лежать’, ‘знать’ |
| 2. Градуальные | + | + | + | — | ‘слабеть’, ‘расти’ |
| 3. Итеративные | + | + | — | + | ‘идти’, ‘дышать’ |
| 4. Флуктуативные | + | — | + | + | ‘работать’, ‘жить’ |

Поскольку состояния представляют собой не логические, а лингвосемантические единицы, каждое состояние должно, по определению, обозначаться в «чистом» виде (т. е. не в комплексе с другими состояниями) по меньшей мере одним знаменательным словом (как правило, глаголом) данного языка. Глагольные значения могут, таким образом, включать одно или несколько состояний и соответственно подразделяются на простые (вышерассмотренные примеры) и сложные.

Сложные глагольные значения включают по меньшей мере два состояния, связанные хроноструктурным отношением последовательности: «антецедентное» и «консеквентное». Каждое состояние имеет не менее одного «носителя» — «актанта». Субстанциальные

связь состояний в составе сложных глагольных значений осуществляется за счет наличия у них общих, «связующих» актантов.

По набору актантов и по типу связи между состояниями в их составе сложные глагольные значения подразделяются на два подкласса: «процессивы» и «каузативы». Каузативы выступают в роли маркированного члена этой семантической оппозиции и характеризуются наличием у антецедентного состояния особого, специфичного для него актанта — «каузатора». Процессивы лишены данного семантического признака. Поскольку простые глагольные значения, содержащие одно состояние, не отображают каузальных отношений между последовательными состояниями, они могут быть подведены под общее понятие процессива. Процессивы, таким образом, могут быть сложными или простыми.

Рассмотрение глагольных значений удобнее начать с их немаркированного подкласса, т. е. с процессивов.

Процессивы (сложные и простые) образуют два подтипа в зависимости от отсутствия или наличия в их семантическом составе «ментальных» денотативных характеристик. Нементальные процессивы лишены каких-либо обязательных «экстраглагольных» характеристик, отображая «внутренние» процессы, в основном протекающие в пределах одного и того же объекта (или при наличии в составе глагольного значения пространственных или иных реляционных компонентов одной группы объектов): ‘спать’, ‘расти’, ‘слабеть’, ‘встретить’. Ментальные процессивы отображают различные формы отражения объективных явлений в психике живых организмов: ‘видеть’, ‘знать’.

Сложные процессивы могут рассматриваться как семантические дериваты простых, образуемые путем семантического «распространения» состояния, обозначаемого последними, другим, смежным во времени (предшествующим или последующим) состоянием. Семантическая деривация часто сопряжена здесь со словообразовательной. Если считать состояние, обозначаемое корнем глагола, «отмеченным» (**с**), то предшествующее или последующее состояние, отличное от **с**, должно быть соответственно определено как «**не-с**» (**-с**), т. е. как немаркированный член привативной семантической оппозиции, имеющей состояние **с** своим маркированным членом: ср. простой процессив ‘спать’ (с) — сложные процессивы ‘заснуть’ (-с/с), ‘проснуться’ (с/-с) [2].

Каузативы отображают «энергетические», причинно-следственные взаимодействия между явлениями объективной действительности; хроноструктурное отношение между антецедентным и консеквентным состояниями осложняется здесь каузальной связью, отоб-

[2] Переход от одного состояния к другому, противоположному состоянию может быть не мгновенным, а «градуальным», что в русском языке связано с видовой характеристикой глагола. Этот вопрос, как и вопрос о соотношении категории непредельности / предельности с оппозицией между простыми и сложными глагольными значениями, выходит за рамки настоящей работы.

ражающей причинно-следственное отношение между их процессуальными референтами. Антецедентное состояние в составе каузативов будет называться «воздействием» (**а**). Семантическая сущность каузативности состоит в том, что некоторый объект, испытав на себе воздействие **а** со стороны каузатора, переключается из исходного состояния, в котором он пребывал до начала этого воздействия, в соответствующее консеквентное состояние **с**. Если каузатор является носителем лишь воздействия, но не консеквентного состояния, то объект выступает носителем обоих этих состояний, т. е. выполняет роль связующего актанта.

Исходное и консеквентное состояния объекта в каузативной ситуации образуют приватив ную семантическую оппозицию, что характерно, как было показано выше, для сложных процессивов. Таким образом, каузативы представляют собой семантические дериваты сложных процессивов (образуемые путем распространения последних состоянием воздействия), подобно тому как сложные процессивы являются семантическими дериватами простых (табл. 2).

**Таблица 2**

**Система семантической глагольной деривации**

| Простые процессивы (с) | | Сложные процессивы (-с/с) | | Каузативы (-с/а/с) |
|---|---|---|---|---|
| 'спать' | → | 'заснуть' | → | 'усыпить' |
| 'слабеть' | → | 'ослабеть' | → | 'ослабить' |
| 'лежать' | → | 'лечь' | → | 'уложить' |

Мы рассмотрели ряд аспектов реляционного параметра глагольного значения, определяемых различными типами отношений между состояниями на сигнификативном уровне, а также между состояниями и их денотативным заполнением. Другим параметром глагольных значений является отнесенность отображаемых ими процессуальных референтов к той или иной «тематической сфере» объективной действительности.

По данному параметру, состояния, образующие простые глагольные значения, могут быть распределены по следующим «тематическим» классам:

1. Экзистенциальные состояния: 'существовать'
2. Качественные состояния: 'изменяться, развиваться'
3. Количественные состояния: 'увеличиваться, уменьшаться'
4. Посессивные состояния: 'иметь, наличествовать'
5. Темпоральные состояния: 'длиться'
6. Пространственные состояния:
   а) динамические: 'двигаться, лететь, падать'
   б) статические: 'находиться, лежать, висеть'

7. Физические состояния: ‘таять, гореть’
8. Форма, структура: ‘изгибаться, ломаться’
9. Физиологические состояния: ‘жить, болеть’
10. Психические (ментальные) состояния:
    а) сенсорные: ‘видеть, слышать’
    б) интеллектуальные: ‘знать, думать’
    в) эмоциональные: ‘бояться, радоваться’
    г) волевые: ‘хотеть, стремиться’
11. Социальные состояния: ‘богатеть, демократизироваться’
12. Реляционные состояния: ‘равняться, различаться’.

Тематическая дифференциация состояний может быть в принципе продолжена до любого заданного уровня релевантности.

Тематические характеристики состояний не зависят от хроноструктурных: любое состояние может в принципе иметь любое тематическое заполнение, независимо от его хроноструктурной «позиции» в составе глагольного значения.

В сложных глагольных значениях каждое из состояний имеет свою собственную автономную тематическую характеристику. Таким образом, тематическая классификация таких значений должна осуществляться не по одному семантическому измерению (как это во многих случаях имеет место), а по стольким, сколько состояний содержится в их составе. Такая тематическая многомерность особенно характерна для каузативов (табл. 3).

**Таблица 3**

**Тематическая характеристика состояний в составе каузативов**

| Каузативы | Воздействие | Консеквентное состояние |
|---|---|---|
| ‘построить’ | физическое | экзистенциальное |
| ‘бросить’ | физическое | движение |
| ‘согнуть’ | физическое | форма |
| ‘зарезать’ | физическое | физиологическое |
| ‘пригласить’ | речевое | движение |
| ‘сослать’ | социальное | движение |
| ‘инвестировать’ | социальное | посессивное, и т. д. |

Наряду с тематической автономностью состояний в составе сложных глагольных значений, может быть констатирована относительная автономность их денотативного и сигнификативного уровней. Это проявляется в двух особенностях глагольных значений:

1) одно состояние может совмещать две (или более) тематические денотативные характеристики;

2) состояние может не иметь эксплицитной денотативной характеристики. Рассмотрим оба эти случая.

1) Тематические и реляционные характеристики денотативного заполнения состояний могут быть представлены в различных сочетаниях. Так, в ряде случаев денотативное заполнение состояний осложнено наличием оценочной характеристики (‘улучшаться’ — качественное состояние + оценка, ‘недоставать’ — посессивное состояние + количественная оценка, ‘ошибаться’ — интеллектуальное состояние + оценка истинности), реляционным признаком соотносительности (‘следовать’ — динамическое пространственное или временное состояние + соотношение, ‘дружить’ — психическое состояние + оценка + социальное соотношение, ‘срастись’ — физиологическое состояние + соотношение + структура); тематическая характеристика «интенциональности» может трактоваться как наличие дополнительного психического (волевого) состояния «намеренности»: ‘ждать’, ‘бежать’.

Особо следует выделить те случаи, когда в рамках одного состояния совмещаются денотативные характеристики, отображающие различные тематические аспекты сложного процессуального референта, синхронно сопряженные между собой: ‘Дом горит’ — физический процесс + сопутствующее ему разрушение материальной структуры; ‘Мальчик растет’ — физиологический процесс + изменение формы; ‘Человек родился’ — физиологический процесс + экзистенциальное состояние; ‘Человек утонул’ — пространственное перемещение + физиологическое состояние + экзистенциальное состояние; ‘Вода замерзла’ — физический процесс + структура, и т. д. Каждый такой автономный семантический компонент, совмещающий реляционную и тематическую характеристики, фактически образует самостоятельную денотативную хроноструктуру. Таким образом, одно состояние может обобщенно отображать на сигнификативном уровне синхронную конъюнкцию нескольких денотативных хроноструктур.

Рассмотрим с этой точки зрения семантическую структуру глагола ‘идти’. Денотативное заполнение состояния, обозначаемого данным глаголом на сигнификативном уровне, содержит следующие синхронно сопряженные семантические компоненты: а) итеративную хроноструктуру «способ передвижения» (ср. ‘идти’ — ‘ехать’ — ‘плыть’), б) градуальную хроноструктуру «пространственное перемещение в определенном направлении» (ср. ‘идти в город’ — ‘идти из города’). Эти две денотативные хроноструктуры отображают различные синхронные аспекты одного и того же процессуального референта и в этом смысле имплицируют друг друга: любое пространственное перемещение предполагает какой-либо способ передвижения, и наоборот. Вместе с тем указанные хроноструктуры характеризуются относительной автономнотсью: так, перемещение в пространстве может быть осуществлено посредством различных способов передвижения (ср. ‘Он пришел / приехал / прилетел домой’); с другой стороны, один и тот же способ передвижения, представленный в составе различных глагольных значений, может быть синхронно сопряжен не только с пространственным перемещением, но также с иными, дополнитель-

ными денотативными характеристиками (ср. ‘ехать в Москву’ — ‘переехать кого-либо на машине’).

В ряде случаев по прекращении одного из двух синхронно сопряженных компонентов процессуального референта другой преобразуется из динамического в статический; ср. ‘Он ехал в Москву’ — ‘Он приехал в Москву’: если в первом примере динамическая денотативная хроноструктура ‘способ передвижения’ синхронно сопряжена с динамической же хроноструктурой ‘пространственное перемещение’, то во втором примере прекращение передвижения (‘приехал’= ‘больше не едет’) сопряжено со статическим пребыванием в определенном месте. Денотативный компонент, отображающий тот компонент процессуального референта, прекращение которого синхронно сопряжено с преобразованием другого компонента из динамического в статический, будет называться «инструментальным», а его коррелят — «результирующим» (мы будем для краткости говорить об инструментальном и результирующем «денотативных состояниях»). В нашем примере способ передвижения является инструментальным денотативным состоянием, пространственное перемещение — результирующим; ср. ‘гореть’: физический процесс — инструментальное состояние, разрушение материальной структуры — результирующее; ‘утонуть’: пространственное перемещение — инструментальное состояние, физиологическое состояние — результирующее; ‘расти’: физиологический процесс — инструментальное состояние, изменение формы — результирующее, и т. д.

Таким образом, каузальное отношение может иметь место не только между последовательными во времени, но также и между одновременными процессуальными явлениями; так, глагол ‘нести’ обозначает перемещение субъекта и каузируемое им синхронное перемещение объекта.

2) Относительная автономность денотативного и сигнификативного уровней глагольных значений проявляется также в том, что некоторые семантические единицы могут быть представлены на сигнификативном, но не на денотативном уровне; иными словами, некоторые из обобщенных сигнификативных позиций (состояний) в составе того или иного лексического значения могут не иметь уточняющей их тематической денотативной характеристики. Мы будем говорить в таких случаях о «денотативно незаполненных» сигнификативных позициях (состояниях).

В составе сложных глагольных значений (в первую очередь, каузативов) денотативно незаполненными могут быть а) антецедентное состояние, б) консеквентное состояние, в) оба эти состояния.

а) В значительной части каузативов антецедентная позиция содержит лишь общее указание на наличие к а к о г о - т о воздействия без уточнения его конкретного денотативного содержания: ‘создать’ (ср. ‘построить’, ‘смастерить’, ‘сшить’, ‘написать’, ‘изобрести’, где имеет место экспликация конкретного способа каузирования консеквентного экзистенциального состояния), ‘уничтожить’ (ср. ‘сжечь’,

'разрушить', 'разбить', 'разломать', 'срыть'), 'убить' (ср. 'застрелить', 'задушить', 'заколоть'), 'изменить', 'увеличить', 'вылечить', 'удивить', 'убедить', 'обогатить' и т. д. Потенциальное денотативное заполнение антецедентного состояния может в ряде случаев эксплицироваться контекстом: 'Охотник убил волка д в у м я в ы с т р е л а м и и з р у ж ь я', 'Он удивил нас с в о е й в ы х о д к о й'.

б) Глагольные значения с денотативно незаполненным консеквентным состоянием выражаются «глаголами воздействия' типа 'ударить', 'толкнуть', 'тронуть', 'ткнуть', 'погладить' и т. п. Денотативная специфика антецедентного состояния имплицирует здесь более или менее широкий круг возможных денотативных заполнений консеквентной позиции, ни одно из которых, однако, не эксплицируется в семантическом составе данного глагола. Такая экспликация, как правило, является функцией контекста: ср. 'ударить по мячу' (консеквентное состояние — движение), 'ударить по стеклу' (нарушение структурной целостности), 'ударить в колокол' (физическое состояние звучания), 'ударить человека' (физиологическое состояние) и т. д. В ряде случаев однозначная экспликация потенциального денотативного заполнения консеквентного состояния вряд ли представляется возможной; так, конкретное денотативное содержание консеквентного состояния, выражаемого глаголом в предложении *Он толкнул дверь* остается неопределенным (дверь может открыться или остаться закрытой).

в) Глагольные значения с денотативно незаполненными антецедентным и консеквентным состояниями ('обусловливать', 'определять', 'способствовать', 'препятствовать', 'ограничивать', 'управлять', 'детерминировать' и т. д.) характеризуются наиболее высокой степенью обобщенности и наибольшим преобладанием реляционного семантического компонента над субстанциально-тематическим в их составе. Потенциальное денотативное заполнение обеих незаполненных сигнификативных позиций может, как правило, эксплицироваться лексемами в позиции подлежащего и дополнения: *Усилия врача способствовали выздоровлению больного*, *Действия противника ограничивали наши передвижения*.

* * *

Итак, мы рассмотрели семантическую модель глагольного значения, позволяющую, как хотелось бы надеяться автору, осуществить адекватное семантическое квантование этого значения с учетом как его «текучести», определяемой процессуальным характером отображаемого референта, так и его инвариантности, свойственной любому лексическому значению в качестве обобщенной семантической единицы. Это достигается за счет различения двух иерархически соотнесенных семантических уровней различной степени обобщенности — денотативного и сигнификативного, связанных между собой отношением подобия (изоморфизма) и вместе с тем характеризуемых отно-

сительной автономностью. Отсутствие строго детерминированного одно-однозначного отношения между этими двумя семантическими уровнями обусловливает, как нам представляется, гибкость семантической структуры лексического значения, его «открытость» по отношению к бесконечно разнообразному миру референтов, возможность семантического отображения все новых сторон объективной действительности путем расширения и сужения значения, различного рода переносов значения и других семантических преобразований.

ЛИТЕРАТУРА

*Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. М., 1946.
*Сильницкий Г. Г.* Структура глагольного значения и результатив. — В кн.: Типология результативных конструкций. Л., 1983.
*Трубецкой Н. С.* Основы фонологии. М., 1960.
*Чейф У. Л.* Значение и структура языка. М., 1975.
*Dahl Ö.* Some suggestions for a logic of aspects.— In: Slavica Cothoburgensis. 1974, vol. 6.
*Lloyd A. L.* Anatomy of the Verb. — Studies in Language Companion Series. Amsterdam, 1979, vol. 4.
*Vendler Z.* Linguistics in Philosophy. Ithaca, 1967.

П. А. СОБОЛЕВА

## СНЯТИЕ АСЕМАНТИЧЕСКОЙ ПОЛИФОРМИИ В СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОМ РЯДУ. ОБЛИГАТОРНАЯ И ФАКУЛЬТАТИВНАЯ ПОЛИСТРУКТУРНОСТЬ

1. Разграничение терминов. Оба термина — полиформия и полиструктурность относятся нами к асемантической поливыводимости (ср. Гинзбург 1979) типа *дезорганизация* (*организовать — организация — дезорганизация* либо *организовать — дезорганизовать — дезорганизация*). В метаязыковом выражении $R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$.

Слова естественного языка характеризуются либо моноформией, например *соученик* $R_2R_1R_1O$; *дегазация* $R_2R_1R_1R_2O$ (слов *соучиться* и *газация* не существует) и под., либо полиформией *демилитаризация*, *сопричастность*, *совладелец* (*владеть — владелец — совладелец* или *владеть — совладеть — совладелец*). В метаязыковом выражении $R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$.

При моноформии имеет место взаимно-однозначное соответствие между словом и его словообразовательной структурой. Во втором случае — одномногозначное. Слова, характеризующиеся полиформией, обладают вариативностью словообразовательной формы.

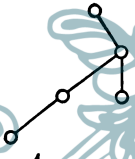


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Класс производных языка-объекта, описывающийся одной $R$-формулой, например $R_iR_j^mO$, называется моноструктурным. Класс производных языка объекта, описывающийся более чем одной $R$-формулой, например $R_kR_l^mO$, $R_nR_p^mO$, $R_sR_t^mO$ и т. д., называется полиструктурным.

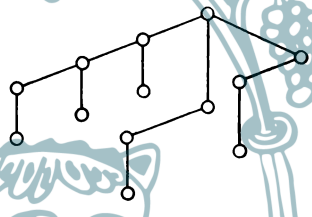


Рис. 5

Класс гнезд языка-объекта, описывающийся одним $R$-гнездом (или $R$-подгнездом), называется моноструктурным. Например: *белый*, *белизна*, *белить*, *белеть*, *побелить*, *побелеть*, *белок* и т. д.; *черный*, *чернота*, *чернеть*, *чернить*, *почернеть*, *почернить*, *чернец* и т. д.; *желтый*, *желтеть*, *желтизна*, *желтеть*, *пожелтеть*, *желток* и под. описываются одним векторным графом (рис. 1).

80493

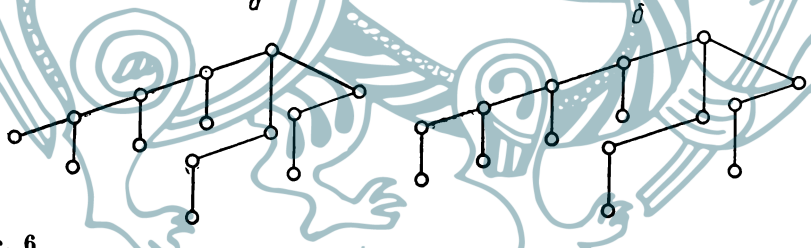



Рис. 6

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова
www.ruslang.ru

Класс гнезд языка-объекта, описывающийся более чем одним $R$-гнездом ($R$-подгнездом), называется полиструктурным. Например: *лакей*, *лакейский*, *лакейство*, *лакействовать*; *председатель*, *председательский*, *председательство*, *председательствовать*; *посредник*, *посреднический*, *посредничество*, *посредничествовать* описываются по крайней мере тремя векторными графами (рис. 2—4). Словообразовательное гнездо метаязыка, т. е. $R$-гнездо, всегда моноструктурно, так как отражает лишь одно из выбранных по тем или иным критериям описаний.

Класс слов языка-объекта, образующих словообразовательный ряд (подряд), может быть как моноструктурным, так и полиструк-



БИБЛИОТЕКА
ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА

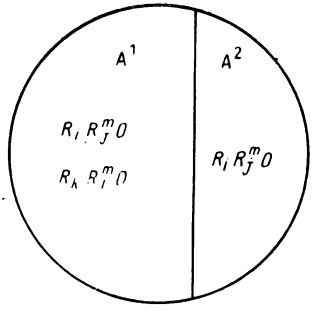



Рис. 7

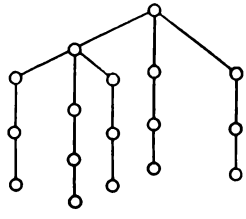


Рис. 8

турным. Например, подряд с суф. *-тель*: *читатель*, *истолкователь*, *нагреватель*, *охладитель*, *испаритель* и т. д. характеризуется моноструктурностью (рис. 5). Подряд с суф. *-ние/-ение*: *чтение*, *написание*, *нагревание*, *вырубание*, *охлаждение*, *испарение* и т. д. характеризуется полиструктурностью (рис. 6). Подряд (а) подразумевает деривации типа *греть — нагреть — нагревать — нагревание*. Подряд (б) подразумевает возможность деривации типа *греть — нагреть — нагревать — нагреваться — нагревание*. Словообразовательные ряды характеризуются полиструктурностью в том случае, если в их состав входят полиморфные слова типа *нагревание*. Словообразовательный ряд (подряд) метаязыка-объекта, т. е. $R$-ряд, всегда только моноструктурен, так как отражает всегда только одно из возможных описаний.

2. Правило разрешения асемантической полиформии, в пределах словообразовательного ряда.

Пусть имеется словообразовательный ряд А, состоящий из двух подрядов $A^1$ и $A^2$. Подряд $A^1$ описывается словообразовательными структурами $R_i R_j^m O$ и $R_k R_l^m O$, т. е. является полиструктурным. Полиструктурность для подряда $A^1$ облигаторна и обе словообразовательные структуры находятся в отношениях свободной вариативности. Подряд $A^2$ описывается словообразовательной структурой $R_i R_j^m O$, т. е. является моноструктурным (рис. 7). Тогда словообразовательная структура $R_j R_i^m O$ для ряда А является основной, а $R_k R_l^m O$ — факультативной. Полиструктурность ряда А тоже является факультативной. При описании структуры словообразовательного ряда факультативные ветви либо снимаются, либо показываются пунктирной линией, как потенциально возможные деривации.

Полиструктурный класс слов, облагающий основным вариантом словообразовательной структуры, может быть приравнен к моноструктурному. Таким образом, имеются два вида полиструктурности — облигаторная и факультативная, сопровождающая моноструктурность.

Рассмотрим примеры облигаторной и факультативной полиструктурности.

Словообразовательный ряд, организуемый преф. *со-*, имеет моноструктурные и полиструктурные подряды. Моноструктурные: *соавтор*, *собрат*, *сотоварищ*, *согражданин*, *сорежиссер* и под. ($R_2R_2O$); *соавторство* (случай моноформии на уровне метаязыка описания, *совратарь* (окказ.), *содокладчик* (при условии *доклад* непроизводное) ($R_2R_2R_2O$).

Полиструктурность облигаторного характера имеет место в следующих подрядах:

*сопричастность* (*причастный — причастность — сопричастность* или *причастный — сопричастный — сопричастность*) ($R_2R_2R_3O \vee R_2R_3R_3O$);

*созвучность* (*звучать — звучный — звучность — созвучность* или *звучать — звучный — созвучный — созвучность*) ($R_2R_2R_3R_1O \vee R_2R_3R_3R_1O$);

*соприкосновение* (*касаться — коснуться — прикоснуться — прикосновение — соприкосновение*) или (*касаться — коснуться — прикоснуться — соприкоснуться — соприкосновение*) ($R_2R_2R_1R_1R_1O \vee R_2R_1R_1R_1R_1O$).

Полиструктурность факультативного характера:

*совладелец*, *сопереживание*, *соучастие*, *содействие* (*действовать — действие — содействие* или *действовать — содействовать — содействие*) и др. ($R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$). Если бы все остальные слова аналогичной морфологической структуры имели оба словообразовательных описания, то полиструктурность последнего класса была бы тоже облигаторной. Однако имеется целый ряд слов типа *соученик*, *сомножитель*, *сонаследник*, *соаренда* и под., которые описываются только лишь формулой $R_2R_2R_1O$. Следовательно, ветвь $R_2R_2R_1O$ — основной вариант словообразовательной структуры, входящей в словообразовательный ряд преф. *со-*. Вхождение этой ветви в граф $R$-ряда обязательно. Факультативную структуру из графа словообразовательного ряда преф. *со-* следует устранить и перенести ее в ряд соответствующей суффиксальной структуры). Таким образом, все ветви на графе *со*-ряда должны быть представлены сплошными линиями (рис. 8).

Словообразовательный ряд, организованный преф. *де-/дез-*, тоже имеет моноструктурный подряд и полиструктурные подряды.

Моноструктурный: *декомпрессия*, *деаэрация*, *дескалация*, *деноминация* и др. ($R_2R_2O$).

Полиструктурные: *демонтаж*, *демилитаризация*, *демобилизация*, *деквалификация*, *дезорганизация*, *дезинтеграция*, *дезинформация* и под. (*например*, *информировать — информация — дезинформация* или *информировать — дезинформировать — дезинформация*) ($R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$). Если бы и остальные слова аналогичной структуры обладали такой же полиформией, то полиструктурность класса была бы облигаторной. Однако имеются слова типа *дезинфекция*, *дезориентация*, не соотносимые по семантическим причинам с существительным *инфекция*, *ориентация*. Эти производные отве-

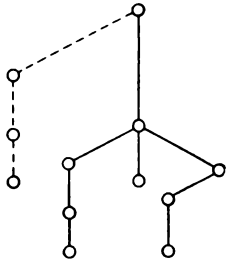


Рис. 9

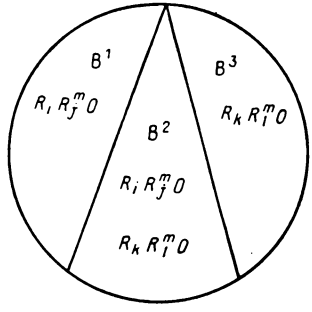



Рис. 10

чают единственной словообразовательной структуре $R_2R_1R_1O$, т. е. *инфецировать — дезинфецировать — дезинфекция*; *ориентировать — дезориентировать — дезориентация*. Тогда основным вариантом словообразовательной структуры всех этих слов является последняя. Структура же $R_2R_2R_1$O, релевантная для *де-/дез*-ряда с точки зрения его словообразовательных потенций, рассматривается как факультативная, сопровождающая основную. На графе ряда она показана пунктиром (рис. 9).

Данный словообразовательный ряд имеет еще два полиструктурных подряда:

*демуниципализация*, *денацификация*, *дешифровка*, *дешифровщик* ($R_2R_2R_1R_2O \vee R_2R_1R_1R_2O$), однако новообразование *дедраматизация* описывается только структурой $R_2R_2R_1R_2O$;

*денатурализация*, *децентрализация* (*центр — центральный — централизовать — децентрализовать — децентрализация* или *центр — центральный — централизовать — централизация* и *децентрализация*) ($R_2R_1R_1R_3R_2O \vee R_2R_2R_1R_3R_2O$), однако окказиональное слово *дезиндивидуализация* описывается лишь формулой $R_2R_2R_1R_3R_2O$. (Глагол **дезиндивидуализировать* так же, как и **дедраматизировать* представляется искусственным). Словообразовательные структуры $R_2R_2R_1R_2O$ и $R_2R_2R_1R_3R_2O$ являются основными вариантами для соответствующих подрядов, факультативные ветви переносятся на свое основное место, т. е. в суффиксальные ряды. В рассматриваемом словообразовательном ряду отсутствует облигаторная полиструктурность. Все случаи полиструктурности факультативны. Одна из них, а именно $R_2R_2R_1O$, из графа не устраняется (см. рис. 9).

Пусть имеется словообразовательный ряд B с морфемным составом C, состоящий из трех подклассов $B^1$, $B^2$ и $B^3$. Подкласс $B^1$ моноструктурный и описывается цепочкой деривационных шагов $R_iR_j^mO$. Подкласс $B^2$ полиструктурный и описывается двумя цепочками деривационных шагов $R_iR_j^mO$ и $R_kR_l^mO$. Подкласс $B^3$ моноструктурный и описывается цепочкой шагов $R_kR_l^mO$. Тогда словообразовательный ряд B считается облигаторно полиструктурным, описывающимся

двумя свободными вариантами словообразовательной структуры $R_i R_j^m O$ и $R_k R_l^m O$ (рис. 10).

Например, часть словообразовательного ряда, образованного преф. *противо-*, относящаяся к основам третьей степени производности и обладающая морфемным составом *противо-* + stem + suf состоит из трех подклассов слов:

$B^1$ — *противопоказание*, *противотечение*, описывающиеся словообразовательной структурой $R_2R_2R_1O$ (*показать*, *течь* — *показание*, *течение* — *противопоказание*, *противотечение*, ср. невозможность **противопоказать*, **противотечь*).

$B^2$ — *противодействие*, *противоположение*, описывающиеся словообразовательными структурами $R_2R_2R_1O$ и $R_2R_1R_1O$ (*действовать*, *положить* — *действие*, *положение* — *противодействие*, *противоположение* либо *действовать*, *положить* — *противодействовать*, *противоположить* — *противодействие*, *противоположение*).

$B^3$ — *противопоставление*, *противостояние*, описывающиеся словообразовательной структурой $R_2R_1R_1O$ (*поставить* [1], *стоять* — *противопоставить*, *противостоять* — *противопоставление*, *противостояние*), ср. невозможность *ставить* — **ставление*, *стоять* — **стояние*.

В этом случае для всего ряда B, т. е. слов морфемного состава *противо-* + stem + suf третьего такта производности, облигаторными и свободно варьирующимися являются обе структуры $R_2R_2R_1O$ и $R_2R_1R_1O$. (Номер такта производности существен для отграничения слов типа *противовес*, *противоток*, *противоядие* — $R_2R_2O$; *противоборство* $R_2R_1O$ [2], *противостаритель* $R_2R_2R_1R_3O$ и др.).

Таким образом, к разряду облигаторной полиструктурности и свободной вариативности словообразовательных форм относятся оба рассмотренных выше полиструктурных ряда — ряд типа A и ряд типа B.

В ряду типа A имеет место отношение включения подряда $A_2$ в подряд $A_1$. В ряду типа B имеет место отношение пересечения подряда $B^1$ и подряда $B^3$ с подрядом $B^2$.

Ниже при построении графов словообразовательных рядов факультативные ветви, релевантные для структуры префиксальных рядов, показаны пунктирными линиями.

Факультативные ветви, нерелевантные для префиксальных рядов (и, следовательно, релевантные для суффиксальных) в соответствующие префиксальные ряды не включаются.

3. Иерархия префиксальных словообразовательных рядов существительных. Гомогенные структуры $R_2$ $(R_2)$ $R_i^m O$.

---

[1] Если отвлечься от шага *ставить* — *поставить*.

[2] Деривация *противоборствовать* — *противоборство* при отсутствии шага *бороться* — **борство*.

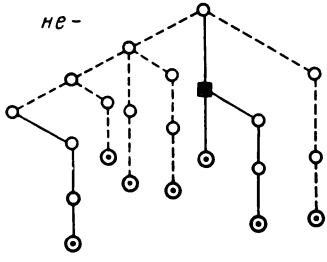



Рис. 11

Самым сложным префиксальным рядом является ряд, образуемый преф. *не-* (Ng)[3]. Этот ряд состоит из восьми $R$-слов, т. е. из восьми словообразовательных структур, которые порождаются на первом—шестом шагах деривации. Хорошо интерпретируются все структуры, кроме $R_2O$ (рис. 11).

Моноструктурными являются непроизводные членимые префиксальные существительные со структурой $R_2O$; *неприязнь* (**приязнь* устар.), *небрежность*, *неведение*, *невежа*, *невежда*, *невежество*, *неряха* и производные отыменные существительные со структурой $R_2R_2O$: *непорядок*, *неправда*, *несчастье*, *неуспех*, *незвезда* (астрон.), *недруг*, *нелюди*, *немощь*, *непогода*.

Полиструктурными являются шесть типов префиксальных образований третьей, четвертой, пятой и шестой степеней производности. Приведем иллюстрации каждого полиструктурного подряда.

Подряд, моделируемый словообразовательными структурами $R_2R_2R_3O$ и $R_2R_3R_3O$, например: *неблагодарность* (*благодарный — благодарность — неблагодарность* либо *благодарный — неблагодарный — неблагодарность*), *неблагожелательность*, *неблагозвучность*, *неблагонадежность*, *неблагонамеренность*, *неблагополучие*, *неблагоразумие*, *неблагосклонность*, *неблагоустроенность*, *невежливость*, *неверность*, *невзыскательность*, *невиновность*, *невменяемость*, *непристойность*, *неприспособленность*, *нездоровье*, *недостаточность* и многие другие.

Второй подряд, моделируемый словообразовательными структурами $R_2R_2R_1O$ и $R_2R_1R_1O$, например: *несогласие* (*согласиться — согласие — несогласие* или *согласиться — не согласиться*[4] *— несогласие*), *небытие*, *невзнос*, *нерадение*, *небыль*, *несоответствие* и др.

Третий подряд, моделируемый формулами $R_2R_2R_3R_2O$ и $R_2R_3R_3R_2O$, например: *непарность* (*пара — парный — парность — непарность* или *пара — парный — непарный — непарность*), *непорядочность*, *немощность*, *недробность* и др.

Четвертый подряд моделируется формулами $R_2R_2R_3R_1O$ и $R_2R_3R_3R_1O$, например: *нерастворимость* (*растворить — растворимый — растворимость*, *нерастворимость* либо *растворить — растворимый — нерастворимый — нерастворимость*), *невесомость*, *нерасторжимость*, *несогласованность*, *непроницаемость* и др.

Пятый подряд моделируется формулами $R_2R_2R_3R_1R_1O$ и $R_2R_3R_3R_1R_1O$, например: *непроходимость* (*ходить — проходить —*

[3] Символ $Ng$ означает негацию, $Q$ — квантитативность, $L$ — локативность и $T$ — темпоральность, т. е. основные префиксальные значения.

[4] Присоединение отрицательной частицы *не* рассматривается как деривационный шаг.

*проходимый — проходимость — непроходимость* или *ходить — проходить — проходимый — непроходимый — непроходимость*), *неразгаданность*, *нерасчленимость*, *несговорчивость*, *нерасчлененность* и др.

Шестой подряд моделируется формулами $R_2R_2R_3R_1R_1O \vee R_2R_3R_3R_1R_1O$, например: *несжимаемость* (*жать — сжать — сжимать — сжимаемый — сжимаемость — несжимаемость* или *жать — сжать — сжимать — сжимаемый — несжимаемый — несжимаемость*), *несоизмеримость*, *несоразмерность*, *непромокаемость* и др.

Следует теперь определить характер полиструктурности в шести рассмотренных выше подрядах, т. е. отделить факультативную полиструктурность от облигаторной.

Не для всякого слова с морфемным составом *не-* + stem + suf и словообразовательными структурами $R_2O$ и $R_2R_2O$ допустима полиформия. Невозможность реализации какого-либо деривационного шага в той или иной деривационной цепочке накладывает ограничения на полиформию и допускает однозначное толкование деривационной истории слова. Так, для слова *небывальщина* возможно лишь суффиксальное толкование $R_2R_1R_1O$ (*бывать — не бывать — небывальщина*) из-за отсутствия слова **бывальщина*. Аналогичная картина у слов *невидальщина*, *невидаль* $R_2R_1R_1O$ (*видать — не видать — невидаль*) из-за отсутствия слов **видаль*, **видальщина*. У слова *неприметность* $R_2R_3R_3R_1O$ последний деривационный шаг суффиксальный (*приметить — приметный — неприметный — неприметность*) из-за сомнительности существительного **приметность*. У слова *непротивление* тоже последний шаг суффиксальный $R_2R_1R_1O$ (*противиться — не противиться — непротивление*) из-за отсутствия существительного **противление*. У слова *нескладность* единственная моделирующая структура $R_2R_3R_3O$ из-за сомнительности существительного **складность*. Слово *несбыточность* тоже невозможно трактовать как префиксальное из-за отсутствия существительного **сбыточность*. Также слово *несгораемость* $R_2R_3R_3R_1R_1O$ может рассматриваться только как суффиксальное на последнем шаге деривации из-за отсутствия существительного **сгораемость*.

Все примеры моноформии рассматриваемых слов решаются в данном случае в пользу суффиксального характера последнего деривационного шага. Следовательно, все полиформные слова можно было бы убрать из графа словообразовательного ряда, образованного преф. *не-* и перенести в соответствующие суффиксальные ряды. Это касается, в первую очередь, четырех следующих ветвей графа: $R_2R_2R_3O$ ($\vee R_2R_3R_3O$); $R_2R_2R_1O$ ($\vee R_2R_1R_1O$); $R_2R_2R_3R_1O$ ($\vee R_2R_3R_3R_1O$); $R_2R_2R_3R_1R_1O$ ($\vee R_2R_3R_3R_1R_1O$). Что же касается остальных двух ветвей, в частности $R_2R_2R_3R_1R_1R_1O$ ($\vee R_2R_3R_3R_1R_1R_1O$) (*несжимаемость*, *несоизмеримость* и под.) и $R_2R_2R_3R_2O$ ($\vee R_2R_3R_3R_2O$) (*непорядочность*, *непарность*), то их вариативность мы рассматриваем как облигаторную, так как не удалось обнаружить никаких деривационных ограничений на порождение соответствующих слов как одним, так и другим путем.

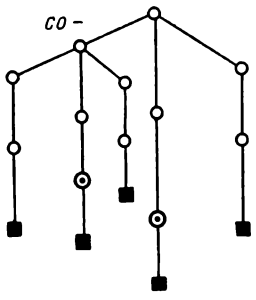



Рис. 12

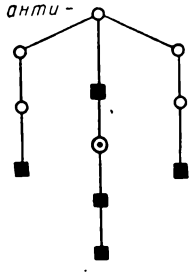



Рис. 13

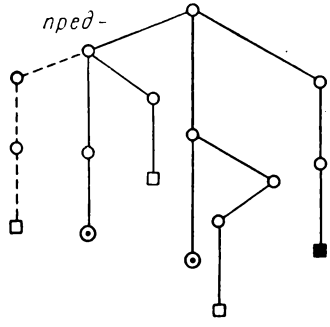



Рис. 14

Предыдущие четыре ветви, как было показано выше, обладают факультативной полиструктурностью. Оставим их на чертеже ряда, показав соответствующие ребра пунктиром. Последнее существенно для иллюстрации деривационных потенций ряда с преф. *не-*.

Рассмотренные выше мономотивированные и полимотивированные существительные с преф. *не-* соответствуют, как отмечалось выше, следующему морфемному составу: *не-* + stem + suf. Аналогичная морфемная структура свойственна и конфиксальным дериватам с преф. *не-*, например, существительное *неверие*, которое непосредственно мотивируется антонимом *вера*. Словообразовательная структура производного $R_2R_2O$, при этом крайний релятор интерпретируется конфиксом *не-. . . -и-*. Слово *неприкосновенность* моделируется формулой $R_2R_3R_1R_1R_1O$ (*касаться — коснуться — прикоснуться — неприкоснов-енный — неприкосновенность*). Наличие конфикса *не-. . . -енн-* обусловлено тем, что прилагательное **прикосновенный* отсутствует в русском языке. Отсутствует и существительное **прикосновенность*. Точно так же существительное *нерушимость*, моделируемое формулой $R_2R_3R_1O$ (*рушить — нерушимый — нерушимость*), на втором шаге деривации присоединяет конфикс *не-. . . -им-*. Причина — отсутствие слов **рушимый* и **рушимость*. Таким образом, морфемная структура вида *не-* + stem + suf в качестве конечного деривационного шага может иметь префиксальный, суффиксальный либо конфиксальный шаг. Промежуточные шаги тоже могут быть конфиксальными.

Вторым по сложности префиксальным рядом является ряд, образуемый преф. *со-*(L). Слова с преф. *со-* моделируются шестью *R*-словами и порождаются на втором—пятом деривационных шагах. Хорошо интерпретируются две структуры $R_2R_2O$ и $R_2R_2R_1O$ (рис. 12).

Существительные с преф. *со-* имеют как моноструктурные, так и полиструктурные подряды. К первым относятся слова, моделируемые следующими словообразовательными структурами:

$R_2R_2O$: *соавтор*, *собрат*, *сотоварищ*, *сограждане*. *сорежиссер*, *сочлен*, *сопредседатель*, *сообщество* и др.;

$R_2R_2R_2O$: *соавторство*, *совратарь* (окказ.). *содокладчик*. Третье слово можно рассматривать и как отыменное производное третьего такта производности, и как производное четвертой степени от глагола: *докладывать — доклад — докладчик — содокладчик*. Описания не совсем равноправные, так как структура $R_2R_2R_2R_1O$ представлена всего одним словом, к тому же не бесспорным, а альтернативная структура $R_2R_2R_2O$ представлена одним бесспорным случаем и одним окказионализмом (РГ—80, 231). Таким образом, имеется некоторый перевес в пользу структуры третьего такта.

Полиструктурность облигаторного характера:

$R_2R_2R_3O \vee R_2R_3R_3O$: *сопричастность* (*причастный — причастность — сопричастность* либо *причастный — сопричастный — сопричастность*) [5];

$R_2R_2R_3R_1O \vee R_2R_3R_3R_1O$; *созвучность* (*звучать — звучный — звучность — созвучность* или *звучать — звучный — созвучный — созвучность*);

$R_2R_2R_1R_1O \vee R_2R_1R_1R_1O$: *соприкосновение* (*коснуться — прикоснуться — прикосновение — соприкосновение* либо *коснуться — прикоснуться — соприкоснуться — соприкосновение*).

Полиструктурность факультативного характера:

$R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$: *совладелец*, *сопереживание*, *соучастие*, *содействие* (*действовать — действие — содействие* или *действовать — содействовать — содействие*) и др. Если бы все остальные слова аналогичной морфологической структуры имели бы оба словообразовательных описания, то полиструктурность была бы облигаторной, и структуры $R_2R_2R_1O$ и $R_2R_1R_1O$ находились в отношениях свободной вариативности. Однако имеется целый ряд слов типа *соученик*, *сомножитель*, *сонаследник*, *соарендатор* и под., которые описываются лишь формулой $R_2R_2R_1O$ (так как отсутствуют глаголы **соучиться*, **сомножить*, **содокладывать*. Следовательно, ветвь $R_2R_2R_1O$ — основной вариант словообразовательной структуры. Ветвь $R_2R_2R_1O$ — облигаторна. Факультативную структуру $R_2R_1R_1O$ из $R$-ряда следует устранить (и перенести ее в ряд соответствующих суффиксальных рядов). Таким образом, все ветви на графе *со*-ряда должны быть представлены сплошными линиями (см. рис. 12).

С преф. *со-* имеются конфиксальные отыменные существительные: $R_2R_2O$ — *со-бутыльник*, *со-плем-енник*, *со-друж-ество*, *со-звезд-ие*, *со-звуч-ие*, *со-плод-ие*, *со-трапез-ник*, *со-цвет-ие*, и под.

Таким образом, морфемная структура *со-* + stem + suf со словообразовательной точки зрения может иметь в качестве последнего деривационного шага суффиксацию, префиксацию и конфиксацию.

Следующим по сложности словообразовательным рядом является ряд, образованный преф. *анти-* (Ng). Сложность ряда равна шести $R$-словам.

[5] В четырехтомном Академическом словаре обнаружено по одному примеру на словообразовательные структуры $R_2R_2R_3O \vee R_2P_3R_3O$, $R_2R_2R_3R_1O \vee R_2R_3R_3R_1O$, $R_2R_2R_1R_1O \vee R_2R_1R_1R_1O$.

Словообразовательные структуры, из которых складывается ряд, образуемый префиксом *анти-*, являются $R$-словами первой, второй, третьей и четвертой степени производности.

Хорошо интерпретируется одна словообразовательная структура из шести: $R_2R_2O$ и $R_2R_2R_2O$ (рис. 13).

Существительные с преф. *анти-* характеризуются моноформией. Они соответствуют следующим словообразовательным структурам:

$R_2R_2O$: *антитезис*, *антициклон*: *антикритика*, *антимир*, *антивещество*, *антигерой*, *антироман*, *антимилитаризм*, *антикоммунизм*, *антиракета*, *антикосмос*, *антифашист*, *антитела*, *антитоксины*, *антифриз*, *антихрист*, *антициклон* и под.;

$R_2R_2R_1O$: *антидетонатор* (если его деривационная история *детонировать — детонатор — антидетонатор*);

$R_2R_2R_2O$: *античастица* (если деривационная история *часть — частица — античастица*);

$R_2R_2R_3O$: интерпретируется окказионализмом *антикрасота*;

$R_2R_2R_2R_2O$: *антидарвинист* (если деривация *Дарвин — дарвинизм — дарвинист — антидарвинист*). Если же *дарвинист* произвести непосредственно от *Дарвин*, то словообразовательная структура слова *антидарвинист* такая же, как у слова *античастица*.

Имеются и непроизводные членимые слова $R_2O$: *антибиотики*, *антимония*, *антиномия*, *антипатия*, *антисептика*, *антитеза*. Членимость носит дефектный характер.

Префиксальный ряд, образуемый преф. *пред-* ($T$, $L$), состоит из пяти подрядов. Два из них хорошо интерпретируются $R_2R_2O$ и $R_2R_2R_1O$. Три подряда характеризуются моноструктурностью. Два подряда характеризуются полиструктурностью.

Моноструктурные подряды.

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2O$, соответствует словам *предыстория*, *предромантизм*, *предыстоки*, *предпарламент* (устар.), *предплюсна* (анат.), *Предальпы*, *предутро* (окказ.), *предвойна* (окказ.), *предвесна* (окказ.) и под.

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_3O$, соответствует слову *предосторожность* (*осторожный — осторожность — предосторожность*).

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_1R_3R_2O$, соответствует слову *предусилитель* (*сила — сильный — усилить — усилитель — предусилитель*).

Подряд, моделируемый формулами $^1R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$, соответствует словам *предубеждение*, *предназначение* (*назначить — назначение — предназначение* $R_2R_2R_1O$ либо *назначить — предназначить — предназначение* $R_2R_1R_1O$). То же самое *предощущение*, *предвидение* (*видеть — видение — предвидение* $R_2R_2R_1O$ либо *видеть — предвидеть — предвидение* $R_2R_1R_1O$). Однако слова аналогичной морфемной структуры типа *предбытие*, *предуказание* описываются только первой формулой: $R_2R_2R_1O$, так как отсутствуют глаголы **предбыть*, **предуказать*. Следовательно, словообразовательная структура

$R_2R_2R_1O$ является для данного класса слов основной, а $R_2R_1R_1O$ — факультативной. Последняя относится к суффиксальным рядам.

Подряд, моделируемый формулами $R_2R_2R_3R_1O \vee R_2R_3R_3R_1O$: соответствует слову *преднамеренность* (*намереваться — намеренный — намеренность — преднамеренность* либо *намереваться — намеренный — преднамеренный — преднамеренность*). Полиформия в данном случае облигаторна (отсутствуют моноформичные слова одной либо другой структуры). См. рис. 14.

Для некоторых существительных, содержащих преф. *пред-*, характерна моноформия с последним суффиксальным деривационным шагом. Причина моноформии в данном случае объясняется отсутствием некоторых промежуточных деривационных шагов в словообразовательной цепочке. Например, *предвосхищение* $R_2R_1O$ — из-за отсутствия мотивационных отношений между *восхищение* и *предвосхищение*. То же **вкушение* и *предвкушение*, *предопределение* и *определение*, *предположение* и *положение*, *предрасположение* и *расположение* и др. Преф. *пред-* вычленим в производных глаголах: *предвосхищать*, *предвкушать*, *предопределять*, *предположить*, *предрасположить* и под., однако все производные имена относятся к ряду слов с суф. *-ени-е*, а не преф. *пред-*. Преф. *пред-* встречается в префиксально-суффиксальных формантах: *предгорье*, *предместье*, *преддверие*, *предвестие*, *предбанник*, *предплужник* и др. Таким образом, существительные, выделяющие преф. *пред-*, со словообразовательной точки зрения могут быть префиксальными, суффиксальными и конфиксальными.

Словообразовательные ряды, организованные преф. *архи-*, *де-/дез-*, *под-* и *сверх-*, обладают сложностью «5» (рис. 15, 16, 17, 18). Словообразовательный ряд с префиксом *архи-* (*Q*) строится из моноструктурных и полиструктурных подрядов (см. рис. 15). Моноструктурные подряды моделируются следующими ветвями:

ветвь $R_2O$, соответствующая членимым, но непроизводным словам, например: *архиерей*, *архимандрит*, *архипелаг*;

ветвь $R_2R_2O$, хорошо интерпретирующаяся, соответствует отыменным именам типа *архиплут*, *архибестия*; *архидиакон*, *архиепископ* и под.;

и ветвь $R_2R_2R_2O$, соответствующая слову *архимиллионер* (*миллион — миллионер — архимиллионер*).

Полиструктурный подряд моделируется ветвями $R_2R_2R_3O \vee R_2R_3R_3O$. Этим словообразовательным структурам соответствует слово *архинелепость* и потенциальные (не отмеченные в словаре) *архиосторожность*, *архиопасность*. Приводимое РГ-80 слово *архинелепость* может трактоваться как *нелепый — нелепость — архинелепость* либо как *нелепый — архинелепый — архинелепость*. Остальные существительные также могут иметь двойную интерпретацию.

Если бы не существительное *архисобственник*, обладающее бесспорной и единственной словообразовательной структурой $R_2R_2R_3O$ (*собственный — собственник — архисобственник*), полиформия

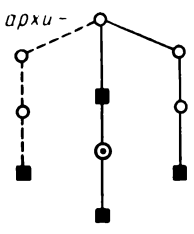



Рис. 15

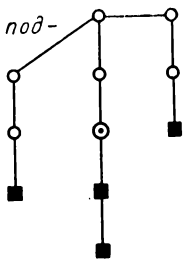



Рис. 16

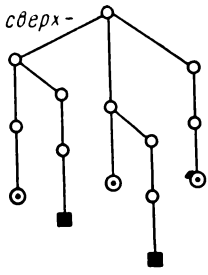



Рис. 17

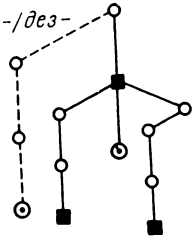



Рис. 18

была бы облигаторной, а соответствующие слова с преф. *архи-* обладали бы свободной вариативностью словообразовательной структуры, т. е. с равной вероятностью их можно было бы отнести к префиксальным структурам с преф. *архи-* и к суффиксальным с суф. *-ость*. Однако из-за моноформии слова *архисобственник* основным вариантом словообразовательной структуры следует считать $R_2R_2R_3O$, а вариант $R_2R_3R_3O$ — факультативным. Ветвь $R_2R_3R_3O$, вследствие нерелевантности для *архи*-ряда, на графе не показана.

Слову *архипастырь* в прошлом соответствовала ветвь $R_2R_2R_1O$, но в современном русском языке исчезла соотносительность *пасти* — *пастырь*, так как существительное толкуется как 'священник, руководитель паствы'. Если его деривационная история *паства* — *пастырь* — *архипастырь*, то оно относится к словообразовательной структуре $R_2R_2R_2O$, т. е. туда же, где и *архимиллионер*. Если не усматривать отношения производности между *паства* и *пастырь*, существительное *архипастырь* относится к структуре $R_2R_2O$. При любом решении структура ряда не меняется. См. рис. 15, на котором историческая ветвь обозначена точечной линией.

Словообразовательный ряд, организованный преф. *де-/дез-* (*Ng*), моделируется двумя хорошо интерпретирующимися ветвями $R_2R_2O$ и $R_2R_2R_1O$ и тремя плохо интерпретирующимися ветвями, см. рис. 18. Ряд имеет моноструктурные и полиструктурные подряды. Моноструктурные подряды моделируются двумя ветвями:

ветвь $R_2O$, соответствующая членимым, но непроизводным словам типа *девальвация*, *дедукция*, *дезинсекция*, *дезодорация*, *деклинация*, *демаркация* и др.;

ветвь $R_2R_2O$, соответствующая отыменным производным: *декомпрессия*, *деаэрация*, *деэскалация*, *деноминация* и под.

Полиструктурные подряды моделируются ветвями $R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$. Последние соответствуют словам *демонтаж*, *демилитаризация*, *демобилизация*, *деквалификация*, *дезорганизация*, *дезинтеграция*, *деэтимологизация*, *дезинформация*, *дезинтеграция*, *декомпенсация*, *демаскировка* и под. Если бы и остальные слова аналогичной морфемной структуры обладали такой же полиформией, то полиструктурность класса была бы облигаторной, а вариативность — сво-

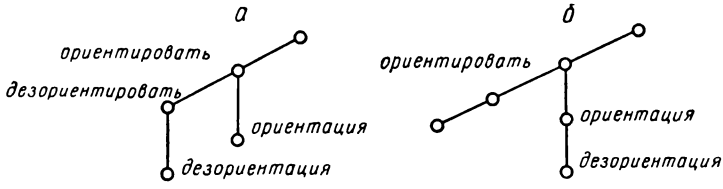



**Рис. 19**

бодной. Однако имеются слова типа *дезинфекция*, *дезориентация* и под., не соотносительные непосредственно с существительными *инфекция*, *ориентация*. Так *дезинфекция* моделируется только формулой $R_2R_1R_1O$, т. е. *инфицировать — дезинфицировать — дезинфекция*, но не $R_2R_2R_1O$, так как при наличии отношений *инфицировать — инфекция* нельзя установить соответствие между *инфекция — дезинфекция*, ср. *инфекция* (мед.) 'проникновение в организм болезнетворных микроорганизмов; заражение', а *дезинфекция* 'уничтожение болезнетворных микробов специальными средствами; обеззараживание'. Слово *инфекция* относится к организму, а *дезинфекция* — к помещению и вещам.

То же касается слова *дезориентация*: *ориентировать — дезориентировать — дезориентация*, т. е. $R_2R_1R_1O$, но не $R_2R_2R_1O$ из-за отсутствия непосредственной семантической выводимости между *ориентация* и *дезориентация*. Так, *ориентация*: '1. определение своего местонахождения, ориентация на местности; 2. перен. Умение разобраться в каких-либо вопросах, в окружающей обстановке; 3. перен. направленность научной, общественной и др. деятельности, определяемая расчетом на кого-л., что-л.'; а *дезориентация*: 'действие по значению глагола *дезориентировать* и состояние по значению глагола *дезориентироваться*'.

Отношение в гнезде с вершиной *ориентировать(ся)* показаны на рис. 19. *Орцентация* и *дезориентация* связаны опосредованно через *ориентировать — дезориентировать*.

Из-за наличия моноформии у слов *дезинфекция* и *дезориентация* основным вариантом словообразовательной структуры считается $R_2R_1R_1O$ (инфицировать, *ориентировать — дезинфицировать*, *дезориентировать — дезинфекция*, *дезориентация*), а не $R_2R_2R_1O$. Последняя является факультативной, но релевантной для *де-/дез* — ряда с точки зрения его словообразовательных потенций. На графе ряда она показана пунктиром (см. рис. 18).

Данный словообразовательный ряд имеет еще два полиструктурных подряда.

Подряд, моделируемый дизъюнкцией $R_2R_2R_1R_2O \vee R_2R_1R_1R_2O$, соответствует словам *демуниципализация*, *денацификация*, *дешифровка*, *дешифровщик*. Однако новообразование *дедраматизация* описывается только первой формулой: *драма — драматизировать —*

*драматизация — дедраматизация*, т. е. $R_2R_2R_1R_2O$. Последний шаг префиксальный. Второй путь, а именно $R_2R_1R_1R_2O$ невозможен из-за слабой вероятности появления слова **дедраматизировать*.

Подряд, моделируемый дизъюнкцией $R_2R_2R_1R_3R_2O \vee R_2R_1R_1R_3R_2O$, соответствует словам *денатурализация*, *децентрализация* (*центр — центральный — централизация — децентрализация* либо *центр — центральный — централизовать, — децентрализовать — децентрализация*). Однако окказионализм *дезиндивидуализация* описывается только первой формулой: *индивид — индивидуальный — индивидуализировать — индивидуализация — дезиндивидуализация*, т. е. $R_2R_2R_2R_3R_2O$, но не $R_2R_1R_1R_3R_2O$ из-за сомнительности появления даже окказионального глагола **дезиндивидуализировать*. Последний шаг суффиксальный. Другие пути невозможны из-за отсутствия мотивационных отношений между *генерировать — дегенерировать* и *градация — деградация*.

У слова *дегазация* возможна цепь шагов $R_2R_1R_1R_2O$: *газ — газировать — дегазировать — дегазация*, т. е. последний шаг — суффиксальный. Путь $R_2R_2R_1R_2O$ невозможен из-за отсутствия слова **газация* (вместо него имеется слово *газирование*).

Двухшаговая деривация $R_2R_2O$ приписывается словам типа *декомпрессия*, *деаэрация*, *деэскалация*, *деноминация* из-за отсутствия глаголов **компрессировать*, **аэрировать*, **эскалировать*, **номинировать*. Словообразовательные структуры $R_2R_2R_1R_2O$ и $R_2R_2R_1R_3R_2O$ являются основными вариантами для *де-/дез-* ряда. Факультативные ветви снимаются.

В рассматриваемом словообразовательном ряду отсутствует облигаторная полиструктурность. Все случаи полиструктурности факультативны. Одна из них, а именно опирающаяся на ветви $R_2R_2R_1O$, из графа не устранена.

Слова типа *деградация*, *дегенерация*, *деформация*, имеющие сходную морфемную структуру со словами *дезинсекция* ($R_2O$), *деэскалация* ($R_2R_2O$), *демобилизация* ($R_2R_2R_1O$ и $R_2R_1R_1O$) и под., соотносятся с формулой $R_2R_1O$ (*деградировать — деградация*). Преф. *де-* лишь слабо вычленим в производящем глаголе. В некоторых случаях под той же морфемной структурой *де-/дез-* + stem + suf скрывается конфиксальная словообразовательная структура, например: *герой — дегероизация* $R_2R_2O$. Все промежуточные шаги — потенциальные: *герой — *героизировать — *дегероизировать — дегероизация*, а также *герой — героизировать — *героизация — *дегероизация*. Конфиксальный формант обнаруживается у слова *деморализация*: *мораль — моральный — деморализация* $R_2R_3R_2O$.

Таким образом, для морфемной структуры *де-/дез-* + stem + suf возможна: а) полиструктурность с последним префиксальным либо суффиксальным шагом; б) моноформия с последним префиксальным шагом; в) моноформия с последним суффиксальным шагом; г) конфиксация; д) членимость при непроизводности.

Ряды с префиксом *под-* (*L*), как правило, моноструктурны. Моделирующий его *R*-ряд состоит из пяти ветвей, одна из которых хорошо интерпретируется (см. рис. 16).

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2O$, соответствует словам *подвид*, *подкласс*, *подотряд*, *подгруппа*, *подсистема* (спец.), *подпрограмма* (нов. спец.); *подполковник*, *подштурман*, *подмастер*, *подпрапорщик*; *подзаголовок*, *подтропики*, *подоснова*, *подпочва*, *подсознание*, *подтекст*, *подпол* и др.

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_1O$, соответствует словам *подшлифовщик* (*шлифовать — шлифовщик — подшлифовщик*), *подлекарь* (устар.), *подвздох* (простор.).

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_2O$, соответствует словам *подворотник* (*ворот — воротник — подворотник*), *подколенка*, *подканцелярист* (устар.).

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_2R_2O$, соответствует слову *подворотничок*, которое при одной и той же деривационной структуре может иметь две разные деривационные истории: *ворот — воротник — подворотник — подворотничок* либо *ворот — воротник — воротник — подворотничок*.

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2R_4O$, соответствует слову *подмножество* (*много — множество — подмножество*).

Преф. *под-* вычленяется и в конфиксальных образованиях: *пододеяльник*, *подоконник*, *подснежник*; *подбородок*, *подгруздок*; *подглазье*, *подгорье*; *подворотня*, *подножка*; *подголосок* и др. Со словообразовательной точки зрения преф. *под-* вычленяется только в префиксальных и конфиксальных образованиях.

Существительные с преф. *сверх-* (*Q*) (сложность 5), хорошо интерпретирующиеся ветви $R_2R_2O$, $R_2R_2R_1O$ и $R_2R_2R_3O$ (см. рис. 17), характеризуются как моноструктурностью, так и полиструктурностью.

Моноструктурные подряды, моделируются ветвями:

$R_2R_2O$ — *сверхгигант*, *сверхчеловек*, *сверхприбыль*, *сверхэнтузиазм*, *сверхпамять* и под.;

$R_2R_2R_1O$ — *сверхдавление*, *сверхэксплуатация*, *сверхпроводник*, *сверхзабота*;

$R_2R_2R_3O$ — *сверхготовность*, *сверхусилие*;

Полиструктурные подряды моделируются ветвями: $R_2R_2R_3O \vee R_2R_3R_3O$ — *сверхскорость* (*скорый — скорость — сверхскорость* либо *скорый — сверхскорый — сверхскорость*), *сверхлегкость*, *сверхмощность*, *сверхпрочность*, *сверхтвердость*, *сверхточность*, *сверхопытность*, *сверхсрочность* и др.; если бы не слова *сверхготовность* и *сверхусилие*, для которых справедлива лишь первая формула, то полиформия была бы облигаторной, а вариативность словообразовательных структур свободной. Моноформия слов *сверхготовность* и *сверхусилие* делает структуру $R_2R_2R_3O$ обязательной, а $R_2R_3R_3O$ — факультативной. Последняя может быть устранена из описания.

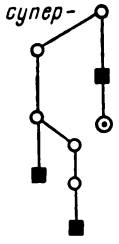



Рис. 20

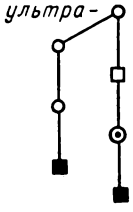



Рис. 21

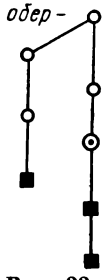



Рис. 22

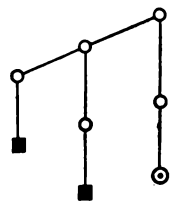


Рис. 23

Подряд, моделируемый дизъюнкцией $R_2R_2R_3R_2O \vee R_2R_3R_3R_2O$, соответствует слову *сверхчувствительность* (*чувство — чувствительный — чувствительность — сверхчувствительность* либо *чувство — чувствительный — сверхчувствительный — сверхчувствительность*).

Подряд, моделируемый ветвями $R_2R_2R_3R_1O \vee R_2R_3R_3R_1O$, соответствует слову *сверхпроводимость* (*проводить — проводимый — проводимость — сверхпроводимость* либо *проводить — проводимый — сверхпроводимый — сверхпроводимость*). Полиструктурность в двух последних случаях облигаторна.

Следующие по сложности три префиксальных ряда состоят из четырех $R$-слов каждый. Организованы они преф. *супер-*, *ультра-*($Q$) и *обер-*($Q$). Во всех трех рядах хорошо интерпретируется только ветвь $R_2R_2O$ (рис. 20, 21, 22).

Словообразовательный ряд существительных, образованный префиксом *дис-* ($Ng$), состоит из трех подрядов (рис. 23).

Подряд, моделируемый ветвью $R_2R_2O$, моноструктурный. Он включает слова *диспропорция*, *дискоординация*, *дисбаланс*, *дискомфорт* и под.

Подряд, моделируемый ветвями $R_2R_2R_1O \vee R_2R_1R_1O$, полиструктурный и соответствует словам типа *дисквалификация* и *дисгармония* (*квалифицировать, гармонировать — квалификация, гармония — дисквалификация, дисгармония* либо *квалифицировать, гармонировать — дисквалифицировать, дисгармонировать — дисквалификация, дисгармония*). Полиструктурность облигаторна.

Имеются и непроизводные членимые слова $R_2O$ с преф. *дис-*: *диссонанс*, *диссидент*, *диссимиляция*, *диссоциация*, *дистрофия*. Слова, содержащие в своем морфемном составе преф. *дис-* и суф. *-аци-я*, могут относиться и к отглагольным именам $R_2R_1O$: *дискредитация* (от *дискредитировать*), *дискриминация* (от *дискриминировать*).

Морфемная структура типа *дис-* + stem + suff является поверхностным выражением нескольких словообразовательных структур: $R_2O$, $R_2R_2O$, $R_2R_2R_1O$, $R_2R_1R_1O$ и $R_2R_1O$. Последнее — один из примеров асимметрии морфемной и словообразовательной структуры слова.

| | R-структуры (словообразовательной структуры) | L-структуры (ряды) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | Количество вхождений в R-структуру |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | *не-* | *со-* | *анти-* | *пред-* | *архи-* | *де-ди-* | *под-* | *сверх-* | *супер-* | *ультра-* | *обер-* | *без-/бес-* | *дис-* | *суб-* | *от-* | *пере-* | *пра-* | *раз-/с-* | *контр-* | *при-* | *до-* | *противо-* | *над-* | *про-* | *ре-* | *после-* | *вице-* | *экстра-* | *экс-* | *за-* | *па-* | *су-* | *а-* | *прото-* | |
| 1. | I $R_2O$ | + | + | + | | + | + | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 11 |
| 2. | II $R_2R_2O$ | + | | + | + | + | + | + | + | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 30 |
| 3. | $R_2R_2R_1O$ | + | + | + | + | + | + | + | + | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 23 |
| 4. | $R_2R_2R_2O$ | | + | + | | + | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 9 |
| 5. | III $R_2R_2R_3O$ | + | + | + | + | + | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 9 |
| 6. | $R_2R_2R_4O$ | | | | | | | + | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 7. | $R_2R_2R_1R_1O$ | | + | | | | | | | | | | | | | | + | | | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |
| 8. | $R_2R_2R_2R_1O$ | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 9. | IV $R_2R_2R_3R_1O$ | + | + | | + | | | | + | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 |
| 10. | $R_2R_2R_1R_2O$ | | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 11. | $R_2R_2R_2R_2O$ | | | + | | | | + | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |
| 12. | $R_2R_2R_3R_2O$ | + | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |
| 13. | $R_2R_2R_3R_1R_1O$ | + | | | | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 14. | V $R_2R_2R_3R_2R_1O$ | | | | | | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 15. | $R_2R_2R_1R_3R_2O$ | | | | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| 16. | VI $R_2R_2R_3R_1R_1R_1O$ | + | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| Сложность ряда | | 8 | 7 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | |

Мы не будем останавливаться на структуре и полиформии остальных префиксальных рядов русского существительного. Сведения о релевантных словообразовательных структурах и их иерархии читатель может получить из сводной таблицы.

В таблице по горизонтали расположены рядообразующие форманты. Всего тридцать четыре ряда. По вертикали — моделирующие их *R*-слова. Словообразовательные ряды префиксальных существительных моделируются шестнадцатью *R*-словами. Сложность *R*-слов (словообразовательных структур), т. е. глубина рядов возрастает от единицы до шести. Ряды порождаются на I—VI тактах работы генератора слов аппликативной модели. Сложность рядов варьируется в пределах от восьми *R*-слов до одного. Таблица также содержит данные о продуктивности либо непродуктивности префиксальных словообразовательных рядов. Обращает внимание тот факт, что при сложности от восьми до четырех *R*-слов все ряды продуктивны. При сложности три—один имеются как продуктивные, так и непродуктивные ряды. Можно говорить о прямой зависимости продуктивности ряда от его сложности. Таблица также содержит данные о моделирующей силе каждого *R*-слова, моделирующего ветви рядов. Эти данные содержатся в последнем вертикальном столбце. Наибольшей моделирующей силой обладает отыменное имя $R_2R_2O$. На втором месте стоит отыменное имя, производное от глагола $R_2R_3R_1O$. Третье место занимает непроизводное имя $R_2O$. На четвертом месте оказываются слова третьей степени производности $R_2R_2R_2O$ и $R_2R_2R_3O$. Моделирующая сила остальных *R*-слов варьируется от четырех до одного. Наблюдается обратная зависимость между моделирующей силой (активностью) *R*-слова и его сложностью. Самые сложные *R*-слова пятой и шестой степени производности обладают минимальной активностью, равной единице.

ГИНЗБУРГ Е. Л.

## КЛАССИФИКАЦИИ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ГНЕЗД ОТ ПЕРВООБРАЗНЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ. II

### КЛАССИФИКАЦИЯ ГНЕЗД ПО ЧАСТЕРЕЧНЫМ ТИПАМ ОТНОШЕНИЙ ПРОИЗВОДНОСТИ, АКТУАЛЬНЫМ ДЛЯ ИХ ЧЛЕНОВ

Что можно сказать об устройстве совокупности словообразовательных гнезд (сокращенно С-гнезд) с первообразными прилагательными, зная перечень словообразовательных пар в составе каждого

из них, а про члены каждой из них — только то, каким частям речи они принадлежат?[1]

Ответы на вопросы: «Есть ли в данном гнезде слова деривационной категории[2] ij, иначе производные i-той части речи от производящих j-той части речи, где i, j — это глагол (1), существительное (2), прилагательное (3) или наречие (4)?» позволяют распределить гнезда по 40 словообразовательным типам. Эта классификация, $T_3$, представлена в табл. 1. Имена столбцов в ней — обозначения деривационных категорий, а имена строк — обозначения типов словообразовательных гнезд, которым принадлежат объединения однокоренных.

## УПОРЯДОЧЕННОСТЬ ТОПОВ ПО УЧАСТИЮ В С-ГНЕЗДАХ

Хотелось бы верить, что анализируемая совокупность С-гнезд не представляет собою случайного собрания фактов, случайного относительно мыслимого разнообразия частеречных типов отношений производности, или топов. В том, что это так, легко убедиться.

1. В гнездах есть производящие и производные всех четырех частей речи полнозначных слов, глаголы и существительные, прилагательные и наречия. Однако деривационные категории, пары «часть речи производного, часть речи производящего» представлены совсем не все — в гнездах не найдем производных глаголов от наречий.

2. Не все мыслимые комбинации деривационных категорий представлены анализируемыми С-гнездами — всего таких типов не $2^{15}$, а только мизерная часть этого разнообразия, только сорок.

3. Не все деривационные категории равновероятны, они упорядочены по участию в С-гнездах, притом не строго, а только частично — равно активны производные от глаголов существительные, 21X, и глаголы, 11X.

Относительно всей совокупности гнезд по убыванию частоты топы упорядочены в следующую последовательность:

$$23X > 43X > 33X > 13X > 11X = 21X > 22X > 31X > 44X > 32X > 42X > 41X > 12X > 24X > 34X$$

---

[1] Здесь, как и в статье [Гинзбург 1984], альтернатива «Носителями информации о частях речи являются слова или морфемы?», тесно связанная с дилеммой «Предмет словообразования — конструкции, объединяющие морфемы в составе слова (≠в слово!), или конструкции, объединяющие однокоренные слова?», решается в пользу слов.

[2] Деривационная категория (здесь то же, что и частеречный тип отношения производности, или топ) — результат функционального обобщения представлений о словообразовательной паре.

Каждая из деривационных категорий — это совокупность лексических единиц одной и той же части речи от лексических единиц также одной и той же части речи, каждая обозначается последовательностью из двух цифр: первая соответствует части речи производного, а вторая — части речи производящего, так что 12, например, следует читать «глаголы от существительных», а 12X — «от существительных любой деривационной истории».

**Таблица 1**

| | А | Б | В | Г | Д | Е | Ж | З | И | К | Л | М | Н | О | П |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 4 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 5 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 6 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 7 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 8 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 9 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 10 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 11 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 12 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 13 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 14 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 15 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 16 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 17 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 18 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 19 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 20 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

| | А | Б | В | Г | Д | Е | Ж | З | И | К | Л | М | Н | О | П |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 21 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 22 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 23 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 24 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 25 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 26 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 27 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 28 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 29 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 30 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 31 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 32 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 |
| 33 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 34 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 35 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 36 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 37 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 38 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 39 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 40 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Условные обозначения

Имена столбцов (топов) —
А: 23Х, Б: 43Х, В: 33Х, Г: 13Х, Д: 11Х, Е: 21Х, Ж: 22Х, З: 31Х, И: 44Х, К: 32Х, Л: 42Х, М: 41Х, Н: 12Х, О: 24Х, П: 34Х.

Имена строк (типов С-гнезд, регулярных С-гнезд прямым, нерегулярных — курсивом, полурегулярных — разрядкой) —

1: НОВЫЙ
2: ВЫСОКИЙ
3: *ЗЕЛЕНЫЙ, МЕЛКИЙ, ТЕМНЫЙ*, ЧИСТЫЙ
4: *ОБЩИЙ*
5: ОДИН, *ПРОСТОЙ, РАВНЫЙ*
6: СТАРЫЙ
7: ТЕПЛЫЙ, ЧЕРНЫЙ
8: БЕЛЫЙ, *ВЕЛИКИЙ*, КРАСИВЫЙ, *МОЛОДОЙ*, СИНИЙ
9: *БЛИЗКИЙ*
10: ГЛУБОКИЙ
11: *ГОТОВЫЙ*, ЧУЖОЙ
12: ДОБРЫЙ, ЛЕГКИЙ, МИЛЫЙ, ПОЛНЫЙ, СЛОЖНЫЙ
13: РУССКИЙ
14: *ШИРОКИЙ*
15: БОГАТЫЙ, ВЕСЕЛЫЙ, ДОЛГИЙ, МАЛЫЙ, ОСОБЫЙ, СПЕЦИАЛЬНЫЙ, ЯСНЫЙ
16: *ВТОРОЙ*
17: *ГОРЯЧИЙ*
18: ПЕРВЫЙ
19: ПРЯМОЙ, *ТОНКИЙ, ТЯЖЕЛЫЙ, ТРУДНЫЙ*
20: БЫСТРЫЙ, ВАЖНЫЙ, *ДОРОГОЙ, КРАСНЫЙ*, ХОРОШИЙ
21: ВЕСЬ
22: ЛУЧШИЙ, ПОДОБНЫЙ
23: НУЖНЫЙ
24: *РАЗНЫЙ*
25: СЕРЬЕЗНЫЙ
26: СОЦИАЛЬНЫЙ
27: КРУПНЫЙ
28: ПОХОЖИЙ
29: ГОЛУБОЙ
30: ИЗВЕСТНЫЙ
31: ИНОЙ
32: ОГРОМНЫЙ
33: ПРАВЫЙ
34: ПРЕКРАСНЫЙ
35: СПОСОБНЫЙ
36: ЦЕЛЫЙ
37: БОЛЬШОЙ, НАСТОЯЩИЙ, НЕОБХОДИМЫЙ, ПОСЛЕДНИЙ
38: ДРУГОЙ, ЗНАМЕНИТЫЙ, ПРОЧИЙ
39: КАЖДЫЙ, ЛЮБОЙ
40: КОТОРЫЙ

**Замечания.** 1. Если совокупность анализируемых гнезд ограничить только регулярными С-гнездами [Гинзбург 1972], не найдем еще и представителей отглагольных наречий.

2. Для регулярных гнезд упорядоченность топов по убыванию частоты отличается от только что описанной мало: 23X > 43X > 33X > 13X, 11X, 21X, 22X, 44X > 31X > 32X > 42X > 12X, 24X, 34X. Поменялись местами 31X и 44X, да некоторые топы в середине и конце этой последовательности стали неразличимыми по частоте и объединились в две группы: а) 11X, 21X, 22X, 44X; б) 12X, 24X, 34X.

Как устроена эта последовательность?

Сгруппируем топы из этой последовательности по общности категории производного (группировка **А**) и посмотрим, что общего у получившихся групп. Точно так же осуществим, а затем проанализируем объединение топов по общности производящего (группировка **Б**). Устройство изучаемой последовательности топов будем связывать с совместным действием инвариантов этих двух группировок.

| | | |
|---|---|---|
| Группировка **А** | Производные прилагательные | 3X: 33; 31; 32; 34 |
| | Производные существительные | 2X: 23; 21; 22; 24 |
| | Производные глаголы | 1X: 13; 11; 12 |
| | Производные наречия | 4X: 43; 44; 42; 41 |

Во всех случаях деадъективы представлены шире, чем девербативы (и производные от наречий), а девербативы — шире, чем десубстантивы.

**А1**: X3X > X2X
**А2**: X3X > X4X
**А3**: X3X > X1X

| | | |
|---|---|---|
| Группировка **Б** | Производящие прилагательные | X3: 23; 43; 33; 13 |
| | Производящие существительные | X2: 22; 32; 42; 12 |
| | Производящие глаголы | X1: 11; 21; 31; 41 |
| | Производящие наречия | X4: 44; 24; 34 |

Общим является то, что производные существительные представлены всегда шире, чем производные прилаг., в большинстве случаев шире, чем производные глаголы. Точнее

**Б1**: 2X > 3X
**Б2**: 2X > 1X

Этим соотношениям удовлетворяет бóльшая половина пар топов (55 из 105). Это оправдывает неявную гипотезу, в силу которой свойства словообразовательной пары и системы таких пар зависят от свойств составляющих, хотя и не сводимы к ним.

Из 55 пар 80 % удовлетворяет соотношениям **А1—А3**, 34,5 % — соотношениям **Б1—Б2**, а это значит, что ведущая партия принадлежит производящим. Только соотношениям **А1—А3** удовлетворяет 65 % (например, 23X > 21X), только соотношениям **Б1—Б2**, например, 23X > 33X — 20 %, соотношениям обеих группировок типа 23X > 11X — 15 % всех пар.

На какие иные вопросы отвечают выявленные соотношения?

1. Прежде всего они говорят о том, в чем можно было бы видеть источники однородности и непрерывности изучаемых гнезд. Гнездо системно, отвечает и представляет систему гнезд, в той мере, в какой на нем выполняются эти соотношения. Все иные соотношения, например, производящих глаголов (или существительных) и производящих наречий или производных прилагательных и производных глаголов, — материал для обсуждения механизмов групповой и индивидуальной отдельности и отделимости С-гнезд.

2. Для исследователя словообразовательных парадигм соотношения **Б1—Б2** говорили бы, возможно, о вероятности появления и/или об относительном разнообразии ковариантов производных существительных и производных прилагательных (или глаголов) в составе любой парадигмы — независимо от того, что является производящим для соответствующих лексических единиц, глагол, существительное, прилагательное или наречие. **А1—А3** в этой связи могли бы быть отправными для обсуждения вероятности и категориальной полноты отглагольных, отсубстантивных, отадъективных и отнаречных словообразовательных парадигм. Каждая из формул группировки **Б** могла бы рассматриваться как изображение эталонной парадигмы.

3. Ведущая роль в упорядочении топов по распространенности в С-гнездах принадлежит частеречным свойствам производящих. Факторы упорядоченности, обязанные производящим, разнообразнее факторов, обязанных производным.

4. Для характеристики оппозиции производящих и производных показательна зеркальность соотношений, связывающих прилагательные и существительные — морфологические образы членов атрибутивной синтагмы: для производящих (**А1**) связь этих категорий ориентирована на актуальное, семантико-синтаксическое членение предложения, для производных (**Б1**) — на лексико-морфологическое. Иначе говоря, производящее входит в словообразовательную пару как носитель синтактико-семантических, а производное — как носитель лексико-морфологических закономерностей строения предложения [3].

---

[3] Тезис о свойстве синтаксических и словообразовательных конструкций объединения слов поддерживала бы интерпретация отношения производности и отношения синтаксической зависимости как разновидностей отношения идентификации:

$$\frac{\text{производящее}}{\text{производное}} = \frac{\text{слово-хозяин}}{\text{слово-слуга}} = \frac{\text{идентифицируемое}}{\text{идентификатор}}.$$

Напомним: идентификатор сильнее прогнозирует идентифицируемое, чем наоборот. Б. Сухотин [1976, 16] пишет: «Зависимое слово «сильно нуждается» в управляющем. . . Главное слово может обходиться без подчиненного, а может и иметь его». Специалист по лингвистической статистике интерпретировал бы это как бо́льшую частотность главенствующего слова по сравнению с зависимым. Асимметричность отношения идентификации в любых его разновидностях позволяет распространить на идентификатор критерии маркированности.

## КОРРЕЛЯЦИИ И ОБЪЕДИНЕНИЯ КОРРЕЛЯЦИЙ С-ГНЕЗД

Привативные оппозиции С-гнезд относительно частеречных типов отношений производности делятся на два неравных класса непропорциональных и пропорциональных оппозиций [4].

К непропорциональным оппозициям относится только одна пара С-гнезд, гнезда с первообразными прилагательными *весь/всякий* и с *похожий*, различающиеся наличием отнаречных прилагательных 34Х.

Остальные оппозиции являются пропорциональными. По общности оснований противопоставления они распределяются по двенадцати корреляциям, объединяющим от пятидесяти шести до двух пар гнезд.

Корреляция по наличию/отсутствию отглагольных существительных 21Х состоит из двух пар гнезд: *серьезный — похожий*, *крупный — голубой*.

Корреляция по наличию/отсутствию отадъективных глаголов 13Х объединяет четыре пары гнезд: *похожий — известный*, *целый — большой=настоящий=необходимый*.

Корреляция по наличию/отсутствию отадъективных наречий 43Х объединяет шесть пар гнезд: *другой=знаменитый=прочий—каждый=любой*.

Корреляция по наличию/отсутствию отглагольных глаголов 11Х объединяет восемь гнезд: *богатый=веселый=долгий=малый=особый=специальный=ясный—первый*, *голубой—целый*.

Корреляция по наличию/отсутствию отсубстантивных глаголов 12Х объединяет двенадцать пар гнезд: *новый—высокий*, *старый—русский*, *теплый=черный—белый=великий=красивый=молодой=синий*.

Корреляция по наличию/отсутствию отадъективных прилагательных 33Х объединяет четырнадцать пар гнезд: *горячий—разный*, *голубой—правый*, *большой=настоящий=необходимый=последний — другой=знаменитый=прочий*.

Корреляция по наличию/отсутствию отглагольных прилагательных 31Х объединяет двадцать три пары гнезд: *первый—серьезный*, *прямой=тонкий=тяжелый=трудный — быстрый=важный=дорогой=красный=хороший*, *лучший=подобный—крупный*.

Корреляция по наличию/отсутствию отсубстантивных наречий 42Х объединяет тридцать одну пару гнезд: *высокий—один=простой=равный*, *русский — второй*, *зеленый=мелкий=темный=чистый — белый=великий=красивый=молодой=синий*, *близкий — богатый=веселый=долгий=малый=особый=специальный=ясный*.

---

[4] Не принадлежат привативным оппозициям С-гнезда с первообразными *общий*, *широкий*, *социальный*, *огромный*, *который*. Распределение остальных семидесяти гнезд по корреляциям таково: для 20 гнезд характерно участие в 5 корреляциях, для 4 — в четырех корреляциях, для 15 — в трех, для 20 — в двух, для 11 — в одной корреляции.

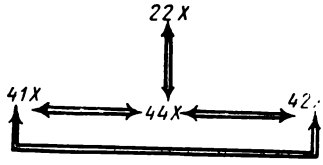



Рис. 1

Корреляция по наличию/отсутствию отнаречных наречий 44X объединяет тридцать шесть пар гнезд: *зеленый=мелкий=темный=чистый—русский, один=простой=равный—готовый=чужой, белый=великий=красивый=молодой=синий—второй, первый—нужный, прямой=тонкий=трудный=тяжелый—лучший=подобный, быстрый=важный=дорогой=красный=хороший—крупный, известный—способный, иной—правый, прекрасный—большой=настоящий=необходимый=последний.*

Корреляция по наличию/отсутствию отсубстантивных существительных 22X объединяет тридцать девять пар гнезд: *зеленый=мелкий=темный=чистый—глубокий, второй—горячий, социальный—крупный, известный—прекрасный, способный—большой=настоящий=необходимый=последний, богатый=веселый=долгий=малый=особый=специальный=ясный—прямой=тонкий=трудный=тяжелый.*

Корреляция по наличию/отсутствию отсубстантивных прилагательных 32X объединяет пятьдесят шесть пар гнезд: *зеленый=мелкий=темный=чистый—близкий, один=простой=равный—добрый=легкий=милый=полный=сложный, белый=великий=красивый=молодой=синий—богатый=веселый=долгий=малый=особый=специальный=ясный, горячий—лучший=подобный.*

Корреляция по наличию/отсутствию отглагольных наречий 41X объединяет пятьдесят шесть пар гнезд: *высокий—зеленый=мелкий=темный=чистый, один=простой=равный—белый=великий=красивый=молодой=синий, готовый=чужой—второй, добрый=легкий=милый=полный=сложный—богатый=веселый=долгий=малый=особый=специальный=ясный.*

Из пятнадцати частеречных типов отношений производности тринадцать принадлежит к основаниям привативных оппозиций С-гнезд. Не обладают этой функцией отадъективные и отнаречные существительные, 23X и 24X.

Среди описанных пропорциональных оппозиций немало таких, которые объединяются в четверки ортогонализацией, преобразованием, суть которого можно пояснить схемой:

$$A \underset{\sim}{x} B \qquad A \underset{\sim}{y} C$$
$$\Leftrightarrow$$
$$C \underset{\sim}{x} Д \qquad B \underset{\sim}{y} Д$$

В каждой паре $x \sim y$ $x$ и $y$ — частеречные модели словообразовательных гнезд, $x$ — объемлющий член противопоставления, $y$-объемлемый член противопоставления, $x$, $y$ — основания противопоставления, сопрягаемые ортогонализацией оппозиций. По общности оснований противопоставления словообразовательных гнезд четверки ортогонализуемых оппозиций распределены по четырем неравным классам.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. *известный* | 44X | *способный* | ↔ | *известный* | 22X | *прекрасный* |
| *прекрасный* | 44X | *большой* | | *способный* | 22X | *большой* |

Описанное преобразование связывает все случаи одновременной замены в обеих частях этой формулы гнезда с *большой* на гнездо с *настоящий*, с *необходимый* или с *последний*.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2. *высокий* | 41X | *зеленый* | ↔ | *высокий* | 42X | *один* |
| *один* | 41X | *белый* | | *зеленый* | 42X | *белый* |

Описанное преобразование связывает все случаи одновременной замены в обеих частях этой формулы А. С-гнезда с *зеленый* на гнездо с *мелкий*, с *темный* или с *чистый*; Б. С-гнезда с *один* на гнездо с *простой* или с *равный*; В. С-гнезда с *белый* на гнездо с *великий*, с *красивый*, с *молодой* или с *синий*.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 3. *один* | 44X | *готовый* | ↔ | *один* | 41X | *белый* |
| *белый* | 44X | *второй* | | *готовый* | 41X | *второй* |

Описанное преобразование связывает все случаи одновременной замены в обеих частях этой формулы А. С-гнезда с *один* на гнездо с *простой* или с *равный*; Б. С-гнезда с *белый* на гнездо с *великий*, с *красивый*, с *молодой* или с *синий*; В. С-гнезда с *готовый* на гнездо с *чужой*.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 4. *зеленый* | 44X | *русский* | ↔ | *зеленый* | 42X | *белый* |
| *белый* | 44X | *второй* | | *русский* | 42X | *второй* |

Описанное преобразование связывает также все случаи одновременной замены в обеих частях этой формулы А. С-гнезда с *зеленый* на гнездо с *мелкий*, с *темный* или с *чистый* и Б. С-гнезда с *белый* на гнездо с *великий*, с *красивый*, с *молодой* или с *синий*.

Ортогонализация оппозиций индуцирует связь соответствующих оснований противопоставления: ортогонализация 1 — связь идентифицирующих топов 22X и 44X, отсубстантивных существительных и отнаречных наречий; ортогонализация 2 — связь частеречных типов транспонирующих отношений производности, транспонирующих топов 41X и 42X; ортогонализация 3 и 4 — связи идентифицирующего топа 44X с транспонирующими топами, 41X и 42X. Мнемонически связи эти могли бы быть изображены схемой (рис. 1).

## УПОРЯДОЧЕННОСТЬ ТОПОВ ПО ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ НАГРУЗКЕ

По убыванию функциональной нагрузки топы как основания объединения С-гнезд в корреляции организованы следующей последовательностью:

32X, 41X > 22X > 44X > 42X > 31X > 33X > 12X > 11X > > 43X > 13X > 21X > 34X > 23X, 24X.

Как устроена эта последовательность топов?

Вновь сгруппируем топы, сначала по общности категории производного, а потом по общности категории производящего, и для классов каждой из группировок попытаемся найти инварианты. Результаты оказались следующими.

| Для группировки топов по общности категории | |
|---|---|
| производного | производящего |
| **А1.** : X2X > X3X | **Б1.** : 3X > 2X |
| **А2.** : X1X > X4X | **Б2.** : 4X > 1X |
| **А3.** : X1X > X3X | **Б3.** : 3X > 1X |

Этим соотношениям удовлетворяет 65 из 105 пар топов (примерно 62 %), из них только соотношениям между частеречными разрядами производящих (**А1.—А3.**) — чуть менее 45 % и столько же только соотношениям между частеречными разрядами производных (**Б1.—Б3.**), тем и другим — около 11 %. Еще увереннее, чем раньше, можно предполагать, что свойства словообразовательной пары и системы пар зависят от составляющих этой пары, хотя и не сводимы к ним.

Бросаются в глаза конкретизирующие оппозицию производных и производящих

— совпадение частеречных разрядов производящих и производных и более того

— совпадение по составу пар частеречных разрядов производных и производящих при

— зеркальной их упорядоченности.

В связи с обсуждением гипотезы о родстве С-гнезда и структуры предложения кажутся интересными парадигматические образы примитивных по составу группы подлежащего или субстантивной синтагмы (**А1.**, **Б1.**) и группы сказуемого (**А2.**, **Б2.**), во-первых, принадлежность морфологических образов предикативной синтагмы, существительных и глаголов, разным соотношениям, во-вторых, принадлежность тому же ряду связи между глаголом и прилагательным, в-третьих.

Представляется, наконец, закономерной зеркальность многих из приведенных соотношений по функциональной нагруженности в качестве оснований объединения топов в коррелятивные пары соотношениям топов по распространенности в С-гнездах, см. с. 35:

**А1.** : X2X > X3X и **А1** : X3X > X2X
**А3.** : X1X > X3X и А3 : X3X > X1X
**Б1.** : 3X > 2X и **Б1** : 2X > 3X

Это позволяет думать, что рассматриваемые частеречные разряды производных и производящих являются ядром области действия описываемых соотношений.

## КОРРЕЛЯЦИИ С-ГНЕЗД И ПОЛИФОРМИЯ ПРОИЗВОДНЫХ

Привативной оппозиции принадлежат минимально различающиеся С-гнезда. Чем больше пар принадлежит корреляции, тем выше вероятность нейтрализации принадлежащих ей оппозиций, а значит, тем больше С-гнезд и производных в их составе характеризуется неединственностью структуры.

Рассмотрим, скажем, гнезда из корреляций, ассоциированные с такими функционально высоконагруженными топами, как 22Х или 44Х. В С-гнезде с *долгий*, например, первому из них отвечает *недолго* (< *долго* < *долгий*), которое может интерпретироваться, в отличие от кодеривата *ненадолго*, еще и как соответствие типу 43: *недолго* < *недолгий* (при единственности истолкования *ненадолго* < *надолго* < *долгий*). Аналогичную ситуацию нетрудно обнаружить в С-гнездах с первообразными *легкий*, *малый* и др. *Некрасивость* из С-гнезда с *красивый* может мотивироваться как существительным *красивость* < *красивый*, так и прилагательным *некрасивый* < *красивый*. Ему подобно *неизвестность* и *безызвестность* в гнезде с *известный*. То же найдем и в гнезде с *полный* и многих других. Оба вида полиморфии комбинируются, например, в С-гнезде с *похожий/сходный*.

## ИМПЛИКАТИВНЫЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ЧАСТЕРЕЧНЫМИ ТИПАМИ ОТНОШЕНИЙ ПРОИЗВОДНОСТИ

О наличии импликативных связей между частеречными типами отношений производности $A$ и $B$ естественно говорить в том случае, когда всюду, где есть топ $A$, есть топ $Б$, но далеко не всюду, где есть топ $Б$, есть и топ $A$. В этом случае пишут: $A \rightarrow B$ и говорят: «$A$ — антецедент, а $B$ — консеквент импликативной связи $A$ и $B$». Пример, 12Х → 32Х. Действительно, 12Х находим в гнездах с первообразными *новый*, *общий*, *старый*, *теплый*, *черный*, а 32Х в гнездах с первообразными *белый*, *великий*, *второй*, *высокий*, *глубокий*, *горячий*, *готовый*, *зеленый*, *красивый*, *мелкий*, *молодой*, *новый*, *общий*, *один*, *простой*, *равный*, *разный*, *русский*, *синий*, *старый*, *темный*, *теплый*, *черный*, *чистый*, *чужой*. Или 32Х → 11Х — консеквент помимо гнезд, в которых находим отсубстантивные прилагательные, обнаруживаем еще и в гнездах с *близкий*, *богатый*, *быстрый*, *важный*, *веселый*, *голубой*, *добрый*, *долгий*, *дорогой*, *иной*, *красный*, *крупный*, *легкий*, *лучший*, *малый*, *милый*, *особый*, *подобный*, *полный*, *правый*, *прямой*, *сложный*, *социальный*, *специальный*, *тонкий*, *тяжелый*, *хороший*, *широкий*, *ясный*, *трудный*.

С учетом транзитивности импликативных связей (позволяющей при наличии связей $A \rightarrow B$ и $B \rightarrow C$ говорить о наличии связи $A \rightarrow C$, например, при наличии связей 12Х → 32Х и 32Х → 11Х говорить о наличии связи 12Х → 11Х), совокупность импликативных связей между топами можно описать таблицей, где имена строк соответствуют антецедентам, а имена столбцов — консеквентам непо-

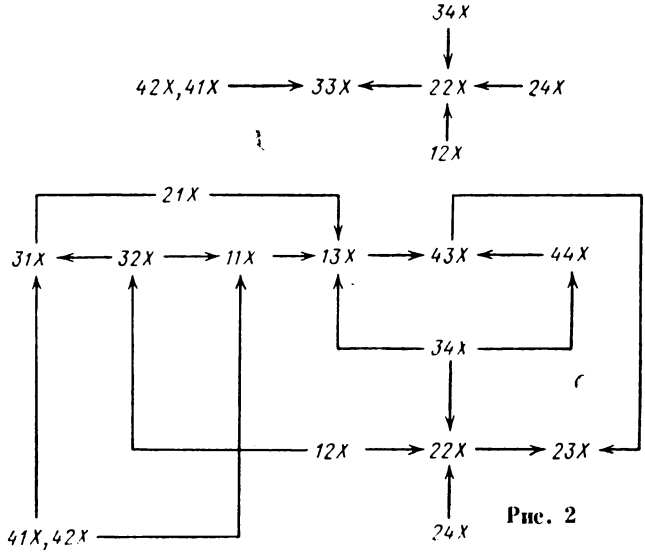



Рис. 2

средственных импликативных связей (утверждения об их наличии не выводимы из утверждений о наличии других импликативных связей). Знак «1» на пересечении столбца $A$ и строки $B$ следует толковать как утверждение о наличии связи $B \rightarrow A$. Эквивалентное графическое изображение представляло бы собою граф, где вершинам соответствовали бы топы, а стрелке из вершины $A$ в вершину $B$ — импликативная связь A → B. Табличное и эквивалентное графическое изображение непосредственных связей между топами в гнездах рассматриваемой совокупности приводится в табл. 2 и на рис. 2а, б.

Импликативные связи, рассматриваемые в настоящем разделе, представляют собою на наш взгляд категориальное обобщение (с точностью до частей речи) «принудительных» связей между членами словообразовательного объединения однокоренных [Винокур 1959, 439]. Обобщение это отличают три особенности. Первая состоит в том, что импликативной связью объединяются в общем случае производные разных частей речи, например, 43X → 23X. Вторая заключается в том, что их производящие могут быть также разных частей речи, как в случае 11X → 13X. Третья обязана тому, что для антецедента и консеквента переменная X в их обозначении может быть разной, притом настолько, что единицы, принадлежащие к этим категориям, могут и не быть связаны отношениями непосредственной производности — случай, в теоретическом плане наиболее интересный. Обсуждаемые импликативные связи верны в общем случае лишь для словообразовательного гнезда, так что их нельзя толковать как императивы, верные не только для гнезда, но и для каждой словообразовательной парадигмы в его составе. Скажем, соотношение 43X → 23X, моделирующее связь производных *молодо*

**Таблица 2**

| | 23X | 43X | 33X | 13X | 11X | 21X | 22X | 31X | 44X | 32X | 42X | 41X | 12X | 24X | 34X |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 23X | | | | | | | | | | | | | | | |
| 43X | 1 | | | | | | | | | | | | | | |
| 33X | 0 | 0 | | | | | | | | | | | | | |
| 13X | 0 | 1 | 0 | | | | | | | | | | | | |
| 11X | 0 | 0 | 0 | 1 | | | | | | | | | | | |
| 21X | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | | | | | | | | | | |
| 22X | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | | | | | | | | | |
| 31X | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | | | | | | | | |
| 44X | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | | | | | | |
| 32X | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | | | | | | |
| 42X | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | | | | | |
| 41X | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | | | | |
| 12X | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | | | |
| 24X | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | | |
| 34X | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | |

и *молодость* или *по-доброму* и *доброта*, одновременно моделирует и связь производных *немолодо* (на базе *немолодой*, а не на основе *молодо*, также допустимого в качестве производящего) и *молодость* или *недобро* и *доброта*. В последнем случае она не менее естественно моделирует и соотношение *недобро* и *недоброта*. Для гнезда с *молодой* дело обстоит иначе— соотношение производных *немолодо* и *немолодость*, хотя и возможно, особенно при контекстной поддержке, например в конструкции синтаксического параллелизма с существительными, обозначающими возраст типа *юность* или *старость*, едва ли может расцениваться как равное по узуальности с парой *молодо* и *молодость*. Для демонстрации вариаций по узуальности пар однокоренных равнопроизводных отадъективных наречий и существительных достаточно было бы, как кажется, сопоставления таких биномов, как (*некрасиво — некрасивость*) $>$ (*некрасиво — ?некрасота*) при (*красиво — красивость*) $\geqslant$ (*красиво — красота*) или (*близко — близость*) $>$ (*неблизко — неблизость*) при (*естественно — естественность*) $\leqslant$ (*неестественно — неестественность*) или (*официально — официальность*) $\geqslant$ (*неофициально — неофициальность*) или (*реально — реальность*) $\geqslant$ (*нереально — нереальность*), ср. для аналогичных пар в гнездах с первообразными глаголами: (*незаметно — незаметность*) $>$ (*заметно — ?заметность*) при (*ощутимо — ощутимость*) $\geqslant$ (*неощутимо — неощутимость*), для пар из разных гнезд: (*невозмутимо — невозмутимость*) при (*невиданно — ?невиданность*).

Проверка, выполняется ли данная импликация для словообразовательных парадигм, а если выполняется, то для всех или только части (в последнем случае подразумеющая последующую форму-

лировку ограничений), — задача, которую следует решать не до, а только после выявлений категориальных импликаций между словообразовательными парами, входящими в словообразовательное гнездо; задача, которая, на наш взгляд, требует использовать при описании гнезда более тонкую транскрипцию словообразовательных отношений, в частности отражающую частеречные аспекты существования (кратчайшей) цепочки единиц, связывающей данное слово по крайней мере с одним из первообразных.

В обсуждаемой сети импликативных связей некоторые радиальные и звездообразные комбинации могут рассматриваться как частеречные модели таких комплексных словообразовательных единиц, как словообразовательная цепь, напр., 21X → 13X или 34X → 44X → → 43X, 12X → 22X → 23X или 41X → 11X → 13X, или как словообразовательная парадигма, напр., 12X → 22X ← 24X или 21X → → 13X ← 11X. Другие, такие, как 41X → 31X → 21X, могли бы быть осмыслены как требования к составу в данном случае девербативных словообразовательных парадигм. Третьи, например., 34X → → 22X → 33X, ждут истолкования.

## ОГРАНИЧЕНИЯ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИМПЛИКАЦИЙ

Анализ системы импликативных связей частеречных типов отношений производности естественно начать с ответа на вопрос об ограничениях на возможности топов быть антецедентами или консеквентами импликативных связей между ними.

Не бывают антецедентами импликативных связей между топами отадъективные существительные 23X (см. рис. 2б) и отадъективные прилагательные 33X (см. рис. 2а), они могут быть только в функции консеквентов, тех единиц системы гнезд и тех составляющих каждого гнезда, на которых замыкаются связи других топов. Именно эти топы являются прежде всего конститутивными образующими словообразовательных гнезд и их системы, основаниями их однородности и наряду с первообразными их взаимодействия.

Остальные топы по увеличению числа консеквентов упорядочены следующим образом:

— по одному непосредственному консеквенту имеют 43X, 13X, 11X, 21X, 31X, 44X, 24X; среди них 11X и 21X имеют одни и те же консеквенты; во всех словообразовательных парах, отвечающих этим топам, производящими являются предикаты — прилагательные, глаголы и наречия;

— по два непосредственных консеквента имеют 22X, 32X, 12X, во всех словообразовательных парах, отвечающих этим топам, производящими являются существительные;

— по три непосредственных консеквента имеют 42X, 41X и 34X, среди них первые два имеют одни и те же консеквенты.

**Таблица 3**

| Класс связей | Результаты обобщения импликативных связей на основе абстракции от частеречных свойств | |
|---|---|---|
| | производящего | производного |
| А | !1X → 1X | !X1 → X1 |
| | !2X → 2X | !X2 → X2 |
| | !3X → 3X | !X3 → X3 |
| | !4X → 4X | !X4 → X4 |
| Б | !1X → 2X, !2X → 1X | *X1 → X2, !X2 → X1 |
| | !1X → 3X, !3X → 1X | !X1 → X3, *X3 → X1 |
| | !1X → 4X, !4X → 1X | *X1 → X4, *X4 → X1 |
| | !2X → 3X, !3X → 2X | !X2 → X3, *X3 → X2 |
| | *2X → 4X, *4X → 2X | *X2 → X4, !X4 → X2 |
| | !3X → 4X, !4X → 3X | *X3 → X4, !X4 → X3 |

Не бывают консеквентами импликативных связей между топами 42X, 41X, 12X, 24X и 34X, они бывают только в функции антецедентов [5], тех единиц системы гнезд и тех составляющих каждого гнезда, которые прежде всего являются дифференциальными образующими словообразовательных гнезд и их системы, основаниями их групповой или индивидуальной отделимости и идиоматизации.

Остальные топы по увеличению числа антецедентов, непосредственно связанных с ними, упорядочены следующим образом:

— по одному непосредственному антецеденту имеют |21X, 44X, 32X;

— по два непосредственных антецедента имеют 23X и 43X;

— по три непосредственных антецедента имеют 33X, 13X, 11X, 22X, 31X, среди них идентичные наборы антецедентов имеют 11X и 31X.

Дополнительные ограничения на импликативные связи топов нетрудно выявить, если 1) обобщить частеречные типы отношений производности, абстрагировавшись от частеречных особенностей одного из двух членов словообразовательной пары, множество которых моделирует каждый топ, иначе говоря, если абстрагироваться от частеречных свойств либо производящих, либо производных, а затем 2) сопоставить результаты этого обобщения импликативных связей топов с теоретически мыслимыми (табл. 3).

---

[5] Из этих топов 34X возможен только в одном из гнезд анализируемой совокупности, а значит, является маркером для этого гнезда, гнезда с первообразными *весь/всякий*, и потому предсказывает все остальные частеречные типы отношений производности, актуальные для него.

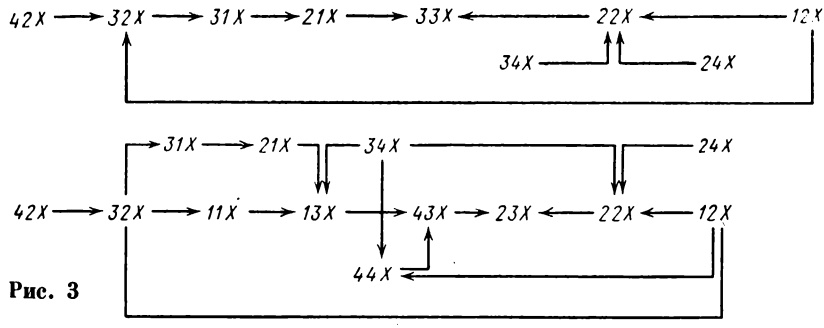



**Рис. 3**

Из этой таблицы видно, что ограничения на импликативные связи топов, обязанные частеречным свойствам производящего (третья колонка табл. 3), в семь раз жестче по сравнению с ограничениями, которые обязаны частеречным свойствам производного (вторая колонка табл. 3). Для любой пары классов отношений производности $AX$ и $BY$ ($A$, $B$ — частеречные образы производных, $X$, $Y$ — частеречные образы производящих) и соответствующей пары импликативных связей $AX \rightarrow BY$ и $BY \rightarrow AX$ ограничения на импликативные связи топов могут быть с л а б ы м и или с и л ь н ы м и. В первом случае отсутствуют и $AX \rightarrow BY$ и $BY \rightarrow AX$, во втором случае только одна из них. Ограничения на импликативные связи топов, обязанные частеречным свойствам производящего, могут быть теми и другими, ограничения на импликативные связи топов, обязанные частеречным свойствам производного, могут быть только сильными.

Для совокупности р е г у л я р н ы х гнезд сеть импликативных связей [6] между топами описывают рис. 3а и 3б. Ситуация та же, что и для совокупности всех гнезд: в сети импликаций, связывающих топы, два абсолютных консеквента, 23X и 33X, и соотношение их таково, что все антецеденты 33X являются антецедентами 23X, но не наоборот, а это позволяет признать в оппозиции

33X ~ 23X

первый член маркированным, а второй немаркированным.

Для сети импликаций с абсолютным консеквентом 23X (рис. 3б) специфично «конвергентное» объединение отпредикатных глаголов и наречий 13X, 11X, 43X и 44X. Среди производных глаголов и наречий за пределами этого индивидуирующего объединения топов — отсубстантивные дериваты. Для всей совокупности С-гнезд анало-

[6] Показательно, что при переходе от всей совокупности гнезд к совокупности только регулярных гнезд общее число связей понижается, хотя набор признаков, если не считать 41X, остается тем же самым. По логике если бы предмет описания был случайным собранием описываемых объектов, совокупность связей не только не уменьшилась бы, но более того — возросла.

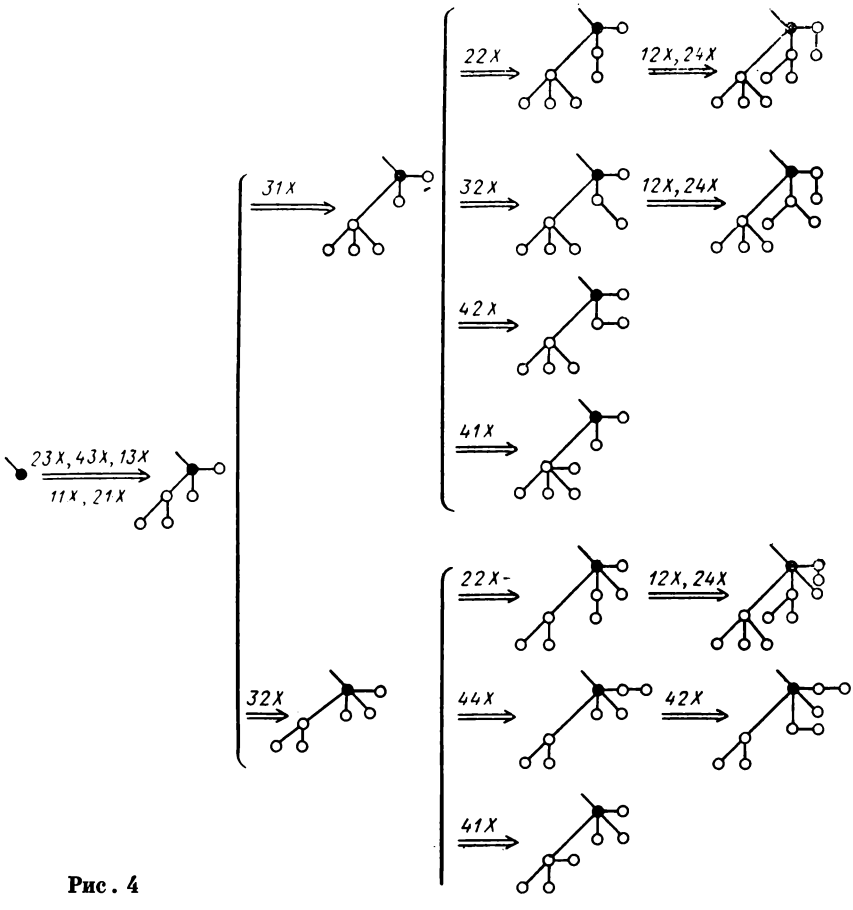



**Рис. 4**

гичное индивидуирующее объединение импликативно связанных топов является расширением описанного за счет 21X, 31X, 41X, 42X и 32X. Оппозиция 33X ~ 23X оказывается еще более неравновесной, еще более контрастной.

Если обратиться к совокупности н е р е г у л я р н ы х гнезд, то обнаружится, что набор частеречных типов отношений производности, актуальный для этих гнезд, почти тот же, что и для совокупности регулярных гнезд (актуальны все топы, кроме 34X — для регулярных гнезд вместо 34X неактуален 41X, здесь актуальный). Это позволяет предположить, что отличия регулярных С-гнезд от нерегулярных коренятся не в составе топов, а в их организации.

Отличия совокупности импликативных связей для совокупности нерегулярных гнезд (рис. 4) по сравнению с совокупностью импликативных связей для регулярных гнезд обнаруживаются прежде

всего в том, что последним не известна какая-либо группировка топов по идентичности импликативных связей, в которых они участвуют, а для первых она существенна.

Первой группе эквивалентных топов, меньшей по составу, принадлежат 12X и 24X. В сети импликаций, характеризующих регулярные словообразовательные гнезда, они принадлежат двум «конвергентным» объединениям четырех цепей:

А. $12X \rightarrow 22X \rightarrow 23X$
$24X \rightarrow 22X \rightarrow 23X$

Б. $12X \rightarrow 22X \rightarrow 33X$
$24X \rightarrow 22X \rightarrow 33X$

Здесь эта тенденция доведена до своего логического результата — вместо двух пар цепей находим одну цепь

$$12X/24X \rightarrow 22X \rightarrow 33X \rightarrow 23X,$$

устройство которой делает явной доминантность 23X и рецессивность 33X, такое соотношение этих двух топов, которое оказывается инвариантным относительно ограничения совокупности С-гнезд до совокупности регулярных или нерегулярных гнезд.

Вся совокупность гнезд, как и совокупность регулярных гнезд, двудоминантна — совокупность нерегулярных гнезд однодоминантна. Раньше каждая доминанта реализовывалась только одним из топов — здесь одна-единственная доминанта выражена целой группой эквивалентных топов. Этой второй группе эквивалентных топов принадлежат 11X, 13X, 21X, 23X и 43X — такие частеречные разряды словообразовательных пар, которые объединяют — в сфере производящих — семантико-синтаксическая оппозиция двух типов предикатов по основанию [±Стативность]:

производящие прилагательные ~ производящие глаголы, а в сфере производных — оппозиции синтактико-морфологического типа, прообразы простейших синтагм, постулируемых грамматикой зависимостей:

существительные ~ глаголы,

наречия ~ глаголы

Ранее топы этой группы принадлежали конвергентному объединению двух цепей:

А. $11X \rightarrow 13X \rightarrow 43X \rightarrow 23X$

Б. $21X \rightarrow 13X \rightarrow 43X \rightarrow 23X$

С той же тенденцией к увеличению связности топов можно связывать появление новых импликативных связей: 42X → 44X, 44X → → 33X, 22X → 31X, 24X → 32X, 33X → 23X (или 21X, или 13X, или 11X, или 43X). Противоположную тенденцию можно связывать с детранзитивизацией цепочки 42X → 32X → 31X, приведшей к конвергентному объединению 42X → 31X ← 32X.

## ЭКСТЕНСИОНАЛ РЕГУЛЯРНЫХ И НЕРЕГУЛЯРНЫХ С-ГНЕЗД

Каждую импликацию $A \to B$, связывающую единицы $A$ и $B$ из комплекса $K$ таких единиц, можно рассматривать как утверждение «$A$ принадлежит комплексу $K$, если ему принадлежит $B$» и трактовать как упорядоченную пару правил «Вначале $K \Rightarrow KB$, а затем $K \Rightarrow KA$» пополнения комплекса $K$ составляющими $A$ и $B$. Если согласиться с этим, то совокупность импликаций, замыкаемых одним и тем же абсолютным консеквентом, можно рассматривать как некоторую грамматику (в техническом смысле этого термина, принятом в теории порождающих грамматик), а каждую импликацию в ее составе — как пару правил указанного вида.

Импликативные связи между частеречными типами отношений производности как составляющими изучаемых словообразовательных гнезд объединяются вокруг двух абсолютных консеквентов, 23Х и 33Х. Приходится предположить, что изучаемая совокупность гнезд описывается по крайней мере двумя грамматиками, $\Gamma_{23X}$ и $\Gamma_{33X}$. Нельзя ли пожертвовать одной из них? Может быть для описания структуры гнезд изучаемой совокупности будет достаточно одной из этих грамматик? Оказывается, нет, не достаточно. И более того.

Даже если ограничиться только совокупностью регулярных гнезд и только теми импликациями между топами, которые ассоциированы с регулярными С-гнездами, то окажется, что гнезда, порождаемые последовательностями правил «$K \Rightarrow KB$, а затем $K \Rightarrow KA$ при условии, что $A \to B$», соответствующими цепочкам импликаций $A_1 \to A_2 \to \ldots \to A_n$, где $A_1$ — абсолютный антецедент, а $A_n$ — абсолютный консеквент,

либо являются слабосвязанными (такими, что связность их нарушена хотя бы в одном звене) — так обстоит дело, если ограничиться правилами грамматики $\Gamma_{33X}$, рис. 5); ср. рис. 6 для $\Gamma_{33X}$ по всей совокупности гнезд,

либо могут быть слабосвязанными или нерегулярными — так обстоит дело, если ограничиться только правилами грамматики $\Gamma_{23X}$ (рис. 7). Наряду с ними на промежуточных шагах вывода порождаются и регулярные гнезда, однако составляют они подавляющее меньшинство. Заметим, что и в рассматриваемом плане в паре топов ведущим является 23Х.

Регулярность гнезда определяет возможность нерегулярности и даже разрыва словообразовательного гнезда.

Можно ли предупредить порождение нерегулярных, а тем более слабосвязанных гнезд?

Основываясь на правилах типа «$K \Rightarrow KB$, а затем $K \Rightarrow KA$ при условии, что $A \to B$ (моделирующей, обобщающей отношение производности)», в общем случае нельзя, если ограничиться только этими правилами и только такими, которые индуцированы сетями импликаций. Можно лишь существенно понизить разнообразие нерегулярных и слабосвязанных словообразовательных гнезд.

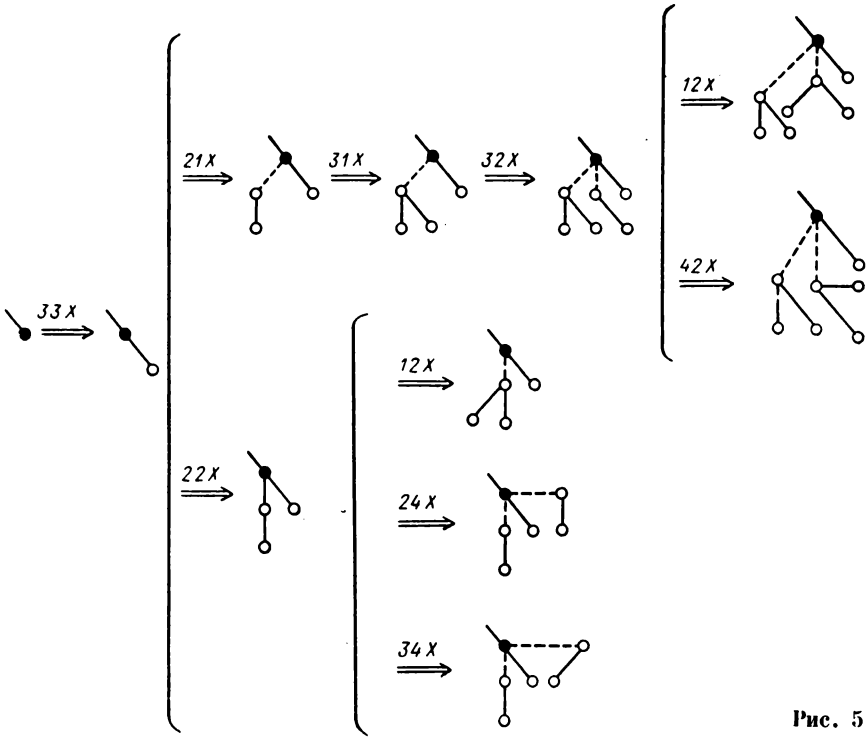

33X
21X
31X
32X
12X
42X
22X
12X
24X
34X

Рис. 5

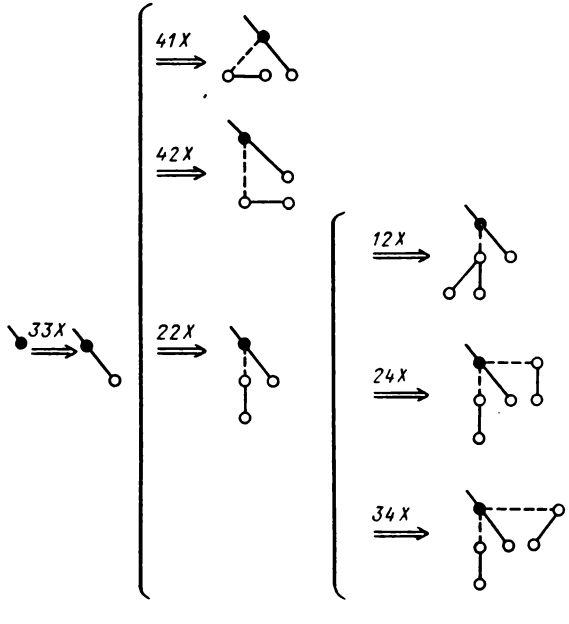

41X
42X
33X
22X
12X
24X
34X

Рис. 6

Каким образом? Например, объединив в одном процессе порождения (перечисления) правила альтернативных грамматик, в частности чередуя правила, ассоциированные с $\Gamma_{23X}$ и $\Gamma_{33X}$. Легко убедиться, что необходимый эффект может быть получен в большинстве случаев, но далеко не всегда. Средств $\Gamma_{23X}$ и $\Gamma_{33X}$ недостаточно.

А что в этом плане могла бы сказать совокупность нерегулярных гнезд?

В нерегулярных гнездах абсолютный консеквент в импликативной цепи топов — это целая группа частеречных типов отношений производности, эквивалентных по распределению относительно гнезд. Она состоит из 23X, 43X, 13X, 11X, 21X, частеречных моделей депредикативов, девербативов и деадъективов, производных существительных и глаголов (в равной мере), а также наречий. Там, где есть производные одной из этих моделей, есть и производные любой другой. Словообразовательное гнездо, минимальное по глубине и частеречному разнообра-

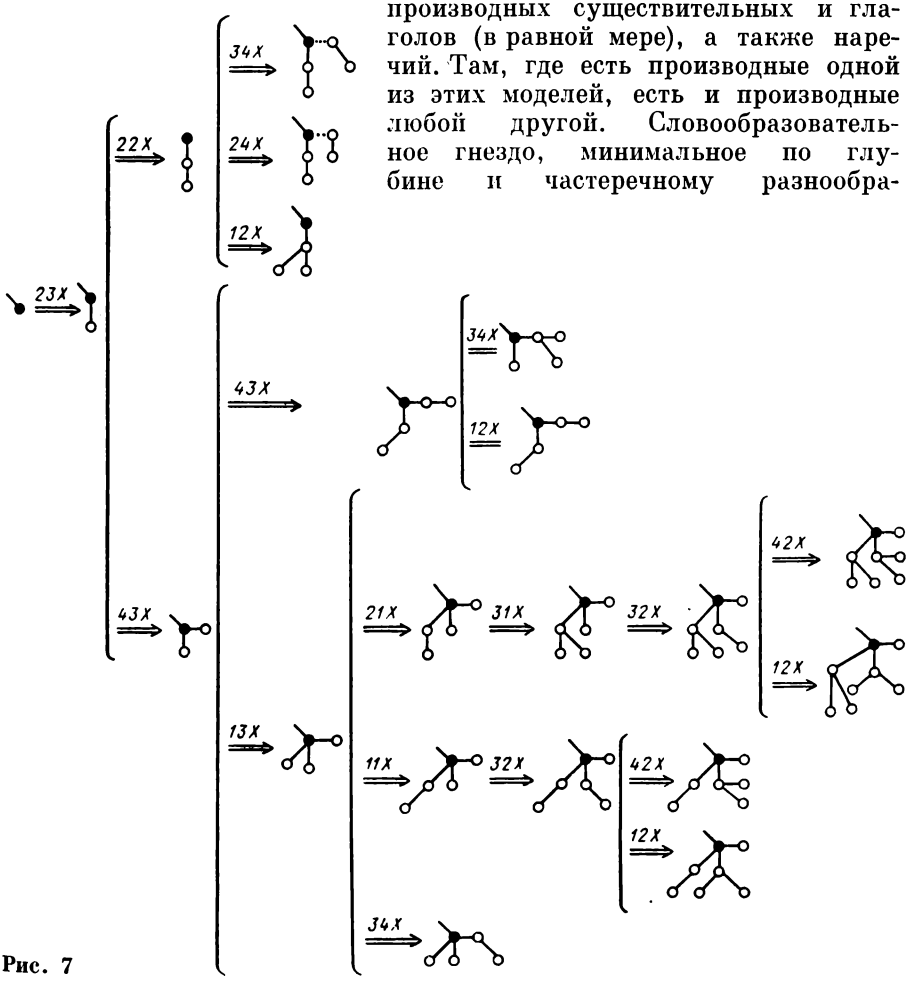



Рис. 7

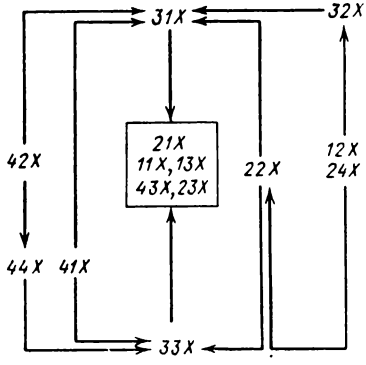



Рис. 8

зию словообразовательных пар, является связным и регулярным.

Если совокупность импликаций, ассоциируемых с совокупностью нерегулярных С-гнезд, рассматривать как грамматику с правилами вывода вида «Вначале $K \Rightarrow KB$, а затем $K \Rightarrow KA$, если $A \rightarrow B$» и «$K \Rightarrow KB$ и одновременно $K \Rightarrow KA$, если $A \rightarrow B$ и $B \rightarrow A$», то минимальное распространение на каждом шаге С-гнезда $K$ с помощью правил этой грамматики порождало бы не только нерегулярные, но еще — и притом в равной мере — регулярные С-гнезда (рис. 8). Существенно, что слабосвязанных С-гнезд такая грамматика не порождала.

Таким образом, если экстенсионал регулярных гнезд включает слабосвязанные, нерегулярные и на промежуточных этапах порождения незначительное количество регулярных гнезд, экстенсионал нерегулярных гнезд включает в равной мере как нерегулярные, так и регулярные гнезда.

## МИНИМАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ЧАСТЕРЕЧНЫХ ТИПОВ ОТНОШЕНИЯ ПРОИЗВОДНОСТИ

Говоря о минимальных условиях существования топа, мы имеем в виду такое словообразовательное гнездо из числа гнезд, в состав которых входит данный топ, в котором разнообразие топов, отличных от данного, наименьшее.

Замечания. 1. Гнездо может исчерпываться каким-либо одним топом, в этом случае подобный топ должен рассматриваться как контекстно-свободный. Все топы, отличные от контекстно-свободных, являются контекстно-связанными.

2. Для данного топа таких гнезд может быть несколько. Естественно, речь не идет о таких гнездах, которые по составу топов идентичны. Речь идет о таких гнездах, различающихся составом топов, у которых число составляющих топов одно и то же. Именно в этом случае можно поставить вопрос о структуре минимальных условий существования топов. В частности, речь может идти о способности или неспособности топа быть элементом контекста хотя бы одного другого топа, или о возможности/невозможности отнести данный топ к контекстообразующим, а при положительном ответе на этот вопрос — о функциональной нагрузке в качестве контекстообразующего, о связях данного топа с другими в этой же функции и т. д.

3. Помимо внутренней структуры минимальных контекстов каждый топ может быть охарактеризован еще и тем, как контексты данного топа связаны с контекстами иных топов, т. е. внешней структурой контекстов топа.

Контекстно-свободные топы. К их числу относятся топы 23X (он исчерпывает С-гнезда с первообразным *каждый*

и с первообразным *любой*) и 33X (он исчерпывает С-гнездо с первообразным *который*). Все остальные топы являются контекстно связанными, не существует С-гнезда, в котором каждый из них не был бы противопоставлен какому-нибудь другому топу, контекстно-свободному или контекстно-связанному. Таких топов в семь с половиной раз больше, чем контекстно-свободных.

Контекстно-связанные топы могут быть описаны в табличной форме (табл. 4). Далее предлагаются результаты анализа такой таблицы, характеристика вначале внешней, а затем внутренней структуры минимальных контекстов изучаемых топов.

**Таблица 4**

| Топ | Контекст топа | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Постоянные составляющие | | Альтернирующие составляющие | |
| | К(онтекстно)-свободные | К(онтекстно)-связанные | К-свободные | К-связанные |
| 23X | | | | |
| 33X | | | | |
| 43X | 23X | | | |
| 13X | 23X | 43X | 33X | |
| | 23X | 43X | | 11X |
| 11X | 23X | 43X, 13X | | |
| 22X | 23X, 33X | | | 43X |
| | 23X, 33X | | | 24X |
| 44X | 23X, 33X | 43X | | |
| 24X | 23X, 33X | 22X | | |
| 21X | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X | | |
| 34X | 23X, 33X | 43X, 13X, 22X, 44X | | |
| 31X | 23X | 43X, 13X, 21X | | 11X, 32X |
| | 23X | 43X, 13X, 21X | 33X | 22X |
| | 23X | 43X, 13X, 21X | 33X | 11X |
| 32X | 23X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | |
| 42X | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 44X, 41X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 22X, 32X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 44X, 32X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 44X, 22X |
| 41X | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 44X, 42X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 44X, 22X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 31X | | 32X, 22X |
| 12X | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 22X, 31X, 32X, 41X | | 44X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 22X, 31X, 32X, 41X | | 42X |
| | 23X, 33X | 43X, 13X, 11X, 21X, 22X, 31X, 32X, 41X | | 24X |

Из табл. 4 видно, что топы различаются:

а) по числу минимальных контекстов, которое меняется от единицы до четырех: по одному контексту имеют семь топов,

43X, 11X, 44X, 24X, 21X, 34X, 32X; по два контекста имеют 13X и 22X, по три — 31X, 41X и 12X, четыре контекста — 42X;

б) по числу топов, исчерпывающих контексты, которое может меняться от одного до одиннадцати: одну составляющую имеет контекст 43X, по три составляющих — контексты топов 13X, 11X, 22X, 44X, 24X; пять составляющих — контекст 21X, по шесть составляющих — контексты для 34X, 31X, 32X, по девять составляющих — контексты 42X и 41X, по одиннадцать составляющих — контексты топа 12X;

в) по специфичности контекстов. Бывают топы, у каждого из которых минимальные контексты совпадают с одним из минимальных контекстов другого топа, разумеется, с точностью до обсуждаемых топов. Так, у топа 11X минимальный контекст — это сочетание топов 23X, 43X и 13X, а у топа 13X один из двух минимальных контекстов — 23X, 43X и 11X. Аналогично объединены в пары топы 24X и 22X, 32X и 31X, 41X и 42X. У последней пары есть просто тождественные минимальные контексты, их исчерпывают топы 23X, 33X, 43X, 11X, 13X, 21X, 31X, 22X и 44X (или 32X). Сближаются топы, определяющие производные одной и той же части речи: для наречий и прилагательных — это производные от глаголов и существительных, для глаголов — от глаголов и прилагательных, для существительных — от наречий и существительных; производные глаголы и существительные могут принадлежать как идентифицирующим, так и транспонирующим топам, производные наречия и прилагательные — только транспонирующим; для того, основой чего может быть прилагательное, основой может быть и глагол, для того, основой чего может быть наречие, базой может быть и существительное, оппозиция производящих существительных и глаголов носит эквиполентный характер.

Бóльшая часть сказанного выше относится к внешним связям минимальных контекстов топов, к их внешней структуре. Естественно теперь обратиться к внутренней структуре этих контекстов.

Контекст у 43X исчерпывается контекстно-свободным 23X; 23X и 43X связаны импликацией 43X → 23X, как ее консеквент и антецедент.

У 13X один из контекстов — это цепь импликаций 11X → 13X → → 43X → 23X (он исчерпывается непосредственным антецедентом 11X в импликации 11X → 13X и непосредственным и опосредованным консеквентом в импликациях с антецедентом 13X, а именно в импликациях 13X → 43X → 23X). Другой контекст — сочетание топов 23X, 43X и 33X (вместо 11X); 13X, 23X и 43X связаны цепочкой импликаций 13X → 43X → 23X; 33X, как и 23X, относящийся к контекстно-свободным топам, ни с одним компонентом контекста для 13X, равно как и с самим 13X, отношениями импликации ни в качестве антецедента, ни в качестве консеквента не связан.

Контекст для 11X — та же цепочка импликаций, 11X → 13X → → 43X → 23X.

Контексты для 22X по своему устройству подобны контекстам для 13X. Это или комбинация контекстно-свободных 33X и 23X, распространяемая антецедентом последнего, топом 23X, или комбинация контекстно-свободных 33X и 23X, распространенная общим для них антецедентом 24X.

Контекст для 44X относится к первому классу — его исчерпывает цепочка импликаций 44X → 43X → 23X и контекстно-свободный топ 33X.

Для 24X контекст — это звездообразное объединение импликаций 22X → 33X и 22X → 23X.

Для 21X контекст вновь первого класса — это объединение цепочки 11X→13X → 23X и контекстно-свободного топа 33X.

Для 34X контекст представляет собою объединение цепочек 22X → 23X, 22X → 33X, 13X → 43X → 23X, 44X → 43X → 23X. 13X, 44X и 33X входят в контекст по одному разу, 22X и 43X — по два раза, 23X — три раза.

Постоянную составляющую контекстов для 31X представляет собой цепочка 21X → 13X → 43X → 23X. Распространяют это ядро альтернативно 1) цепочка импликаций 32X → 11X → 13X; 2) звездообразное объединение импликаций 33X ← 22X → 23X; 3) сочетание импликации 11X → 13X и изолированного контекстно-свободного 33X.

Один-единственный минимальный контекст топа 32X — это объединение двух цепочек импликаций с общей частью 13X → 43X → → 23X и распространениями ее 1) импликацией 11X → 13X и 2) цепочкой 31X → 21X → 13X.

Если этот контекст топа 32X дополнить контекстно-свободным топом 33X, мы получим постоянную составляющую контекстов топа 42X. Альтернативные распространения этого ядра контекстов — это 1) импликации 44X → 43X и 41X → 31X; 2) 22X → → 23X (и 22X → 33X) и 32X → 11X (и 32X → 31X); 3) 44X → 43X и 32X → 11X (и 32X → 31X); 4) 44X → 43X и 22X → 23X (и 22X → 33X).

Общая часть контекстов для топа 42X является общей частью контекстов и для топа 41X. Два из трех альтернативных распространений этого ядра являются общими для контекстов топов 42X и 41X. Речь идет о парах импликаций 1). 22X → 33X (и 22X → 23X) и 32X → 11X (и 32X → 31X); 2) 44X → 43X и 22X → 33X (и 22X → → 23X). Для контекстов топа 41X специфично распространение парой импликаций 44X → 43X и 42X → 31X (в случае контекстов для топа 42X этой паре импликаций соответствует пара 44X → 43X и 41X → 31X).

Общая часть контекстов для топа 12X исчерпывается объединением цепочек импликаций

32X → 11X → 13X ——→ 43X → 23X
32X → 31 X → 21X → 13X → 43X → 23X
41X → 31X → 21X → 13X → 43X → 23X
22X ——————————→ 23X
22X ——————————→ 33X

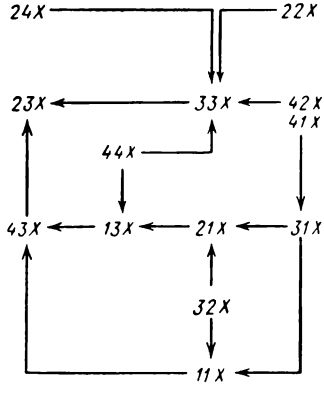



Рис. 9

Альтернативные распространения этого ядра — импликации 1) 44X → 43X; 2) 42X → 31X; 3) 24X → 22X.

Рассматриваемая таблица показывает, что топы могут быть не только контексто-с в о б о д н ы м и и контексто-с в я з а н н ы м и, но также контексто-о б р а з у ю щ и м и и контекстон е о б-р а з у ю щ и м и.

Из пятнадцати топов контекстонеобразующими являются только два, 12X и 34X. По убыванию значимости в качестве контекстообразующих остальные топы упорядочены так:

$$23X > 43X > 33X > 13X > 11X > 21X > 31X > 22X > 44X > 32X, 41X > 42X > 24X.$$

Если отвлечься от производных, мотивированных наречиями, то контекстообразующими дериваты от прилагательных бывают чаще, чем девербативы, а девербативы — чаще, чем десубстантивы. В любом случае отглагольные и отадъективные производные бывают контекстообразующими чаще, чем отсубстантивные и отнаречные. Среди производных, мотивированных словами некоторой части речи, существительные являются контекстообразующими в большей степени, чем прилагательные.

Распределение контекстообразующих топов относительно минимальных контекстов, составляющими которых они являются, представлено в табл. 5. Соответствующая система импликативных связей между топами в функции образующих для минимальных контек-

**Таблица 5**

| Топы | Минимальные контексты топов | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 23X 33X | 43X | 13X | 13X | 11X | 22X | 22X | 44X | 24X | 21X | 34X | 31X |
| 23X | | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 43X | | | + | + | + | + | | + | | + | + | + |
| 33X | | | + | | | + | + | + | + | + | + | |
| 13X | | | | | + | | | | | + | + | + |
| 11X | | | | + | | | | | | + | | + |
| 21X | | | | | | | | | | | | + |
| 31X | | | | | | | | | | | | |
| 22X | | | | | | | | | + | | + | |
| 44X | | | | | | | | | | | + | |
| 32X | | | | | | | | | | | | + |
| 41X | | | | | | | | | | | | |
| 42X | | | | | | | | | | | | |
| 24X | | | | | | | + | | | | | |

**Таблица 5** (*окончание*)

| Топы | Минимальные контексты топов | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 31X | 31X | 32X | 42X | 41X 42X | 42X | 41X 42X | 41X | 12X | 12X | 12X |
| 23X | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 43X | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 33X | + | + | | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 13X | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 11X | | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 21X | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 31X | | | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| 22X | + | | | | + | | + | | + | + | + |
| 44X | | | | + | | + | + | + | + | | |
| 32X | | | | | + | + | | | + | + | + |
| 41X | | | | + | | | | | + | + | + |
| 42X | | | | | | | | + | | + | |
| 24X | | | | | | | | | | | + |

стов описана рис. 9. Пара вершин $A$ и $B$, объединенных стрелкой, $A \rightarrow B$, интерпретируется утверждением «Всюду, где в качестве контекстообразующего используется $A$, в качестве контекстообразующего используется и $B$».

## ЛИТЕРАТУРА

*Винокур Г. О.* Заметки по русскому словообразованию. — В кн.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

*Гинзбург Е. Л.* Классификации словообразовательных гнезд. I. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984.

*Гинзбург Е. Л.* Исследование структуры словообразовательных гнезд. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики. 1972. М., 1973.

*Сухотин Б. В.* Оптимизационные методы исследования языка. М., 1976.

# ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. СТИХОВЕДЕНИЕ

С. Т. ЗОЛЯН

## О ПРИНЦИПАХ КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Сложность и многоаспектность поэтического языка предполагает необходимость его комплексного и многостороннего изучения. Уже сам термин «поэтический язык» («поэтическая речь») говорит о том, что это «язык» («речь»), полностью включающий в себя всю систему средств естественного языка, а с другой стороны, это язык «поэтический», т. е. выступающий в отличном от естественного языка качестве. Такого рода осцилляция между двумя рядами факторов — языковыми и поэтическими — характерна для любого явления поэтического языка, почему и целесообразно его рассматривать (и описывать) как результат взаимодействия двух систем, двух порождающих механизмов: естественноязыкового и собственно поэтического (ср.: Лотман 1974) [1]. Отсутствие в поэтическом тексте материально выраженного «поэтического субстрата» (т. е. каких-либо единиц, отличных от языковых) не должно смущать: те же языковые единицы текста могут быть описаны и как поэтические, независимые от языковых правил и принципов. Но подчеркнем, что такое расщепление текста на два омонимичных (языковой и собственно поэтический) мыслится как предварительная исследовательская процедура: адекватное описание может быть достигнуто лишь путем показа взаимодействия языковых и поэтических механизмов, взаимодействия, которое и позволяет языку выступать в поэтической функции, а поэзии — оставаться в пределах языковой сферы, «. . .соотносясь со словесной системой общего языка, материально как бы совпадая с ее элементами» (Виноградов 1971, 6).

С этих позиций мы хотим рассмотреть хорошо известное явление — метрико-композиционную упорядоченность поэтической речи — в ее связи с семантическими особенностями. Композиция по-

[1] Отсутствие четкого терминологического противопоставления (ср.: Григорьев 1989, 72—76) вынуждает нас использовать традиционное противопоставление языкового (общеязыкового, естественноязыкового) поэтическому, хотя понятое буквально это противопоставление не только некорректно, но и бессмысленно. Поэтическое, в соответствии с подходом Э. Косериу—В. П. Григорьева, рассматривается нами как особый «уровень-конденсат» языковой сферы (выражение Э. Р. Атаяна), языковое — как уровень, низлежащий по отношению к поэтическому и выступающий как его субстанция. Это соотношение между языковым и поэтическим представляется нам аналогичным соотношению между любыми непосредственно связанными уровнями языка, причем аналогия распространяется и на кругообразность выделения уровней.

нимается как механизм, оформляющий (и в определенной мере преобразующий) языковой материал в поэтический текст. Однако не следует считать композиционную упорядоченность поэтического текста чем-то внешним по отношению к языковому материалу. Сам факт существования развитых форм метрико-композиционной упорядоченности должен получить объяснение, исходя из функции метрико-композиционных факторов в процессе передачи поэтического смысла. Специфика поэтического текста лишь закрепляется системой формальных средств, но не объясняется ею.

Эта специфика видится нами в семантике. В поэтической речи происходит тотальное изменение языковых принципов семантического структурирования, приводящее к «семантическому осложнению» — одновременной актуализации нескольких смысловых структур, взаимодействующих друг с другом (ср.: Ларин 1974; Revzin 1974). Каждая смысловая единица — будь то слово, словосочетание, предложение или текст в целом — существуют как бы в нескольких пересекающихся семантических плоскостях, но при этом (что и обеспечивает возможность осмысления поэзии) все семантические конфигурации взаимосвязаны и взаимовыводимы.

Не вдаваясь в обсуждение различных аспектов поэтической семантики (наше понимание изложено в работах: Золян 1981; 1982), отметим следующее. Система языковых средств выражения призвана обеспечить однозначную передачу языкового смысла. Отличный от языкового «осложненный» поэтический смысл требует особой системы средств для своего выражения, тем самым имплицируя как внутреннее преобразование языковой системы средств выражения, так и возникновение новой. И именно метрико-композиционная упорядоченность понимается нами как дополнительная по отношению к языковой форма выражения и структурирования поэтического смысла.

В поэзии вырабатывается специфический тип композиционного развертывания, взаимодействующий с языковым композиционным принципом. Мы разграничиваем семантическую структуру текста и его семантическую композицию, понимая под последней синтагматическое развертывание семантической структуры, ее линеаризацию.

Такое разграничение вполне применимо к любому тексту, однако относительно обычного языкового текста оно является не только условным, но и в определенной мере надуманным, ибо в обычном тексте композиционная структура настолько тесно связана с его семантической структурой, что сама является скорее субстанцией содержания. Между тем в поэтической речи композиционная структура становится формой содержания: она может быть настолько же независимой от семантической структуры, насколько могут быть независимы друг от друга семантическая и синтаксическая структуры предложения. Устойчивые композиционные формы — типа рондо, триолета и т. п. — вполне могут быть сопоставлены именно с синтаксическими структурами. Конечно, и среди поэтических текстов

мы встречаем закрепленные формы и каноны построения текста, независимые от его конкретной семантики (в особенности в официально-деловом и научном стилях), но в этом случае фиксированность относится скорее к плану расположения, а не к развертыванию семантической структуры, ибо это развертывание определяется энциклопедической семантикой. В целом же расхожие термины «синтаксис текста» или «грамматика текста» хотя и действительно имеют в виду некоторые типы композиционного развертывания, однако вряд ли имеет смысл обособлять их от правил семантического структурирования. В поэтическом же тексте принципы развертывания семантической структуры в композиционную, хотя в конечном счете и обусловлены особенностями семантического структурирования, однако только в самых общих чертах: определяющим является не семантика и коммуникативная направленность конкретного текста, а система соответствий между общими принципами семантической и композиционной организации. Эти соответствия характеризуют не столько тот или иной поэтический текст, сколько поэтический язык, ибо только в этом случае имеет смысл рассуждать о рассматриваемом как категория лингвистической поэтики «поэтическом тексте вообще».

В чем же заключаются принципы композиционной организации поэтического текста? Ответ на этот вопрос хорошо известен: в повторяемости (рекуррентности, периодичности, симметричности и т. п.) единиц текста, принадлежащих различным языковым уровням, причем эта повторяемость стремится к периодичности или симметричности. Такой подход нередко связывается с анализами поэтического текста у Р. О. Якобсона, но это неверно: сходные формулировки встречаются у таких непохожих друг на друга ученых, как В. М. Жирмунский, Л. В. Щерба, Ю. М. Лотман, Л. И. Тимофеев, Т. Г. Сильман и другие, не говоря уж о зарубежных исследователях (укажем лишь на специально посвященные этому вопросу монографии: Levin 1964; Shapiro 1976).

Не углубляясь в историю вопроса, остановимся на представляющихся нам необходимыми уточнениях. Во-первых, указанная особенность нередко формулируется как принцип семантической организации поэтического текста, тогда как, видимо, целесообразнее считать ее особенностью композиционной организации (особенностью семантической структуры мы считаем «осложненность» или «многократность»). Во-вторых, не всегда четко проводится разграничение между повторяемостью единиц как особенностью поэтического текста и повторяемостью как условием связности любого текста. Отличия между ними — в симметричном (периодичном) и не связанном с конкретной семантикой некоторого текста характере первого типа повторяемости. Правда, оба этих условия могут пересекаться: например, тематическая семантема периодично появляется в тексте и в силу условия связности, и как следствие абстрактного принципа повторяемости; и это в ряде случаев делает их разграничение проблематичным. В-третьих, требует уточнения сам способ обоснования, который

носит либо индуктивный характер (исследователь на примере одного—двух текстов демонстрирует наличие повторяемости, после чего переходит к неправомерным с методологической точки зрения обобщениям), либо же опирается на аналогию. Так поступает, в частности, Р. О. Якобсон, наиболее последовательно декларирующий тезис о взаимоэквивалентности сегментов поэтического текста друг другу. Остановимся подробнее на его аргументации.

Саму поэтическую трансформацию языка Р. О. Якобсон рассматривает как «наложение подобия на смежность». Обосновывая это положение, он в первую очередь рассматривает организацию просодического уровня, приводящую к метрической упорядоченности текста. Здесь эквивалентность проявляется настолько очевидно, что возражений возникнуть и не может. Однако применительно к семантическому уровню Р. О. Якобсон фактически лишь экстраполирует закономерности метрической организации, никак не доказывая, что семантическая эквивалентность между сегментами есть необходимая характеристика поэтической композиции, что она вытекает из более глубинных свойств, а именно: из специфики семантической организации текста. Напротив, семантическая эквивалентность рассматривается Р. О. Якобсоном как обусловленная формальными средствами. Так, после подробной демонстрации типов просодической и фонетической рекуррентности, он отмечает: «Эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конституирующего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность» (Якобсон 1975, 218). Данное утверждение, безусловно, справедливо (яркое подтверждение тому — рифма или же поэтическая паронимия), однако относится оно скорее уж ко вторичным эффектам взаимодействия звука и смысла. Далее Р. Якобсон переходит к обобщению: «В поэзии существует тенденция к приравниванию компонентов не только фонологических последовательностей, но точно так же и любых последовательностей семантических единиц» (Якобсон 1975, 220). Однако ограничиваясь такой формулировкой, Р. О. Якобсон никак не указывает, чему служит и как может быть объяснена эта «тенденция к приравниванию».

Между тем само обращение к принципам фонетической организации для объяснения семантической композиции вполне правомерно, но не как объяснение, а как указание на форму наиболее неосложненного и наглядного проявления общего композиционного принципа. Здесь мы можем опереться на концепцию В. М. Жирмунского, считавшего, что и ритмическая, и синтаксическая (а в дальнейшем включившего и семантическую) упорядоченность является проявлением «высшего» композиционного закона, кстати, весьма напоминающего его «абстрактный» закон из «Введения в метрику» (см.: Жирмунский 1974, 35; 1921, 95).

Считая, что метрическая повторяемость есть оформление (и формализация) общекомпозиционного закона, В. М. Жирмунский обосновывает это положение диахронически. Между тем необходимо

и синхронное объяснение, исходящее из функциональной обусловленности друг другом различных факторов организации стиха. Можно считать, что композиционная эквивалентность сегментов функционально обусловлена такими особенностями поэтического знака, как многозначность и рефлексивность, на которые неоднократно указывалось исследователями, в том числе и Р. О. Якобсоном. Пожалуй, интереснее всего связь рефлексивности (в терминологии автора — «автонимности») поэтического знака с механизмами композиционного взаимоуподобления знаков друг другу раскрыта с позиций общей семиотики С. Р. Вартазаряном (Вартазарян 1973, 157—159). Автонимность знака рассматривается им как основа для его последующего уподобления другим, в результате чего между всеми знаками текста устанавливается отношение иконичности, а система соотнесений знака определяет его возникающую в тексте семантику.

Композиционно заданная повторяемость непосредственно связана и с многозначностью поэтического знака. Смысловая многомерность каждого сегмента текста, находящая отражение в множественности его потенциальных языковых перифраз, закрепляется системой разнонаправленных уподоблений, каждое из которых актуализирует ту или иную смысловую характеристику данного сегмента, а их совокупность — всю многомерную структуру смысла.

Разделяя мысль о взаимоэквивалентности сегментов поэтического текста друг другу и о повторяемости элементов текста, мы считаем необходимым рассмотреть лингвистическую основу этого явления, обусловленного не одним, а целым рядом факторов. Отличие композиционных принципов поэтического текста заключается не только в симметричности. Кроме того, определенная повторяемость характеризует в принципе любой текст, а с другой стороны, далеко не во всех поэтических текстах она проявляется непосредственно на поверхностном уровне. Необходимо сопоставление принципов поэтической композиции с композиционными принципами организации обычного текста с тем, чтобы не только выявить отличное, но и увидеть, говоря словами В. М. Жирмунского, «языковые истоки» поэтической композиции. И эти истоки мы усматриваем в переосмыслении — поэтическом преобразовании — таких фундаментальных категорий текста, как целостность, единство и связность, которые и определяют тип композиционной организации текста.

Общий смысл обычного текста распределяется по отдельным речевым сегментам. Единство, целостность и связность текста определяется как внутренними факторами (отношения между сегментами), так и внешними (смысл каждого сегмента определенным образом соотносится с общей темой текста, что обусловлено единством предмета сообщения — т. е. в конечном счете экстралингвистическими факторами). В свою очередь, внутренняя семантическая целостность и единство определяются двумя различными механизмами: условно назовем их механизмом семантико-синтаксической категориализации и номинативно-согласовательным механизмом. В сферу первого мы

относим такие требования, как правильное заполнение валентностей предиката, с чем связана обязательная экспликация его пресуппозиционной структуры, иерархия синтаксических модальностей, видовременных форм, различного рода языковых кванторов (артиклей, определительных и указательных местоимений, деиктических наречий), закономерное чередование темы/ремы в смежных сегментах, единство перспектив высказывания и т. п. Что касается номинативно-согласовательного механизма, то тут в первую очередь следует указать на требование «тождества упоминаемых объектов» (выражение Е. В. Падучевой), заключающееся, помимо кореферентности повторяемых единиц, и в постоянных анафорических и катафорических отсылках, связывающих сегменты, часто расположенные и дистантно. Также обязательно семантическое согласование между семантемами из различных сегментов, причем согласование это не произвольно, а является развертыванием компонента тематической структуры или же непосредственным развертыванием самой темы.

Каждое из этих требований — необходимое условие связности и единства текста, а их совокупность — достаточное. Однако в текстах специфического характера соотношение между этими факторами сдвигается. К крайним, идеализированным типам в некоторой степени приближаются, с одной стороны, нарратив и дедуктивные рассуждения, а с другой — лирический текст.

Основное требование к дедуктивному рассуждению — непротиворечивость. Каждое высказывание вытекает из предыдущего как его синонимическая замена. Правильность/неправильность (а в логических системах истинность/ложность) высказывания определяется его соответствием (выводимостью) некоторым исходным высказываниям-аксиомам. Такая тотальная и абсолютная синонимия основана на тавтологичности сегментов, причем факторы внешней связи отсутствуют: «Предложения логики суть тавтологии. Предложения логики, следовательно, ничего не говорят» (Витгенштейн 1958, 83). «Ничего не говорит» и последовательность сегментов, в нее не может быть внесена новая информация, новой является лишь форма образуемых высказываний.

Вместе с тем элиминация внешних связей актуализирует механизмы внутритекстовой динамики. Огромную роль приобретает категориальный компонент, эксплицирование которого задает саму логическую систему. Развитый аппарат правил вывода позволяет из одного правильного высказывания получить бесконечное множество других или же перечислить все высказывания данного языка. Характерно, что в лингвистике успешнее всего поддаются формализации именно механизмы семантико-синтаксической категориализации.

Что касается номинативно-согласовательных механизмов, то происходит их расщепление. Обязателен номинативный механизм, требующий постоянного упоминания того же объекта (в идеальном случае — математического символа), вовлекаемого в различные логико-семантические формулы. Сами объекты выступают как переменные,

не имеющие самостоятельного значения, а определяемые исключительно через правила образования из них новых высказываний, т.е. категориальным компонентом. Собственно семантическое согласование не играет практически никакой роли. Поэтому при переводе естественноязыкового высказывания в символическую запись требуются специальные высказывания, в которых категориально-номинативными механизмами эксплицируется согласовательная связь.

Таким образом, дедуктивное рассуждение управляется следующими композиционными принципами: элиминацией механизмов внешней соотнесенности и внутреннего согласования при предельном возрастании роли категориализации и отчасти номинации. В лирике воплощается противоположный тип трансформации языковых композиционных принципов.

Во-первых, резко возрастает значение внешней соотнесенности (связь каждого сегмента с общей темой текста). В идеале здесь каждый сегмент представляет и тему текста, и «общий смысл» текста; каждый сегмент опять-таки «говорит одно и то же», однако это «одно и то же» уже не «ничего», а «все»: семантический универсум, задаваемый текстом и отражаемый в каждом его сегменте. Изовалентность отдельных сегментов друг другу и тексту в целом оказывается возможной благодаря исключительно активным процессам семантического согласования, которое из линейного становится многомерным. Если в обычном высказывании требуется наличие одной и только одной линии семантического согласования, то здесь — как минимум двух (в терминах Б. А. Ларина, должен быть представлен ряд буквального и переносного смысла). Одновременная актуализация семантического объема знака — необходимое условие для такого многомерного согласования. Наличие же в каждом сегменте нескольких семантических уровней делает возможным рассмотрение его как репрезентанта семантической структуры текста. Поэтому тема текста отражается не только (а в некоторых случаях — и не столько) в синтагматической последовательности, но дана и парадигматически: как окказиональные правила уподобления знака другим знакам и тексту в целом. Особый характер носит и синонимия между сегментами: она не тавтологична, а ассоциативна.

При таком возрастании согласовательных механизмов естественно ожидать значительное ослабление роли категориализации. Строгая категориальная (в данном случае — синтаксическая) организация препятствует тотальной связи семантических единиц друг с другом. И действительно, можно говорить об определенной асинтаксичности семантической организации поэтической речи. Дело заключается не столько в многочисленных синтаксических отклонениях, но в самой возможности семантических единиц вступать в связи, не совпадающие с синтаксическими зависимостями. Можно говорить и об ослаблении роли номинативного механизма. Будучи языковым текстом, поэтический текст соблюдает ряд необходимых требований, однако это соблюдение зачастую оказывается чисто внешним. Так, в ряде слу-

чаев невозможно установить анафорическую или катафорическую отнесенность местоимения; местоимения 3-го лица часто употребляются без предшествующего антецедента, а лексические повторы, как правило, актуализируют различные семы или даже значения повторяющегося слова.

Сопоставление можно было бы продолжить, рассмотрев ряд других функциональных отличий между совпадающими явлениями (например, тавтологией, автономией, поэтической и логической выводимостью и т. п.), однако вышесказанное представляется достаточным. Результаты сопоставления могут быть сведены в таблицу.

| Связи | Внешние связи (тематические) | Категориальные | Согласовательные | Номинативные |
|---|---|---|---|---|
| Обычный текст | + | + | + | + |
| Дедуктивное рассуждение | — | + | — | + |
| Лирический текст | + | — | + | — |

Примечание: минус означает не отсутствие, а несущественность относительно других типов организации.

Таким образом, все композиционные принципы организации высказываний в тексте могут быть найдены в общеязыковых принципах, где они находятся в «уравновешенном» состоянии и являются равно необходимыми. В текстах специального типа происходит усиление одних и ослабление других, что создает необходимость в особых средствах организации текста и даже в изменении языка (например, в символической логике).

В обоих случаях трансформация языковых принципов приводила к возникновению эквивалентности между сегментами. Эта эквивалентность, будучи сопутствующей при трансформации языковых принципов организации текста, становится конституирующей для рассмотренных специфичных текстов. На это обратил внимание Р. О. Якобсон, указавший и на различную значимость эквивалентности в лирике и логике: «Поэзия и метаязык диаметрально противоположны друг другу: в метаязыке последовательность используется для построения равенств, тогда как в поэзии равенство используется для построения последовательностей» [2] (Якобсон 1975, 204).

[2] Наблюдение Р. О. Якобсона любопытным образом подтверждается путем доведения до абсурда. Так, полемизирующий с ним Р. Богранде отметил, что если развить идеи Р. Якобсона, то идеальным поэтическим «текстом» следует считать последовательность: *AAAAA*. . . (Beugrande 1979, 273). С другой стороны, Г. Маннури «как-то ядовито заметил, что, следуя неопозитивистским представлениям о математике, было бы легко написать математическую книгу таким образом: *a=a=a*» (Шляхин 1978, 186). И действительно, в полном соответствии с формулировкой Р. Якобсона, в первом случае «равенство используется для построения последовательностей», а во втором — «последовательность используется для построения равенств».

Таким образом, симметричность формы повторности в поэтическом тексте может быть объяснена исходя из языковых принципов организации текста. Эквивалентность (или лучше изовалентность) сегментов друг другу, приводящая к симметричности построения, не есть внешним образом накладываемая упорядоченность, а она коренится в самой сущности поэтического смыслового структурирования. Композиционная упорядоченность выступает с такой точки зрения как сопутствующее явление.

Вместе с тем очевидно, что говоря о семантической эквивалентности, мы имеем в виду эквивалентность не столько языковую, сколько создаваемую механизмами самого поэтического текста — разнообразными «механизмами уподобления» (Вартазарян 1973). Эти механизмы уподобления создают метрико-композиционную структуру текста и поэтической речи в целом. Хотя конкретный результат, как правило, уникален и специфичен именно для данного единичного текста, форма достижения этого результата, если и не универсальна, то имеет тенденцию быть вариацией универсальных принципов. С этой точки зрения «семантическая осложненность» выступает как результат осложнения языковой системы средств выражения поэтической, как результат воздействия на поэтическое слово, говоря словами Ю. Н. Тынянова, «факторов конструкции, строя».

Намеченный выше «поэтический» тип организации текста предполагает следующее представление о развертывании его семантической структуры. Есть некоторый набор смысловых характеристик (семантем или сем), который транслируется по всем сегментам текста. Это вытекает из признания за внешним (тематическим) и согласовательным механизмами организации текста главенствующей роли. Из требований, определяемых первым, вытекает, что смысловая структура «темы» должна повторяться в остальных сегментах, второй же предполагает, что каждый сегмент есть вариация (воспроизведение в определенном отношении) остальных. Тема понимается нами как множество смысловых единиц, образованное пересечением смысловых плоскостей текста, как множество точек взаимоперехода одного значения в другое, т. е. как компонент внутренней структуры текста, не существующий вне ее и поэтому не передаваемый другим текстом [3].

В поэтическом тексте новая строфа нередко строится как трансформация предшествующей: тот же набор семантических характеристик конкретизируется в иных лексических единицах, а те же лексические единицы получают новые семантические характеристики. Динамика текста определяется не прибавлением новых сегментов, которое в принципе может продолжаться до бесконечности,

[3] Представляется весьма целесообразным введенное Г. В. Степановым разграничение между бытийной и поэтической темами, на которые опирается порождение поэтического текста (Степанов 1978, 12). Видимо, предложенное здесь понимание темы относится к «поэтической» теме, тогда как «бытийная» тема поэтического текста опирается на общеязыковые механизмы.

а в первую очередь перераспределением признаков, имеющихся в одном из сегментов (обычно — ключевом, в идеальном случае — в любом). Такое построение текста в русской поэзии наиболее четко проявляется в поэзии О. Мандельштама, давшего и его теоретическое осмысление. Поскольку его демонстрация потребовала бы детального анализа, приведем экспериментальное стихотворение И. Северянина, где наглядно показано, как новый сегмент образуется перераспределением единиц предшествующего:

Никогда ни о чем не хочу говорить. . .
О поверь! Я стал, я совсем изнемог. . .
Был года палачом, — палачу не парить. . .
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог. . .
Ни о чем никогда говорить не хочу. . .
Я устал. . . О поверь! Изнемог я совсем. . .
Палачом был года, — не парить палачу. . .
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм. . .
Не хочу говорить никогда ни о чем. . .
Я совсем изнемог. . . О поверь! Я устал. . .
Палачу не парить!. . . был года палачом. . .
Меж поэм и тревог, точно зверь, заплутал. . .
Говорить не хочу ни о чем никогда!. . .
Изнемог я совсем, я устал, о поверь!
Не парить палачу! . . . палачом был года!
Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!. . .

(*Квадрат квадратов*)

Сегмент, в котором происходит воспроизведение признаков тематической структуры, может быть ключевым словом, предложением и т. д., но, как правило, не превышает размером строфы. Но на что следует обратить особое внимание — сегмент семантической композиции полностью совпадает с соответствующей языковой структурой лишь в экспериментальных текстах. Но даже в таком стихотворении, как «Заклятие смехом» В. Хлебникова, повторяемый сегмент (корень *-смех-*) не совпадает с включающей его языковой единицей — словом. И уж куда более характерна ситуация, когда выделяемый сегмент не покрывает всех языковых единиц, остается остаток (иногда весьма значительный), в котором при всем желании нельзя увидеть трансляцию характеристик тематической структуры. Конечно же, смысловая соотнесенность посредством тематических сем наличествует между всеми языковыми единицами текста, однако об отношении тотальной изовалентности говорить трудно.

Но противоречия в этом нет. Говоря выше о композиционных принципах поэтической речи, мы имели в виду некоторый «идеальный» поэтический текст, «свободный» от языковой организации. Однако поэзия не может, да и не должна «освобождаться» от языка — как, например, современная логика. Дело заключается лишь в теоретической необходимости разграничения языковых и композиционно-

поэтических принципов организации текста. Структуру поэтического текста можно рассматривать как результат взаимодействия абстрактной композиционной структуры, основанной на повторе сегментов, с языковой семантической структурой. Однако организация последней подчинена иным правилам, согласно которым повторение того же сегмента никакого вербального текста образовать не может. Композиционная структура поэтического текста (наполненная языковыми единицами абстрактная композиционная форма) оказывается способом разрешения возникающего конфликта. Полная повторяемость семантических единиц невозможна, так как текст окажется неинформативным. Но вместе с тем в поэзии высокая степень повторности не приводит к избыточности. Для вышеобрисованного типа семантического построения текста, в котором каждый сегмент синонимичен остальным и репрезентирует текст, симметричная структура оказывается наиболее приемлемой, но в чистом виде она может быть реализована только в метрике, т. е. в асемантичных единицах, где получает свое окончательное и наглядное воплощение.

Таким образом, требование чтобы каждый языковой элемент текста имел бы композиционную значимость, является чересчур сильным. Композиционно значимы лишь те элементы, которые являются трансляторами тематической структуры, и правила соответствия между абстрактной композиционной схемой и конкретной семантической композицией текста действительны лишь для них. Отсюда явствует возможность единообразного описания метрической и композиционной структур текста, причем правила соответствия должны будут определять уровень репрезентации.

Языковой и композиционно-поэтический принципы организации текста существенным образом дополняют друг друга. Более того, специфическим для поэзии является не «чистый» поэтический принцип, а его синтез с языковым. По емкой формулировке М. Риффатера, поэзия может быть рассмотрена как «вербальная последовательность, в которой те же отношения между конституентами повторяются на разных уровнях, и тот же рассказ (story) в одно и то же время повествуется разными способами и в разное время — одним и тем же способом» (Riffaterre 1966, 203). Такое определение, снимая некоторую односторонность тезиса о симметричности поэтической речи, указывает на обе особенности семантического развертывания текста, в свое время охарактеризованные Б. А. Лариным как одновременная тенденция к полной синонимии и омонимии (в терминах Б. А. Ларина — сходнозначности и сходнозвучности).

Именно разграничивая два механизма, позволяющих (а иногда и заставляющих) в сходном видеть отличное, а в отличном — сходное, мы можем правильнее охарактеризовать сущность композиционной симметрии поэтического текста. Любой текст можно представить в виде последовательности сегментов, семантически частично сходных и частично отличных. Предположим, что поэтический текст

есть наложение друг на друга двух текстов, организуемых двумя противоположными механизмами: первый порождает текст, сегменты которого полностью отличны, второй — текст с идентичными сегментами. Затем образованный их наложением текст прочитывается «наоборот»: механизм, порождающий цепочку из отличных сегментов, обрабатывает цепочку, состоящую из сходных подсегментов и сегментов, порождая новый текст, в котором первоначально сходное становится одновременно и отличным. Аналогично, второй механизм обрабатывает цепочку отличных сегментов, преобразуя их в сходные. В окончательном тексте (окончательном с точки зрения процедур описания, переводящих одновременно существующее единство в разноуровневое и многоступенчатое) сегменты будут не просто частично сходны и частично отличны, а одновременно и полностью сходны, и полностью отличны, причем отличающиеся признаки явятся преобразованием сходных, а сходные — преобразованием отличающихся.

Таково весьма схематичное и огрубленное представление реальных процессов взаимодействия языкового и поэтического композиционных принципов. Его можно проиллюстрировать на примере таких явлений, как повтор и параллелизм, фундаментальная роль которых в композиционной организации поэтических текстов неоднократно выявлялась и при анализе отдельных текстов, и в общетеоретическом аспекте. Часто они рассматриваются как однородные явления, отличающиеся количественно, а не качественно: параллелизм предстает как частичный повтор, а повтор — как максимальная степень параллелизма. Не возражая против такой постановки, хочется указать на качественное различие между ними: параллелизм можно рассматривать как трансформацию языковых факторов посредством поэтико-композиционных, повтор — как трансформацию поэтической композиции языковыми принципами.

Параллелизм служит установлению и выделению общего в том, что языком дано как различное. Эта функция — установление эквивалентности между несовпадающими сегментами текста — модифицируется как установление эквивалентности по смежности (метонимия) и подобию (метафора), что позволяет усмотреть в параллелизме аналог тропов на сверхфразовом уровне. Установление эквивалентности между сегментами осуществляется посредством: 1) актуализации и акцентирования общих сем; 2) переноса сем, характеризующих один сегмент, на другой; и 3) индуцирования сем, не имеющихся ни в одном из сегментов, но возникающих при их уподоблении.

Благодаря этим процессам возникает смысловая однородность сегментов, выделяются окказиональные лексико-семантические поля текста. Часто параллелизм задает крайние точки—координаты смыслового пространства текста, между которыми расположены все остальные смыслы. Задаваемое ими смысловое пространство может

совпадать со всем «поэтическим миром» текста и явиться моделью языкового универсума, в образной форме репрезентируя «все»:

. . . И горний ангелов полет,
и гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Повтор можно рассматривать как сопряженный с параллелизмом прием семантического осложнения, имеющий, однако, противоположную функцию: в языковом отношении данное как тождественное (сходное) представить как отличное. Семантически многомерный сегмент транслируется через весь текст, всякий раз актуализируя тот или иной аспект своей семантики. Особенно явно это проявляется при лексическом повторе, который можно рассматривать, как многозначность, распределенную по тексту, причем суммирование отдельных словоупотреблений воссоздает многозначную структуру слова. Ср.:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть до отказа
Иногда суждено.
Как игралось подростку
На народе простом. . .
*(Б. Пастернак)* [4]

И даже тогда, когда семантические отличия между повторяемыми сегментами невозможно описать при помощи словарных толкований, детальный внутритекстовой анализ всегда в состоянии выявить изменение в семантике повторяемого сегмента [5]. «Чистая» повторяемость возможна только в абстракции. В реальном тексте она может

[4] Хотя даже словосочетание *играют овраги* не является поэтической метафорой (ср. толкование в словаре В. Даля: «овражки играют — в ростополь или в паводок в них образуются ручьи»), тем не менее само уподобление различных значений *играть* порождает вторичную метафору: внутри образованной языковыми метафорами семантической структуры слова рождается новая метафора. Эта игра значениями *играть* есть метафора самой метафоры.

[5] Другое дело, что в ряде случаев анализ подменяется голословными утверждениями. Так, Л. И. Ибраев, возможно, и прав, говоря, что в пушкинском «. . .*Печаль моя полна тобою, // Тобой, одной тобой*. . . заключается не просто удвоение слова, а усложнение содержания: второе *тобой* несет уже наплыв нежности и тоски, *одной тобой* — тревожное и страстное заверение» (Ибраев 1981, 23). Но остается загадкой: как автор определил это изменение, почему «наплыв нежности» несет именно второе словоупотребление, нельзя ли усмотреть здесь и «радостное изумление», и «напряженное заклинание», и «пламенный порыв»? Как не вспомнить слова В. А. Ларина: «Часто такие семантические описания не удаются, и это компрометирует. . . самое утверждение о смысловой кратности» (Ларин 1974, 66).

наблюдаться лишь на асемантичном уровне (метрика), и это еще раз говорит о том, что характерным и специфическим для поэзии являются не собственно поэтические механизмы и принципы, а форма и результат их взаимодействия с языковыми.

Заключая, отметим следующее. Общие принципы композиционной организации поэтического текста непосредственно соотносимы с особенностями его семантического структурирования. Именно специфика семантического структурирования требует видоизменения языковых принципов композиционной организации текста. Последние в свою очередь активно влияют на протекающие в тексте процессы. Смысл определяет свою форму, а форма смысла активно влияет на смысл. Автономизируясь в этом процессе от семантической структуры текста, композиционный поэтический принцип находит свое выражение в многочисленных устойчивых типах композиционной и метрико-композиционной организации текста. Посредством рассмотренных общих принципов композиционной организации поэтического текста в их связи с разного рода языковыми факторами можно объяснить более частные явления поэтической речи, определить функциональную значимость разнообразных метрико-композиционных форм и пролить свет на самое их происхождение и развитие [6].

## ЛИТЕРАТУРА

*Вартазарян С. Р.* От знака к образу. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1973.
*Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высш. школа, 1971.
*Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958.
*Григорьев В. П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979.
*Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
*Жирмунский В. М.* К вопросу о стихотворном ритме. — В кн.: Историко-филологические исследования. М.: Наука, 1974.
*Золян С. Т.* О семантической структуре слова в поэтической речи. — Изв. АН СССР. СЛЯ. 1981, т. 40, № 6.
*Золян С. Т.* О соотношении языкового и поэтического смыслов в поэтическом тексте. Автореф. канд. дис. Ереван, 1982.
*Золян С. Т., Лотман М. Ю.* К основаниям семантического синтаксиса поэтического языка. — В кн.: Функционирование коммуникативных систем. Ереван, 1978.
*Ибраев Л. И.* Слово и образ: К проблеме соотношения лингвистики и поэтики. — Науч. докл. высшей школы. Филол. науки. 1981, № 1.
*Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л.: Сов. писатель, 1974.
*Лотман М. Ю.* О взаимоотношении естественного языка и метрики в механизме стиха. — Материалы I Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974.
*Степанов Г. В.* Заметки об образном строе лирики Пушкина. — В кн.: Puŝkin. Poeta e la sua arte. Colloquio italo-sovietico. Roma, 1978.
*Шляхин Г. Г.* Аналитическое и синтетическое. — В кн.: Логика и онтология. М.: Наука, 1978.

[6] Считаем приятным долгом отметить, что многое из вышеизложенного представляет развитие положений, выработанных совместно с М. Ю. Лотманом и частично отраженных в работе: Золян, Лотман 1978.

*Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.
*Beaugrande R.* — A. de. Toward a general theory of creativity. — Poetics, 1979, v. VIII, N 3.
*Levin S.* Linguistic structures in poetry. The Hague; Paris, 1964 (2-nd ed.).
*Revzin I. I.* On the continuous nature of the poetic semantics. — Poetics, 1974, N 10.
*Riffaterre M.* Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's «Les Chats». — Yale French studies, 1966, v. 36/37.
*Shapiro M.* Asymmetry. An inquiry into the linguistic structures of poetry. Amsterdam; New York; Oxford, 1976.

Н. В. ПАВЛОВИЧ

# ОБРАЗОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПАРАДИГМ

Известно, что лексемы, сходные по значению, образуют группы (ряды, поля, парадигмы). Такие группы отчасти зафиксированы различными словарями — синонимов, антонимов, толковыми, тезаурусами. В поэтическом языке образуются группы лексем, которые не совпадают с общеязыковыми. Это вызвано той особенностью поэтического языка, что в нем сходными становятся лексемы, несходные в обычном общелитературном языке, иными словами, семантически сближаются слова, далекие друг от друга по значению. Это сближение может быть единичным, случайным, т. е. характеризовать некоторый конкретный текст, а может быть регулярным (появляться в разных текстах, у разных авторов, в разные эпохи). Если оно регулярно, то возникает семантическая группа, или, как мы будем далее говорить, поэтическая парадигма, характеризующая не текст, а язык.

Цель данной статьи — показать, как образуются поэтические парадигмы. Статья состоит из трех частей. В первой части описаны языковые способы сближения лексем в поэтическом тексте. Во второй части показано, что все эти способы ведут именно к семантическому сближению. В третьей части интерпретируется понятие регулярности сближения и приводятся примеры поэтических лексико-семантических парадигм.

## 1. СПОСОБЫ СБЛИЖЕНИЯ ЛЕКСЕМ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Явление сближения далеких по смыслу [1] лексем отмечалось многими исследователями, но в разных терминах. Ю. Н. Тынянов пользовался термином «сближение слов», «ориентация слов друг на друга» и писал об «оживлении давно забытого в слове родства с близ-

[1] Понятие несходства интерпретируется в лингвистической литературе в разных терминах: как противоречие, семантическое несоответствие, несовместимость, рассогласованность, семантическая напряженность, конфликт.

www.ruslang.ru

кими и возникновении нового родства с чужими словами». Б. Эйхенбаум употреблял термин «корреспонденция» между словами в поэтическом тексте, У. Вейнрейх — «семантическое заражение», В. П. Григорьев — «синонимизирование лексем», Ю. И. Левин — «сближение значений», «индуцирование значения» одной лексемы в другой лексеме, Л. К. Никитина говорит о «семантической проекции слов друг на друга», Ю. И. Левин, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян и др. — об «обмене смысловыми признаками». Встречаются также термины «ассоциация», «уподобление» лексем. Различия в терминологии объясняются тем, что сближение лексем может иметь разную степень. Например, в тех случаях, когда речь идет об обмене смысловыми признаками между лексемами, подразумевается более слабое сближение, чем в случае употребления термина «синонимизирование».

Перечисленные авторы, употребляя разную терминологию и исследуя разный языковой материал, отметили, в сущности, одно и то же явление:

поэты и писатели умеют так строить текст, что мы видим сходство значений там, где его раньше не видели.

При этом такое построение текста осуществляется регулярными средствами языка. Часть этих средств семантична. Часть — включает формальные, внешние преобразования, непосредственно с семантикой не связанные, но тем не менее приводящие к появлению семантического сходства лексем.

Рассмотрим теперь эти языковые средства. Они различаются по используемой ими области языка (синтаксис, морфология), по степени определенности сближения. Некоторые из них совершенно определенно указывают, с какой лексемой сближается данная. В этом случае в тексте в явном виде присутствуют обе сближаемые лексемы. Такое сближение будем называть прямым.

В случае непрямого сближения лексема наделяется свойствами некоторой другой лексемы или группы лексем (в тексте не присутствующих): синтаксическими, морфологическими, паралингвистическими — и, таким образом, косвенно сближается с этими лексемами.

### 1. Прямое сближение лексем

#### 1.1. Синтаксические способы

**1.1.1. Соединение лексем синтаксическими связями.** Установление регулярных синтагматических отношений определенного типа сближает лексемы. Выделяется четыре типа этих отношений:

1) сентенциональные типы связи — формулы логического высказывания: *Черное есть белое. Белое — это черное. Пена — это звезды. — Звезды есть пена.* Из всех способов сближения лексем это — самый семантичный и самый сильный (содержание текста есть само сближение лексем);

2) сравнительная связь (через *как*, *будто* и т. д.): *Чернеет, словно белеет. Звезды, как пена.* Семантичный способ, но менее сильный, чем 1);

3) атрибутивные, координативные и некоторые типы актантных связей (более подробно они рассмотрены в Павлович 1981): *черная белизна, черно-бел, бело-черен, белая чернота, черным-бело, белым-черно, черное-белое, чернить белизной, обелить чернотой, белый черен, черный бел* и т. д.; *пена звезд, звезды пены, пенные звезды, звездная пена, небо пенится звездами, небо вызвездило пеной, пенно-звездное небо*. . . В некоторых случаях — семантичный способ (*белый черен*), но в основном — менее семантичный и менее сильный, чем 1), 2);

4) опосредованные связи через другие лексемы: *черные тени белого собора; уходит белой лентой в черное безмолвие; пенное небо звездных путей; звездный блеск пенного неба* и т. д. Способ еще менее семантичный, чем 3) и более слабый. Способы 3) и 4) требуют специального обоснования (оно будет дано ниже в части II). Отметим пока только, что о таком сближении упоминали А. Белый, Б. М. Эйхенбаум, В. П. Григорьев, Ю. И. Левин и др.

**1.1.2. Позиционное сближение лексем.** Позиции лексем играют существенную роль в их сближении. Прежде всего, чем ближе друг к другу расположены лексемы в тексте, тем сильнее они сближаются. Сравним:

*пена кружева*
*пена* белого *кружева*
*пена* струится веселая быстрого белого *кружева*

Ю. Н. Тынянов отмечал это явление, назвав его «теснотой стихового ряда». Слова в строке связаны сильнее, чем слова в разных строках, слова в одной строфе (при прочих равных условиях) — сильнее, чем в разных строфах и т. д.

Кроме того, сближение усиливается сходством позиций — ритмическим и синтаксическим. Сравним:

Море подняло *белого* выстрела бивень,
Море подняло *черного* зарева хобот.

и

Море подняло *белого* выстрела бивень,
*Черное* море подняло зарева хобот.

*(Хлебников)*

В первом примере благодаря сходству ритмической и синтаксической позиции, лексемы *белый* и *черный* сближаются сильнее.

И наконец, сближает просто сам факт присутствия в одном стихотворном тексте (естественно, чем меньше текст, тем сильнее это проявляется).

Позиционный способ сближения совсем не семантичен и сравнительно слаб, и поэтому нуждается в специальной аргументации (см. часть II). Тем не менее факт такого сближения был отмечен разными

исследователями. О позиционном сближении лексем писал О. Брик как о явлении «ритмико-синтаксического параллелизма», Л. Я. Гинзбург — как о «силе поэтических сцеплений», Л. К. Никитина — как о «значимом соположении слов». Об этом явлении упоминали также В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман, А. Д. Григорьева, Е. А. Некрасова.

Действие описанных выше способов усиливается, если лексемы обладают еще и звуковым сходством. То, что звуковое сходство порождает сходство семантическое, достаточно хорошо описано в поэтике и не нуждается в дополнительной аргументации. Перечислим лишь основные работы, где подчеркивается именно аспект семантического сближения. Ю. Н. Тынянов назвал сближение семантически далеких слов с помощью их звукового сходства «звуковой метафорой» и писал о том, что «если в ряд, в строй поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками». А. Л. Жовтис писал о «порождении содержания в результате установления звуковых аллитерационно-ассонансных связей» в строке, называя это явление «горизонтальной интеграцией», а рифмовку семантически далеких слов — «вертикальной интеграцией». На семантический эффект рифмы указывал Ю. М. Лотман («конфронтация рифм»). И, наконец, наиболее яркое проявление данного явления — «паронимическая аттракция» — описано В. П. Григорьевым («. . .применяя паронимию, поэты ищут близости между смыслами слов»).

## 2. Непрямое сближение лексем

Сближение значений лексем естественным образом связано с преобразованием семантики каждой лексемы — образованием новых лексических значений. Если прямые способы сближения лексем — это сближения лексем, из которых вытекает образование новых значений каждой лексемы, то непрямые способы преобразуют значение лексемы таким образом, что из этого следует ее сближение с другой лексемой, а чаще всего — с группой лексем. Рассмотрим способы такого непрямого сближения.

### 2.1. Контекстуальный способ

Лексема $S_i$ употребляется в несвойственном ей контексте, а именно в таком, в котором употребляется другая лексема $S_j$ или группа лексем $S_1$—$S_2$—. . .—$S_n$. Например: . . .и аллея / Уходит за пчельник, истлев вдалеке (Пастернак). *Истлеть* сближается с ‘исчезнуть — пропасть — кончиться. . .’

Это способ семантичный, не очень определенный (контекст не всегда однозначный). Сила сближения $S_i$ с $S_1$—$S_2$—. . .—$S_n$ зависит от того, насколько близки друг другу значения $S_1$—$S_2$—. . .—$S_n$, т. е. насколько однозначен контекст. Иногда сближение может быть сильным. Например, *пух* сближается с лексемой *снег*: Мчусь на

ветер и мороз. / Бег реки стал тверд и сух, / Всюду чистый белый пух (Хлебников), *пепел* — с *цвет*: Это ведь значит — пепел сиреневый, / Роскошь крошеной ромашки в росе (Пастернак). Иногда сближение слабее, например, *фата* сближается с 'покров — пелена — дымка — туман — мгла. . .': Исакий под фатой молочной белизны (Мандельштам).

### 2.2. Синтаксический способ

Лексеме $S_i$ приписываются свойства сочетаемости $S_j$ или $S_1—S_2—\ldots—S_n$.

а) $S_i$ приписывается модель управления $S_j$. Так, лексема *метель* наделяется субъектной валентностью: Прощальным оком окинув метели уток, безлюдье; Ворвались хари, улюлюкая, — / О призраков мятель!; После метели ужасных и страховидных кумиров был Ястмир людноногий (Хлебников); Метель полночных матиол (Пастернак) и сближается с лексемами 'движение — полет'. Лексема *серебриться* наделяется валентностью содержания: Иду, и холодеют росы / И серебрятся о тебе (Блок) и сближается с 'думать — помнить — волноваться. . .' Это же относится к лексеме *быть*: Потом меня ничто уже не поражало, но я твердо знал, о «чем» Леонид Андреев, и Леонид Андреев знал, о чем мы бы могли с ним быть (Блок). *Молчать* наделяется моделью управления глаголов коммуникации: 'говорить — сообщать — писать. . .': Береза что ему сказала / Своею чистою корой, / И пропасть что ему молчала / Пред очарованной горой? (Хлебников).

б) Расширение класса лексем, заполняющих ту или иную валентность. Так, в поэтических текстах субъектную валентность лексемы *кипеть* могут заполнять: *колосья*, *кусты*, *древеса*, *деревьев парусина* (отсюда сближение с лексемами: *трепетать*, *биться*, *шуметь*, *хлопать*, *развеваться*, *качаться*); *соловьи*, *ласточки*, *трубы*, *флейты*, *гул*, *бубенчики* (сближение с: *греметь*, *звенеть*, *шуметь*, *звучать*. . .); *веера*, *шляпы* (*мелькать*, *мельтешить*, *усеивать*).

в) Подстановка $S_i$ в устойчивое или идиоматичное словосочетание вместо одной из лексем $S_1—S_2—\ldots—S_n$: Теперь идут туманные, / Одежды их белы. / Но чудные, но странные, / Исполненные мглы (Блок). Лексема *исполненные* сочетается со словами, обозначающими чувства и состояния души: *исполненные горечи*, *радости*, *чувства долга* и т. д. С ними и сближается лексема *мгла*. Это сближение тем сильнее, чем более жесткая связь в устойчивом словосочетании. Примеры сильного сближения: *люмпен-интеллигенция* (интеллигенция и пролетариат): Опять надстройка рождает базис. / Лифтер бормочет во сне Гельвеция. / Интеллигенция обуржуазилась. / Родилась люмпен-интеллигенция (Вознесенский); *враги* и *друзья*: Все мерещатся мне дивные / Темных глаз твои круги. / — Мы с тобою — неразрывные, / Неразрывные враги (Цветаева); Враги неразрывные — в одном котле! (Цветаева); *истребитель* и *хранитель*:

. . .примчится черный ангел-истребитель / и от крыл мечтательно отцепит смерть (Кирсанов).

На нарушение привычной сочетаемости слова как на семантический прием указывают В. В. Виноградов, Е. А. Земская, А. Д. Григорьева, Е. А. Некрасова, М. И. Привалова, Э. Ханпира.

### 2.3. Морфологический способ

а) Лексеме $S_i$ приписывается некоторая не свойственная ей морфологическая характеристика, которая свойственна $S_1$—$S_2$—. . .—$S_n$. Например, $S_i$ ставится во множественном числе, что обычно не делается: Проходят в окнах *светы* (Белый); Как упиваются / *Светами* зыбкими (Вяч. Иванов); Взлетают косматые *дымы* / Над купами чахлых берез (Белый); То ласточкой по *мглам* отяжелелым; За серо-облачными *мглами* / Блуждает молний тусклый бег (Вяч. Иванов); Укрывали *смехи* белизною плеч (Блок). *Свет* здесь сближается с 'лучи — полосы — пучки — потоки. . .', *мгла* — с 'клочья — клубы — облака — тучи. . .' и т. д. Э. Ханпира называет это явление «морфологическими окказионализмами». Этот способ сближения слабый, неопределенный.

б) Сближение лексем посредством их контаминации в одной языковой единице. Много примеров с лингвистическим и психологическим разбором приведено еще в начале века З. Фрейдом в его книге «Остроумие и его отношение к бессознательному», а также в многочисленных филологических работах по комедийным приемам, детскому словотворчеству и окказионализмам.

При контаминации степень определенности и силы сближения зависит от того, какие именно части лексем объединяются. Иногда сближение абсолютно определенное и сильное: *холодожара* (Городецкий), *богодъявол* (Маяковский), *смертожизнь* (Вознесенский), *Безвозмездие* (название газетного фельетона — сближение *безвозмездность* и *возмездие*), *пробесшумела* (Северянин) (*прошумела* + *бесшумно*); И бьюга водопада об утесы (Хлебников) (*бить* + *вьюга*), И бихорь седого потока (Хлебников) (*бить* + *вихорь*).

В других случаях сближение менее определенно: *зимопись* (Мартынов) — *зима* + *летопись* (*звукопись*, *живопись*. . .); Пел петер дикой степи (Хлебников) (*петь* + *ветер* или *петел* + *ветер*?).

### 2.4. Паралингвистический способ

Несвойственные лексеме способы написания и прочтения могут сближать ее с $S_1$—$S_2$—. . .—$S_n$. Так, бранные слова при соответствующей интонации могут означать ласку и, наоборот, ласкательные слова — брань, о чем упоминал Ю. Н. Тынянов.

## II. ПОЧЕМУ СБЛИЖЕНИЕ ФОРМАЛЬНОЕ ЯВЛЯЕТСЯ СБЛИЖЕНИЕМ СЕМАНТИЧЕСКИМ

Часть выше описанных способов семантична, т. е. свидетельствует именно о сближении значений. Таковы все непрямые способы и некоторые прямые: соединение лексем сентенциональными и сравнительными связями. Не вызывает сомнений, что в высказывании *Звезды — это пена* или в контексте *Стемнело, и на небе постепенно выступила сверкающая пена* сближаются именно значения лексем *пена* и *звезды*, т. е. сближаются в том смысле, что становятся взаимозаменимыми. Но почему это так в случае словосочетания *пена звезд*? Или в тексте: *Небо выпенилось, / Небо вызвездилось. . .*?

Попытаемся сформулировать аргументы в пользу того, что в поэтическом языке соединение лексем синтаксическими связями и позиционная близость ведет к сближению значений. Для этого введем понятие перестановки на словосочетании.

Если W — некоторое словосочетание, то перестановкой P (W) называется словосочетание, полученное из W следующим образом: лексемы (все или часть, участвующие в W) меняются своими актантными ролями (с соответствующими изменениями их грамматических морфологических характеристик). Так, перестановкой на словосочетании *глокая куздра* будет *куздрая глока*, также *глока куздры*, а на *Куздра будланула бокра — Бокра будланула куздра*, *Будла куздранула бокра* и т. д. Словосочетание *Блеск звездной пены* имеет следующие перестановки: *блеск пенных звезд*, *пена звездного блеска*, *пена блестящих звезд*, *звезды блестящей пены*, *звезды пенного блеска* и т. д. Покажем теперь, что в поэтическом языке словосочетание W и его перестановка P(W) могут значить одно и то же, т. е, что W и P(W) сближаются семантически. Рассмотрим случаи, когда происходит семантическое сближение W и P(W) [2].

1. Контекст строится таким образом, что W может пониматься и как W, и как P (W). Одно из регулярных семантических различий W и P (W) заключается в том, какая из лексем (управляющая или подчиненная) реализует в значении словосочетания основной семантический признак (то значение, которое в словарях имеет номер 1), а какая — какой-либо из неосновных признаков. Иными словами, если *пена звезд* — это звезды, похожие на пену (*пена* реализуется как

[2] Возможность сближения разноструктурных тропов с одинаковым лексическим составом уже отмечена лингвистами. Н. А. Кожевникова описала взаимодействие таких тропов как поэтический прием в литературе XIX и XX вв. и указала, что «обратимые» тропы могут «передавать один и тот же образ», «перекликаться» и обозначать одну и ту же ситуацию: «. . .превращения тропов — одна из форм выражения множественности и вариативности обозначения одной и той же реалии» (Кожевникова 1979).

М. И. Лекомцевой при описании метафоры введена операция «семантическое пересечение», которая, в частности, имеет такое свойство, что метафора *друг с голубым туманом* эквивалентна метафоре *голубой друг с туманом*, а *нежный друг с голубым туманом* эквивалентно *друг голубой с туманом нежным* (Лекомцева 1978).

'рассеяние — пыль — кипень. . .'), то *звезды пены* — это пена, похожая на звезды (*звезды* реализуется как признак — инвариант парадигмы 'снежинки — брызги — пылинки — цветы — искры. . .'). Это различие может нейтрализоваться.

В конструкции с родительным падежом: *звезды пены*, *дым чуба* — основной признак сохраняет с большей вероятностью подчиненная лексема, в конструкции типа *пенные звезды*, *звезды пенятся* — управляющая лексема. Обычно контекст согласуется с этим. Например: Там ныне выси застит *дыма* смольный *чуб* (Хлебников). Очевидно, что речь идет о дыме, который вьется ввысь чубом — вихором — бородой. . . Однако иногда авторы строят контекст так, что значение неопределенно: А на глине, сном означенный, / Ляжет синий *чуба дым* (Хлебников) (речь может идти как об изображении чуба на глине, так и о глине, овеваемой дымом). Еще более яркий пример: Пред чешскою крестьянкою — / Не опускаешь вежд, / Прокатываясь танками / По *ржи* ее *надежд?* (Цветаева). Здесь контекст явным образом «борется» с нормативным предпочтением ролей. Тип конструкции *рожь надежд* такой, что речь должна идти о надеждах (плодах надежд). Но *прокатываясь танками* возвращает словосочетание к реализации основного признака в лексеме *рожь*. Аналогично: Мои глаза бредут как осень / По *лиц* чужим *полям* (Хлебников).

В некоторых случаях само содержание текста указывает на неопределенность того, что же имеет место в действительности: W или P (W), например, луч ли это, похожий на копье, или копье, похожее на луч: Закатным лучом — копьецо твое / Из длинных перстов брызжет. / Иль луч пурпуровый косит копьем? (Цветаева).

2. Бывает так, что W и P (W) неравнозначны по степени нормативности в поэтическом языке. *Дым чуба* и *чуб дыма* равны по степени отклонения от общелитературного языка. Но существует другой тип перестановок — аномальных или более аномальных по сравнению с оригиналом. В этом случае по перестановке угадывается ее «норма», т. е. оригинальное словосочетание W, и либо значения W и P (W) совмещаются, либо W трактуется воспринимающим текст как истинное значение P (W). Это и значит, что значения W и P (W) сближаются. Рассмотрим типы таких аномальных перестановок. В скобках после примера указано оригинальное словосочетание, которое «восстанавливается» воспринимающим текст.

а) Для некоторых лексем определенный тип значений более нормативно выражается атрибутивной конструкцией с прилагательным, а не существительным в родительном падеже: И вижу, над домом / по *риску откоса* / лучами идешь. . . (Маяковский) (рискованному откосу); . . . и локоть завести / Под *царства плеч* твоих (Пастернак) (царственные плечи); *Стекло стрекоз* сновало по щекам (Пастернак) (стеклянные стрекозы) [3].

[3] Однако привычны и почти не отличаются от оригинала перестановки: *по лазури небес*, *по синеве небес* и т. д.

б) Морфологические характеристики лексем P (W) аномальны — свойственны лексемам, чьи места они занимают: Срывая *лица маск* в высотах Порт-Артура (Хлебников) (маски лиц); Играла и сияла, служила немоте. / И *крылными грустильями* воздела темноте (Хлебников) (грустными крыльями). На такое явление указывал Ю. Н. Тынянов, называя его «употреблением эпитета и определяемого в обратном отношении». Приводимые им примеры: *наемный безвестник* (*безвестный наемник*), *чужь далекая* (*даль чужая*).

в) Существуют такие P (W), лексемы которых представляют собой контаминацию лексем, соответствующих одному и тому же актанту в W и P (W). Яркий пример такого случая приведен В. П. Григорьевым: *кнутренний визис* (из пародий Измайлова). Также у А. Белого: *В белопокровы, в ветроплясы* / *Метясь светелицей на нас* (светелица=метелица+свет).

г) P (W) на словосочетаниях с числом лексем, большим двух: И ноги точные идут (Заболоцкий) (ноги точно идут); Бросают меткими камнями (Хлебников) (метко бросают камнями); Тихую пряжу пряла (Блок) (пряла тихо пряжу); И о чем спокойных дум простота (Блок) (о чем простые спокойные думы); Кольцом железной боли голова (Блок) (железное кольцо боли); Рыжие прыжки кошек (Хлебников) (прыжки рыжих кошек); Глаз, косой глаз ручей, / Льется, шумит и бежит (Хлебников) (ручей раскосых глаз); К моей распятой высоте (Блок) (ко мне, распятому высоко); Служит им скорбью настольной, справочником (Пастернак) (скорбью, настольным справочником); Лазурные загадки / Твоих неотразимых глаз (Блок) (загадки лазурных глаз); Табун шагов, чугун слонов (Хлебников) (*табун слонов*, *чугун шагов* можно считать оригиналом, так как это словосочетание ближе к норме). Аналогично: Дом с живыми ступенями ног, лестницами шагов (Цветаева); . . . и слышно, как ржет неустанно / коней неусыпная дрема (Ахмадулина) (неусыпно ржут дремлющие кони). Вот пример перестановки на девяти лексемах. Он был приведен Ю. Левиным как факт «перепутанности» прилагательных, который приводит к «обмену смысловыми признаками» между лексемами—членами словосочетания: вода. . . чернее, чище смерть, соленее беда, а земля — правдивей и страшней (Мандельштам).

3. Для словосочетаний с родительным падежом в достаточно неопределенном контексте неясно направление стрелки синтаксической связи. Например: И под пилою горло брата / Смычка руки веселья скрипка (Хлебников); Она пучины мести вождь (Хлебников). Направление стрелки неопределенно: скрипка смычка руки веселья или скрипка веселья смычка руки ? вождь пучины мести или вождь мести пучины? Смысл таких текстов может восстанавливаться двояко.

4. W и P (W) находятся в одном тексте, рядом или на расстоянии, достаточно близком, чтобы это воспринималось как авторский прием их сближения: От жара струились стручья, / От стручьев струился жар (Пастернак); Я будизны залив немостынный, / Я немизны пролив будостынный (Хлебников); Времыши-камыши / На озера бе-

реге, / Где каменья временем, / Где время каменьем. / На берега озере (Хлебников). Также у Хлебникова в «Зангези»: *Они в никогад улетавль* и на следующей странице: *Они улетят в никогдавль*. У Есенина: *Опрокинуться в розовость вод* и *Загляделись в розовую водь*.

Такое сближение W и P (W) характерно для Цветаевой: Но когда — кого в литературе спасала «хорошесть» и кто когда противостоял *чаре силы* и *силе чары*?; Но самое любимое из страшных, самое *по-родному страшное* и *по-страшному родное* были — «Бесы»; Как соблазнительно расписывал *анонимат такой славы*, *славу такого анонимата*!; Все это называется Россия и мое младенчество, и если вы меня взрежете, вы, кроме *бесов*, *мчащихся тучами* и *туч*, *мчащихся бесами*, обнаружите еще и те голубых два глаза; . . . с никогда не разрешенной загадкой *совсем маленького и непонятно-близкого*, *совсем близкого и непонятно-маленького* Христа; *Кровo-серебряный*, *серебро-* / *Кровавый* след двойной лия. . .; Вся *плоть вещества*, — / . . . (вся) *Вещественность плоти*. . .; И наконец, последний рояль — тот, в который заглядываешь: *рояль нутра*, *нутро рояля*, струнное его нутро; Хлынула кровь, *наподобие ночи* / *Хлынула кровь*, — *наподобие крови* / *Хлынула ночь*!

В некоторых случаях автор сам говорит о том, что W и P (W) называют одно и то же явление: Дант, когда ему нужно, называет веки — «*глазными губами*». Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать. . . .Итак, страдание скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к *губастому глазу* (Мандельштам).

5. W и P (W) — авторские варианты одного и того же текста. Так, у Мандельштама есть варианты: *Железный пух в морозной крутят тяге* и *Морозный пух в железной крутят тяге*. У Ахматовой в основном тексте *Темный слушатель светлых бредней*, а в черновом варианте *Светлый слушатель темных бредней* [4].

Итак, мы рассмотрели случаи семантического сближения W и P (W) — словосочетания и его перестановки. О чем говорят эти факты?

1) В поэтическом языке синтаксическое отношение управления может менять свое значение в сторону эквивалентности. Это вытекает из сближения таких W и P (W), когда $W = S_i \xrightarrow{x} S_j$, а $P(W) = S_i \xleftarrow{x} S_j$: *сила чары — чара силы*, *крыльные грустилья — грустные крылья* и т. д.

2) Разные типы синтаксических связей сближаются. Это вытекает из сближения таких W и P (W), когда $W = S_i \xrightarrow{x} S_j$ и $P(W) = S_i \xleftarrow{y} S_j$:

[4] Последний пример приводился Ю. Левиным для характеристики «неприкрепленности слова к вещи» у Ахматовой и того, что «номинация преследует цель создания именно семантических вех, а не однозначных условий». Подчеркнем, что для нас здесь важна определенная закономерность совместного появления лексем: если слушатель темный, то бредни светлые, а, если слушатель светлый, то бредни должны быть темными. (То, что такие варианты могут различаться — естественно и тривиально. Существенно и интересно, что могут не различаться).

*царства плеч — царственные плечи*, а также из того факта, что могут сближаться просто словосочетания с одним и тем же лексическим составом, но с разными синтаксическими связями: *множество одиноких — одинокое множество*: У Пастернака никогда не будет площади. У него будет, и есть уже, *множество одиноких*, *одинокое множество* жаждущих, которых он, уединенный родник, поит (Цветаева). Примеры таких сближений содержатся у Кожевникова (1979).

3) Происходит десемантизация синтаксических связей. Те значения, которые должны образовываться в соответствии с семантикой синтаксических связей текста, отходят на второй план. На первый план выдвигается сам лексический ряд текста. Дать определенный лексический ряд — становится целью автора. (Главное — чтобы в тексте присутствовали данные лексемы, например, *железный* и *морозный*, а их актантные роли — *Морозный пух в железной крутят тяге* или *Железный пух в морозной крутят тяге* — дело второстепенное) [5].

Дополнительным аргументом в пользу последнего утверждения служит машинный эксперимент Б. Г. Каца с программой, сочиняющей стихи, на словаре словоформ сборника «Камень» Мандельштама. Программа обеспечивала грамматическую правильность и метрику (задавались: определенный размер, синтаксические структуры и процедура подбора рифмующихся слов). Слова из словаря выбирались случайным образом. Оказалось, что при отсутствии каких бы то ни было семантических критериев стихи, созданные программой, производят впечатление осмысленных [6].

Этот поразительный результат объясняется тем, что на самом деле семантический критерий был — был задан авторский словарь, довольно небольшой — несколько сот слов, и, таким образом, воссоздана определенная авторская парадигма — парадигмы определенных текстов. Неожиданной была сила действия этого критерия. Оказалось, что достаточно задать определенный ряд слов, чтобы поэтический текст, построенный из этих слов, был осмысленным.

Сказанное в этом разделе не следует понимать как отрицание роли синтаксиса в поэтическом тексте. Здесь лишь рассмотрено особое явление поэтического языка, когда возникает парадигма, т. е. семантическое тождество словосочетаний, различающихся только синтаксически — факт, свидетельствующий о семантическом сближении лексем, входящих в состав этих словосочетаний. Это говорит о том, что синтаксическая связь может терять свое обычное значение и лишь

[5] По-видимому, именно эту семантическую функцию — дать определенную парадигму — несет антитеза, по крайней мере некоторые ее синтаксические типы.

[6] Приведем некоторые из стихотворений, сочиненных машиной: *Здесь нежная птица, / Здесь с нежностью взор, / Он также струится / Мой странный узор. / Быстрей пламенеет, / В руках тяжелеет. . .* Еще пример: *И старый небосвод пустеет, / Уйдут закаты, тяжелы, / Быть может, в хрустале белеют / Сегодня ласково стволы?* Еще пример: *И позади цветок сереет, / И ясноглазые белеют, / Отточенный спокойно лед. / Как тень, прозрачно утро славит, / И зыбкий музыкант лукавит: / Прозрачно-бледная придет.*

обозначать парадигму. Иными словами, если нужно определить, являются ли лексемы *куздрость* и *глокость* семантически близкими, то помимо содержательного анализа текстов, можно пользоваться формальным критерием: чем больше встречается словосочетаний типа *глокая куздра*, *куздрая глока*, *глоко-куздрый*, *куздро-глокий*, *куздрить глоко* и т. д., тем больше вероятность того, что *куздрость* и *глокость* семантически тождественны в поэтическом языке.

## III. ПОЭТИЧЕСКИЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ

В I—II разделах было показано, что в поэтическом языке существуют определенные способы семантического сближения слов. Если такое сближение происходит регулярно, т. е. одни и те же лексемы сближаются разными способами, в разных текстах, у разных авторов, возникает парадигма, т. е. ряд слов, близких по значению, которые могут при определенных условиях заменять друг друга. Регулярность — понятие относительное. Можно говорить о парадигмах относительно данного текста, текстов некоторого автора, текстов нескольких авторов, о парадигмах относительно совокупности текстов данного литературного периода и т. д. Чем больше требований предъявляется к регулярности, тем менее парадигма является порождением текста и тем более — порождением языка.

Приведем примеры поэтических парадигм. Вот достаточно традиционная парадигма, распространенная как в XIX, так и в XX в.: ‘глаза (очи) — звезды’. Контексты, из которых видна регулярность сближения лексем: Много звезд у летней ночи; / Отчего же только две у вас, / *Очи юга*! . . . / *В ваших звездах*, *черны очи*, / . . . / *Очи юга*, *черны очи*, / В вас любви прочел я приговор, / *Звезды дня* и *звезды ночи* / Для меня вы стали с этих пор! (Лермонтов); . . .положив на руку свое красивое румяное лицо, из которого светились, *как звезды*, масленые, добрые и сонные *глаза* (Л. Толстой); Теплы были *звезды очей* (Фет); Долго ль впивать мне мерцание ваше, / *Синего неба пытливые очи*? (Фет); С вышины лазурной ночка голубая / Смотрит вниз на землю *звездами-очами* (Надсон); И в новых небесах увидишь / Лишь *две звезды — мои глаза*. / Миг! В этом *небе глаз* упорных/ Ты вся отражена — смотри! (Блок); Погасли *звезды* синих *глаз* (Блок); Нет заката *очам* твоим *звездным*! (Блок); Река — девица. *Звезды — очи*. . . (Блок); Пускай мерцают нам сквозь туч / Лишь *звезды — очи ночи бурной*! (Блок); Всходили и гасли *звезды* / (Откуда такая нежность?) / Всходили и гасли *очи* / У самых моих очей (Цветаева); . . . Искала я над лбом своим просторным / *Звезд* только, *а не глаз* (Цветаева); И вот за то тебе спасибо, / Что, цепенея, / Двух *звезд* моих не видишь — ибо / Нашел вечнее (Цветаева); И в *глазах* твоих *звездных* загорается счастье (Заболоцкий).

Еще парадигма: ‘туман — обман — сон’. Контексты:

а) ‘туман — обман’. Часто это — рифмующиеся лексемы (позиционное сближение и фонетическое): Ты долго ль будешь за *туманом* /

Скрываться, Русская звезда. / Или оптическим *обманом* / Ты обличишься навсегда? (Тютчев); И освежительный *туман* / Встает с оттаявших полей. / Заря, и счастье, и *обман* — Как сладки вы душе моей! (Фет); Что яркий луч зажег ты над *туманом*. . . / Но будет все — лишь тенью, лишь *обманом*! (Брюсов); Этот воздух так гулок,/ Так заманчив *обман*. / Уводи, переулок, / В дымно-сизый *туман*. . . (Блок); Не вводи души в *обман*, / Оглуши, завесь, забей. / Пропитала, как *туман*, / Груду белых отрубей (Пастернак) и т. д. Одновременно позиционное и контекстуальное: Я весь — огонь, и холод, и *обман*; / Я — радугой пронизанный *туман* (Бальмонт); Ее глаза — как два *тумана*, / Полуулыбка, полуплач, / Ее глаза — как два *обмана*, / Покрыты мглою неудач (Заболоцкий). Другие способы: И в жизни *туманной* все будет *обманчиво* сниться (Фет); Все, все *обман*, седым *туманом* / Ползет печаль угрюмых мест (Блок); В морях тех не наших — *туманных* — *обманных* (Цветаева); Казанова. Так. А кто она? Откуда? Капитан. Мрак. *Туман. Обман.* — Роман, быть может (Цветаева);

б) ‘туман — сон’: И *сон* разгонит, и *туманы* (Тютчев); То не *сон-туман*, ночное наважденьице (Цветаева); Хочу у зеркала, где муть / И *сон туманящий*. . . (Цветаева); Из хрустального *тумана*, / Из невиданного *сна* / Чей-то образ, чей-то странный. . . (Блок); *Туман снотворен*, ковыль, как мед (Пастернак); Лес молчит во сне, / *Сон* его *туманен* (Бальмонт); Чтоб в последний раз проплыли / Мимо, *сонно*, *как в тумане*, / Люди, зданья, города. . . (Блок);

в) ‘сон — обман’: Этих трав дыхания / Нам *обманный сон* (Блок); *Снов*, *обманов* и видений / Догоревший полон день (Блок); В моих зрачках лишь мне понятный *сон*. / В них мир видений зыбких и *обманных* (Бальмонт); И *сновидением обмана* / Из волн речных выходит панна (Хлебников).

Менее традиционная парадигма: ‘храм — хлам’. Контексты: Там сбыт малеванному *хламу*, / На этой затхлой площади, — / Но к музам, к чистому их *храму*, / Продажный раб, не подходи! (Фет); Из *храма* / Мы вынем р и вставим эль / Для *хлама* / Нужный свиристель (Хлебников); Застроит *храмом хлам* и в городах изгонит голод (Хлебников); *Храм* прежних дней — он *хлам*! (Хлебников); Выходи в привольный мир! / К черту пыльных книжек *хлам*! / Наша родина ! трактир. / Нам пивная — божий *храм* (Л. Гинзбург). Черепки лепных мустангов / *храм хламья*, Марше О’Пюс (Вознесенский).

В заключение отметим, что поэтические парадигмы семантически взаимосвязаны. Так, парадигма ‘луна — фонарь’ имеет тот же инвариант, что ‘солнце — светильник’, ‘звезды — фонарики’, ‘звезды — лампады’, ‘звезды — каганцы’ и т. д. Парадигма ‘храм — хлам’ — тот же инвариант, что ‘шпага — лопата’, ‘замок — сарай’, ‘сирены — девки’ и т. д. Вся поэтическая лексика представляет собой сложную иерархическую систему таких парадигм. Описать ее — ближайшая задача лингвистической семантики.

ЛИТЕРАТУРА

*Кац Б. Г.* О программе, сочиняющей стихи. — Автоматика и телемеханика, 1978, 2, с. 151—156.

*Кожевникова И. А.* Об обратимости тропов. — В кн.: Лингвистика и поэтика. М., Наука, 1979, с. 215—224.

*Лекомцева М. И.* Лингвистический аспект метафоры и структура семантического компонента. — В кн.: Tekst i Język. Poetyka: Zbiór studiow. Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1978.

*Павлович Н. В.* Семантика оксюморона. — Канд. дис. М.: 1981.

И. И. КОВТУНОВА

# АСИММЕТРИЧНЫЙ ДУАЛИЗМ ЯЗЫКОВОГО ЗНАКА В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Если подойти к поэтической речи как к области языкового творчества, то в ней можно обнаружить дальнейшее развитие и углубление (на фоне непоэтической речи) асимметричного дуализма языкового знака. В поэтической речи значения слов и грамматических форм преобразуются и осложняются в соответствии с общей закономерностью, сформулированной С. Карцевским: обозначающее знака стремится обладать иными функциями, нежели его собственная; обозначаемое стремится к тому, чтобы выразить себя иными средствами, нежели его собственный знак. Они асимметричны. «. . .всякий лингвистический знак является в потенции омонимом и синонимом одновременно. Иначе говоря, он одновременно принадлежит к ряду переносных, транспонированных значимостей одного и того же знака и к ряду сходных значимостей, выраженных разными знаками» (Карцевский 1965, 87).

По словам Карцевского, «мы постоянно транспонируем, употребляем переносно семантическую ценность знака. . . Но мы начинаем замечать это только тогда, когда разрыв между «адекватной» (обычной) и случайной ценностью знака достаточно велик, чтобы произвести на нас впечатление» (там же, 88). Омонимический ряд основан на ассоциациях («центром излучения омонимов является совокупность представлений, ассоциируемых со значимостью знака; их элементы изменяются в зависимости от конкретной ситуации»). Члены синонимического ряда «мыслятся как разновидности одного и того же класса явлений». «Именно эта идея класса в контакте с конкретной ситуацией становится центром излучения сходных значимостей» (там же, 87—88).

В. П. Григорьев высказал мысль о том, что тезис Карцевского об асимметричном дуализме языкового знака следовало бы распространить на всю область «эстетических знаков». «Старая идея Карцевского

относительно асимметричного дуализма лингвистического знака могла бы получить развитие — при полноценной ориентации литературоведения в проблематике науки о языке — именно в рамках поэтики» (Григорьев 1979, 185—186). Автор отметил, в частности, асимметрию между словом и образом, проиллюстрировав асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи следующим примером из области поэтической лексики. Фразеологизм *земная любовь* в контексте стихотворения Маяковского «Рабочим Курска. . .» выступает как перифраза к слову *руда* (из-под Курска / прямо в нас / настоящею, земной любовью брызнул / будущего / приоткрытый глаз). Слово *любовь* послужило созданию «образа руды». В стихотворении Цветаевой «Другие — с очами и с личиком светлым. . .» слова *любовь* нет, но «его перифразу можно усмотреть в сочетании *нежные, цепкие путы*» (Другие — о, нежные, цепкие путы! Нет, с ними Эол обращается круто). Этот асимметризм между словом и образом обобщается в следующей условной записи:

[?] — . . ., руда, . . .
[руда] — . . ., любовь, . . .
[любовь] — . . ., путы, . . .
[путы] — . . ., ?, . . .
. . . . . .

*(там же, 196—199).*

Можно думать, что разные слова или группы поэтической лексики, относящиеся к различным понятийным сферам, не в одинаковой степени развивают в поэтической речи асимметрию по типу отношений омонимии (полисемии) и синонимии, но преимущественно в одном из этих направлений. Для выяснения этого вопроса необходимо исследовать трудно обозримое количество фактов из области поэтической лексики. Грамматические категории и формы более обозримы. Карцевский заметил, что в основных чертах грамматическая транспозиция подобна семантической. Транспозиция грамматических значимостей менее часта и более «регулярна».

Асимметрический дуализм языкового знака в области синтаксиса возрастает в поэтической речи за счет увеличения числа синтаксических позиций для выражения одной функции и увеличения числа функций, выражаемых одной и той же синтаксической позицией.

Некоторые грамматические категории в поэтической речи развивают асимметрию преимущественно или исключительно по типу омонимии (понятие омонимии здесь употребляется в том же значении, в каком его употребил Карцевский), другие — по типу синонимии (Г. П. Мельников назвал синонимию Карцевского «тропонимией» — Мельников 1971). Для таких однонаправленных преобразований имеются основания, коренящиеся в некоторых свойствах поэтической речи. Заранее можно предположить, что если первичные значения грамматических форм в силу тех или иных причин утрачиваются в поэтической речи и появляются другие — переносные и вторичные

значения, то изменение происходит по типу омонимии. Если же какое-нибудь значение для поэзии актуально, поэтическая речь развивает в предельно возможном (в принципе — неограниченном) количестве синонимичные формы для выражения этого значения. Понятие синонимии в таком понимании, разумеется, приобретает расширительный смысл. Аналогичная картина наблюдается и в области лексики. Можно сослаться на пример, приведенный В. П. Григорьевым. Понятие *любовь* в поэзии может иметь неисчислимое количество синонимичных средств для его обозначения.

Преобразование семантики слова или грамматической формы, совершающееся в результате обоих процессов, нередко осложняется присущей поэтической речи контекстуальной многозначностью, когда в поэтическом тексте актуализируются два или несколько значений или функций. Форма, приобретающая в поэтической речи новую, необычную для нее переносную функцию, не утрачивает в то же время первичную функцию. Это явление, широко распространенное в поэтической речи, приводит к частичной асимметрии между формой и функцией — к асимметрии на фоне симметрии. Для грамматических категорий частичная асимметрия чрезвычайно характерна. Она делает более тонкими и менее заметными сдвиги в значениях грамматической формы, но достаточными для создания семантической и информативной сложности поэтического текста.

В известном отношении аналогично этому явлению описанное Ю. Н. Тыняновым взаимодействие «колеблющихся» признаков значения слова, которые интенсивируются в поэтическом тексте и нарушают привычную семантическую среду слова (в частности, у символистов), с «основным» признаком значения, который «должен отчасти сохраняться» (Тынянов 1965, 124—126). В подобных случаях, следовательно, возникает лишь частичная асимметрия между значением слова и его контекстуальным смыслом.

Другой осложняющий процесс — развитие частичной контекстуальной синонимии в поэтическом тексте. Ю. Н. Тынянов отмечает, что слова в стиховом ряду семантически действуют друг на друга в силу единства и тесноты ряда. Когда «колеблющиеся» признаки становятся настолько интенсивными, что они образуют общий семантический фон, смысл каждого слова «является в результате *ориентации на соседнее слово*» [курсив Ю. Н. Тынянова] (там же, 125). Б. А. Ларин считал контекстуальную синонимию одной из существенных примет лирики. «Смысловое эхо» (семантическая осложненность) имеет своим источником «плеонастическое сочетание сходнозначных выражений». Цепь сходнозначных структур — это «синонимы поэтической речи», которые являются «приблизительными синонимами». Семантические параллели дают «сложный, дробящийся, но четкий в этой множественности образ» (Ларин 1974, 85—87). В области синтаксиса частичная контекстуальная синонимия — результат ослабления в поэтическом тексте противопоставленности синтаксических позиций по их семантике и функциям, появления

в них общих семантических признаков. В поэтической речи грамматические формы (как и слова) бывают вовлечены в такие контексты, которые лишают их значение семантической прозрачности.

Асимметрию по типу омонимии хорошо иллюстрируют некоторые формы устного диалога, связанные с обращением к другому лицу — формы второго лица, обращение, повелительное наклонение и вопрос. Изменение условий коммуникации изменяет целенаправленность и преобразует семантику языковых средств устного диалога. Особенно показательны в этом отношении высказывания с повелительным наклонением и вопросы, поскольку эти речевые формы в устном диалоге рассчитаны на непосредственную реакцию адресата речи и изменение их семантики в поэтическом тексте особенно ощутимо.

В устном диалоге функции побуждения и вопроса в известном отношении обнаруживают коммуникативно близкие черты. Некоторые лингвисты рассматривают вопросительное значение как разновидность побудительного. О. Есперсен объединил просьбы и вопросы по цели высказывания — «воздействовать на волю слушателя, то есть побудить его что-то сделать». «Вопрос является своего рода просьбой, а именно — просьбой сообщить что-то, дать необходимые сведения» (Есперсен 1958, 351). У. Л. Чейф замечает, что «различные типы вопросов объединяет тот факт, что говорящий ставит их с расчетом на языковую реакцию слушающего, и он делает это, не прибегая к императивной форме глаголов типа say, tell 'скажи(те)' и т. д.» (Чейф 1975, 354). Мысль о побудительном значении вопроса высказывается во многих работах, посвященных семантике вопроса.

В лирике отсутствие собеседника (исключая самого говорящего) устраняет побудительное значение в побудительных по форме высказываниях. По этой же причине и вопрос утрачивает «расчет на языковую реакцию слушающего», т. е. на ответ.

Значение языковых средств в поэтической речи определяется специфическим характером всех условий коммуникации, включенных Р. О. Якобсоном в предложенную им модель коммуникации (см. Якобсон 1975). Для уяснения функций в поэтической речи форм устного диалога существенны в первую очередь три из них: позиция говорящего, способ контакта и характер адресата. В поэтической речи, в частности в лирике, формы устного диалога оказываются перенесенными в коммуникативную ситуацию внутренней речи, речи наедине с собой. Такое перенесение, изменяющее функции этих форм, можно рассматривать как разновидность транспозиции, как «коммуникативный перенос». Второе лицо, обращение, повелительное наклонение и вопрос, направленные к другому лицу во внутренней речи говорящего в отсутствие этого лица, представляют коммуникативный перенос. Те же формы, относящиеся не к лицам, можно назвать «коммуникативной метафорой». На предметы и явления переносятся в этом случае не все свойства одушевленных существ, но лишь одно свойство — способность выступать в качестве адресата речи (т. е. здесь нет олицетворения в полном смысле слова).

Коммуникативная ситуация внутренней речи выдвигает на первую роль точку зрения говорящего в момент речи. Точка зрения говорящего определяет речевую семантику средств языка в лирических текстах. Побудительные и вопросительные по форме высказывания актуализируют те смысловые потенции, которые согласуются с этой коммуникативной позицией автора речи. Способ контакта — запись речи наедине с собой — предполагает отсутствие адресата — другого лица и, следовательно, невозможность незамедлительной ответной реакции. Особый характер адресатов в лирике — адресат-нелицо — (любой предмет, явление, абстрактная сущность) предопределяет неспособность на ответную реакцию. Единственным присутствующим в момент речи и способным на ответную реакцию адресатом речи является сам говорящий. Поэтому высказывания с повелительным наклонением сохраняют побудительное значение лишь в случаях формально выраженной автокоммуникации — когда побуждение направлено говорящим себе самому: Как негой грудь ее полна! Как томен взор ее чудесный! . . Но полно, полно; *перестань*: Ты заплатил безумству дань. (А. Пушкин); О, *вымоли* ее прощенье, *Пади*, *пади* к ее ногам, Не то ты приготовишь сам Свой ад, отвергнув примиренье (М. Лермонтов).

Расширение адресата (появление, помимо самого говорящего, неопределенного в количественном отношении адресата) ведет к появлению модальных оттенков долженствования, необходимости, целесообразности, неизбежности. Значение повелительного наклонения скользит по шкале, на одном полюсе которой находится чистое побуждение (если автор обращается с призывом только к себе), а на другом полюсе — чистая модальность (если адресат становится обобщенным). Чем шире адресат, тем больше удельный вес модального значения: побуждение, направленное к одному адресату или к узкому кругу адресатов, перерастает в утверждение необходимости, целесообразности и т. д. данного образа действий или способа поведения вообще, например: *Старайся наблюдать различные приметы* (А. Пушкин). Для лирики, однако, характерна (в отличие от афоризмов и пословиц) неоднозначность адресата: говорящий обращается к себе, но смысл его высказывания может оказаться созвучным неопределенно широкому числу адресатов. Читатель может воспринять призыв как относящийся прямо к нему:

*Не рассуждай, не хлопочи!. .*
Безумство ищет, глупость судит;
Дневные раны сном *лечи*,
А завтра быть чему, то будет.
*(Ф. Тютчев)*

Присутствие в роли адресата самого говорящего сохраняет в повелительном наклонении живое побудительное значение.

Аналогичным образом и вопрос получает ответ лишь в том случае, когда говорящий рассчитывает получить ответ от себя; тогда текст

строится по вопросно-ответной композиционной модели. Например, в стихотворении Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой»:

Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто! —

Примечательно, что в этих строках перечислены те адресаты, которые с точки зрения говорящего могут дать ответ на поставленный лирическим поэтом вопрос.

Есть разные типы вопросно-ответной структуры. Существенно различаются два полярных случая. В первом случае автор заранее знает ответ. Но к рассмотрению вопроса приглашается адресат речи — читатель, неопределенный адресат, который не знает ответа. Возникает вопросно-ответная игра. Вопрос призван сделать адресата участником события, заинтересованным в ответе и в конце концов получающим ответ. Таким приемом как бы имплицируется коммуникативная ситуация речи перед аудиторией, которая, однако, в поэтическом тексте приобретает неопределенно широкий характер. В стихотворении Пушкина «Пир Петра Первого» значительная часть текста состоит из серии вопросов: *Что пирует царь великий В Питербурге-городке? Отчего пальба и клики И эскадра на реке?* и т. д. В последних строфах дается ответ: *Нет! Он с подданным мирится* и т. д. Второй семантический тип вопросно-ответной структуры дает модель внутренней речи, содержащей поиски ответа. Вопрос рождается в процессе внутреннего созерцания предмета и направлен прежде всего к самому говорящему, например, в стихотворении Пушкина «К морю»: *О чем жалеть? Куда бы ныне Я путь беспечный устремил? Один предмет в твоей пустыне Мою бы душу поразил. Одна скала, гробница славы. . .*

Побудительные и вопросительные высказывания, дающие повод для их сближения в устном диалоге, расходятся в их вторичных функциях в поэтической речи. Каждая из конструкций идет своим функциональным путем. Однако и в поэтической речи возникают точки соприкосновения между вопросительными и побудительными по форме высказываниями, но они здесь оказываются иными — целиком определяемыми спецификой поэтических текстов.

Поскольку побудительные высказывания утрачивают в поэтической речи побудительное значение (за исключением отмеченных выше случаев автокоммуникации), удобнее и проще говорить о функциях повелительного наклонения.

Семантические черты повелительного наклонения следующим образом охарактеризовал В. В. Виноградов. Повелительное наклонение «принадлежит к эмоционально-волевому языку и характеризуется особой интонацией. . . Вне этой интонации повелительного наклонения не существует». Те же глагольные формы, но без императивной интонации могут быть лишь грамматическими «омонимами»

повелительного наклонения (Виноградов, 1972, 464). «. . .в форме повелительного наклонения при употреблении ее не со значением 2-го лица преобладают модальные оттенки пожелания, заклинания, допущения, долженствования. Таким образом, здесь происходит как бы перенос формы повелительного наклонения в сферу значений наклонения желательного. С исторической точки зрения, может быть, было бы правильнее видеть в таком употреблении формы повелительного наклонения следы и пережитки ее древних значений, связанные с происхождением ее из оптатива (желательного наклонения)» (там же, 466).

В общеязыковом употреблении (преимущественно в разговорной речи как сфере активного языкового творчества, а также во всех случаях перенесения ее в литературу) утрата или ослабление прямого побудительного значения и появление переносных модальных значений — результат применения формы повелительного наклонения не ко второму лицу. Значения повелительных форм, связанные с их употреблением с первым, третьим и обобщенным лицом с разной степенью детализации, описаны исследователями (Потебня 1977, Булаховский 1953, Виноградов 1972, Шмелев 1955, Мучник 1971, Бондарко 1967, Русская грамматика 1980 и др.). Соответствующие примеры как образцы грамматической транспозиции приводит и Карцевский (*Только посеяли, а мороз и ударь*; *Смолчи он, все бы обошлось* и под.).

Поэтическая речь заходит дальше разговорной в нарушении симметрии между формой и ее первичной функцией. В ней появляются другие пути семантического преобразования повелительных форм. В поэтической речи утрата или ослабление прямого побудительного значения и появление модальных значений связано не с изменением лиц, а с необычным характером адресованности в лирике. В лирической поэзии возникают благоприятные условия для актуализации в повелительных формах желательного значения (значения желания/нежелания): повелительное наклонение употребляется во внутренней речи в отсутствие адресата, оно часто бывает направлено к адресату-нелицу и отражает, таким образом, не побуждение адресата к действию, но эмоционально-волевые импульсы говорящего:

*Взыграйте*, ветры, *взройте* воды,
*Разрушьте* гибельный оплот.
Где ты, гроза — символ свободы?
*Промчись* поверх невольных вод.

*(А. Пушкин)*

Утрата побудительного значения в повелительном наклонении заставляет сильнее выступать другой компонент его семантики — эмоционально-волевое начало, соответствующее ситуации внутренней речи. В результате повелительное наклонение в лирике переходит «в сферу значений наклонения желательного»:

Как нежишь ты, серебряная ночь,
В душе расцвет немой и тайной силы!. .
О, *окрыли* — и *дай* мне *превозмочь*
Весь этот тлен, бездушный и унылый!
*(А. Фет)*

Много нас — свободных, юных, статных
Умирает, не любя. . .
*Приюти* ты в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!
*(А. Блок)*

Забуду год, день, число.
Заберусь одинокий с листом бумаги я.
*Творись* просветленных страданием слов
нечеловечья магия!
*(В. Маяковский)*

В повелительном наклонении, направленном к отсутствующему лицу, прямое побуждение к действию уступает место выражению желания/нежелания, чтобы адресат совершил это действие. Призыв, выраженный во внутренней речи, в отсутствие адресата, в любом случае ослабляет непосредственное побудительное значение в формах повелительного наклонения:

*Войди*, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза *взгляни*,
И темным взором острой боли
Живое сердце *полосни*.
*(А. Блок)*

В этом же направлении действует ритмико-мелодическая структура поэтической речи, особенно в лирике напевного типа, ослабляющая или снимающая императивную интонацию, ориентированную на находящегося рядом собеседника. Значение повелительного наклонения приобретает разные модальные оттенки, тяготеющие к желательному значению. В преобразование семантики включается, таким образом, еще один фактор, входящий в модель коммуникации,— тип структуры текста.

Со значением желания тесно связана оценка, и возрождение желательного значения в повелительных формах дает возможность выражать в них оценку, характер и степень сложности которой определяется всякий раз конкретным содержанием лирического произведения. Эмоциональная оценка описываемых событий, выраженная повелительным наклонением, может содержать одобрение/неодобрение, притяжение/отталкивание, приятие/неприятие, желание продолжения/прекращения, согласие/несогласие, позволение/непозволение и т. д. Характер эмоциональной оценки может быть сложным и противоречивым. Например, в стихотворении Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной» то, что оценивается как приносящее

страдание, в то же время не отвергается. В строках *О, страшных песен сих не пой Про древний хаос, про родимый*! и далее в конечном *О, бурь уснувших не буди — Под ними хаос шевелится!*. . повелительное наклонение с отрицанием не рассчитано на буквальное понимание — как нежелание, чтобы это происходило. Оно призвано выразить сложное и противоречивое отношение говорящего к открываемым тайнам мира и к самому факту познания этих тайн. В поэзии смысловая оппозиция приятие/неприятие, притяжение/отталкивание, желание/нежелание часто и вполне закономерно превращается в состоящее из противоположностей единство: приятие—неприятие, притяжение—отталкивание, желание—нежелание. Ср. у А. Блока:

*Не мани* меня ты, воля,
*Не зови* в поля!
Пировать нам вместе что ли,
Матушка-земля?

Желательное значение имеет многообразные разновидности и оттенки. В качестве примера можно привести частный случай желательного значения — значение заклинания. В заклинательном значении присутствует смысловой компонент, определяемый как вера в силу слова, стремление воздействовать словом, признание его особой власти. Лирика имитирует заклинательные словесные формулы, восходящие к фольклорной традиции, и превращает их в поэтический образ, свободный от первоначальной практической направленности народных заговоров, связанных с обрядами. Заклинательные формулы в поэзии представляют условно-образную трансформацию соответствующих формул в заговорах и заклинаниях. Поэзия воспроизводит особенности жанра. Отсюда появляются и характерные для жанра значения повелительного наклонения. См. примеры в стихах А. Блока 1907 г., периода «Снежной маски» и «Заклятия вином и мраком», проникнутых влиянием поэтики заговоров и заклинаний.

Активизация в повелительных формах модально-оценочной семантики в связи с утратой побудительной функции — лишь один из путей развития асимметрии, определяемый позицией говорящего, способом контакта и характером адресованности в лирике. Другой путь связан со структурой поэтического текста, в частности со смысловым контекстом (в значении — окружающий текст).

Желательное значение не ставит непроходимых границ между желаемым и существующим, так как можно желать или не желать продолжения того, что происходит, или повторения того, что происходило. Это позволяет совмещать в повелительных формах сообщение о происходящих в момент речи событиях (или ранее происходивших) с их оценкой. Такое семантическое осложнение повелительного наклонения в лирических текстах возникает в результате применения повелительной формы к сообщающему, повествующему и характеризующему содержанию.

Повелительное наклонение от глаголов несовершенного вида, а также глаголов совершенного вида с лексическим значением длительности может обозначать не ирреальное действие, желаемое и целиком относящееся к плану будущего (как это вытекает из значения формы повелительного наклонения), но реальное действие, которое уже происходит в момент речи.

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
*Шуми, шуми*, послушное ветрило,
*Волнуйся* подо мной, угрюмый океан.
*(А. Пушкин)*

Ср. стихотворение Е. Баратынского «Водопад» (приводятся две первые строфы):

*уми, шуми* с крутой вершины,
*Не умолкай*, поток седой!
*Соединяй* протяжный вой
С протяжным отзывом долины.

Я слышу: свищет аквилон,
Качает елию скрыпучей,
И с непогодою ревучей
Твой рев мятежный соглашен.

Это стихотворение Баратынского построено так же, как «Элегия» Пушкина: строфа с повелительным наклонением служит рефреном, начинающим и завершающим стихотворение. Повелительное наклонение в одном смысловом ряду с изъявительным наклонением — и те и другие высказывания сообщают о том, что происходит (случай частичной контекстуальной синонимии — см. выше). Повелительное наклонение в этой функции можно назвать повелительным событийным или повелительным изобразительным. Глаголы в повелительном наклонении передают сообщение о совершающихся в момент речи событиях, рисуют картины, воспринимаемые говорящим.

Но в отличие от изъявительного наклонения сообщение в форме повелительного наклонения одновременно передает эмоциональную оценку сообщаемого, волевое отношение к происходящим событиям со стороны говорящего (желание/нежелание; приятие/неприятие и т. д.). Формы повелительного наклонения в таком употреблении, следовательно, неоднозначны: они совмещают сообщающее значение (сообщение о событиях, описание, повествование, изображение, характеризация и т. д.) с модально-оценочным.

Возникновение омонимии (полисемии) неизбежно сопровождается появлением синонимии. Карцевский привел в подтверждение этой закономерности простой пример. «Омонимический знак» с момента своего образования «оказывается включенным в синонимический ряд». «Предположим, что в разговоре кто-то был назван *рыбой*. Тем самым был создан омоним для слова *рыба* (случай переноса,

транспозиции), но в то же время прибавился новый член к синонимическому ряду: *флегматик*, *вялый*, *бесчувственный*, *холодный*» и т. д. (с. 88—89).

То же самое происходит и в области грамматических категорий и форм. В поэтической речи появляется, помимо изъявительного наклонения, еще одна форма (означающее другого знака) для собственно сообщающей функции — повелительное наклонение. В рамках поэтической речи изъявительное и повелительное наклонение становятся частичными синонимами.

Но для поэтической речи характерно специфическое осложнение: контекстуальная полисемия (совмещение в данном контексте двух или нескольких значений в одном знаке) влечет за собой, как правило, частичную контекстуальную синонимию. «Омонимический знак» вступает в отношения синонимии не только в парадигматическом плане, но и в рассматриваемом случае в плане синтагматическом. Появляется «цепь сходнозначных структур» — «синонимы поэтической речи». Приведенные строфы Баратынского интересны тем, что они пронизаны синонимическими отношениями на разных уровнях. Их сближают не только одинакового характера сообщения о событиях в окружающей природе (в повелительном наклонении — в первой строфе и в изъявительном — во второй). Они содержат также «сходнозначные выражения»: глаголы звучания (*шуми* и *свищет*), близкие по смыслу сказуемые (*соединяй* и *соглашен*) и — близкие мысли (*Соединяй протяжный вой С протяжным отзывом долины* и *И с непогодою ревучей Твой рев мятежный соглашен* отражают одинаковое восприятие в один момент речи разных явлений). Различаются же эти «синонимичные» строфы («приблизительные синонимы», по Ларину) выражением в первом случае в повелительных формах эмоциональной оценки, активного волевого отношения говорящего к событиям, о которых он сообщает, и отсутствием этого семантического компонента — во втором. Смысл повелительного событийного можно истолковать примерно так: «это происходит, и пусть это продолжается».

Повелительное событийное от глаголов несовершенного вида, всегда дающее эмоциональную оценку сообщаемому, — явление регулярное в поэтической речи. В начале текста функция сообщения выступает особенно наглядно. Вот еще некоторые примеры:

Гармоника, гармоника!
Эй, *пой*, *визжи* и *жги*!
Эй, желтенькие лютики,
Весенние цветки!

*(А. Блок)*

*Рыдай*, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
*Безумствуй*, сжигая меня!

*(А. Белый)*

Показательны деепричастные обороты при повелительном событийном, которые обозначают реально совершающееся в момент речи

сопутствующее событию действие или состояние: *Безумствуй, сжигая* меня. Ср.: И *бей* в свой бубен гулкий, рыдания *тая*! (А. Блок).

Повелительное наклонение от глаголов совершенного вида обозначает действие, отнесенное к плану будущего, поэтому, в отличие от несовершенного вида, оно обычно имеет чисто желательное значение со всеми присущими ему оттенками (примеры см. выше). Но в некоторых контекстах, очевидно, как следствие контекстуальной «синонимизации», семантически приравнивающего воздействия стихотворного ритма повелительное наклонение от глаголов совершенного вида может приобретать событийное значение. Оно сообщает о том, что совершилось в прошлом, и в то же время передает эмоционально-волевую оценку совершившегося события, например, желание, чтобы оно повторилось в будущем. Смысл повелительного наклонения в таком употреблении можно сформулировать следующим образом: «это произошло и пусть произойдет снова». Таким путем повелительное наклонение относит событие одновременно к плану прошлого и будущего, к плану реальному и ирреальному.

В стихотворении А. Блока «Голубоватым дымом» из цикла «Флоренция» изъявительное наклонение на протяжении текста сменяется повелительным. Ниже приводится вторая часть (конец) стихотворения:

Дымится пыльный ирис,
И легкой пеной пенится
Бокал Христовых Слез. . .

*Пляши* и *пой* на пире,
Флоренция, изменница,
В венке спаленных роз!. . .

*Сведи* с ума канцоной
О преданной любви,
И *сделай* ночь бессонной,
И струны *оборви*,
И *бей* в свой бубен гулкий
Рыдания тая!
В пустынном переулке
Скорбит душа твоя. . .

Здесь повелительное наклонение от глаголов обоего вида имеет событийное значение. Поэтический текст способен служить позицией нейтрализации видовых различий (речь может идти о частичной нейтрализации). Различия во временны́х оттенках, чередуясь, связывают в единую непрерывную временну́ю линию план прошедшего, настоящего и будущего. Повелительное наклонение обозначает уже совершавшиеся и совершающиеся в момент речи события и дает им эмоционально-волевую оценку, которая, с одной стороны, однозначно предопределена смысловым контекстом (*Флоренция*, *изменница*; ср. в первом стихотворении цикла: *Умри*, *Флоренция*, *Иуда*), с другой стороны, волевой компонент оценки в данном случае неоднозначен и может быть охарактеризован как приятие—неприятие, притяжение—отталкивание, желание—нежелание, чтобы описываемые события продолжались и повторялись. Ср. такую же противоречивую оценку, выраженную повелительным наклонением в стихотворении Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной» в строках *О, страшных песен*

*сих не пой* и *О, бурь заснувших не буди.* Противоречивая оценка, по-видимому, вообще характерна для таких случаев, когда описывается поэтическое восприятие явлений, оцениваемых отрицательно, вызывающих страдание, в то время как необходимость постижения, поэтическое творчество принимается как неизбежность и в этом смысле оценивается положительно.

Противительно-уступительные отношения между последними двумя строками и остальной частью текста не снимают в этих стихах живого значения в повелительном наклонении. В подобных случаях проявляется специфика поэтической речи, которая, как и разговорная речь, способна обнаруживать живой процесс зарождения в тексте уступительных, условных и др. отношений, окончательно оформляемых в языке сложными предложениями.

Повелительное событийное от глаголов совершенного вида можно считать контекстуально обусловленным индивидуальным употреблением. Но для выявления общих истоков и путей языкового творчества, в основе которых лежит развитие асимметрии между формой и «адекватной» (выражение Карцевского) функцией, не столь существенно, приобретает ли новое употребление регулярность в поэтической речи или оно ограничивается индивидуальной поэтической системой или даже индивидуальным поэтическим текстом. В итоге в обоих случаях соответствующие преобразования дают материал для теории языкового творчества в сфере поэтической речи. В напряжении между языковой формой и смысловым контекстом заключено творческое начало — рождение новых смыслов. Асимметрия между повелительной формой (с первичным значением побуждения в устном диалоге) и событийным смыслом создает третье смысловое качество — сообщение о факте, соединенное с его эмоционально-волевой оценкой.

Значение повелительного наклонения преобразуется, таким образом, в поэтической речи в двух основных направлениях: оно приобретает модально-оценочные функции (главным образом желания/нежелания) и функцию сообщения (в том числе изобразительную).

Семантика вопроса в поэтической речи в одних отношениях сближает вопросительные высказывания с побудительными, в других отношениях резко разводит их функции.

Специфичность вопросов в поэтической речи обусловлена, как и в случае побудительных высказываний, позицией говорящего, способом контакта, характером адресованности, интонационной структурой поэтического текста. Но те же условия (см. выше) изменяют функции вопросительных высказываний особым образом.

Если исключить вопросно-ответную композицию, примеры которой были приведены выше, вопрос и ответ, соотносящиеся друг с другом в структуре устного диалога, в поэтической речи получают раздельное существование, ощутимо изменяя при этом свои функции.

Адресатов лирических вопросов характеризуют три различных признака: 1) тот, к кому обращен вопрос (любое лицо, предмет,

явление, абстрактная сущность); 2) тот, кто знает ответ (носитель этого признака обычно не эксплицируется — он неизвестен); 3) тот, кто способен на быструю ответную реакцию, как в устном диалоге (только сам говорящий).

Адресат, который обозначен в тексте и к которому обращен вопрос, не способен на ответную реакцию. Если сам говорящий не находит ответа, вопрос остается безответным:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайноїй
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?. .

*(А. Пушкин)*

Лирический вопрос остается безответным и тогда, когда он адресован другому лицу, близкому говорящему. Это не играет роли потому, что семантика вопроса определяется позицией говорящего в момент речи — т. е. когда адресат отсутствует:

Чтó, если я, завороженный,
Сознанья оборвавший нить,
Вернусь домой уничиженный, —
Ты можешь ли меня простить?

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

*(А. Блок)*

Безответности вопросов соответствует преобразованная стиховым ритмом интонация вопросительных высказываний (особенно в напевной лирике). Лирические вопросы — особая разновидность вопросительных высказываний, которые имеют вопросительную семантику, но не сопровождаются непременно вопросительной интонацией. В этой связи уместно вспомнить наблюдения Н. И. Жинкина, касающиеся влияния интонации стиховой речи на семантику вопроса. Анализируя стихотворение А. Блока «Помнишь ли город тревожный, Синюю дымку вдали?», Н. И. Жинкин отмечает, что напевность «снимает обращенность вопроса к конкретному (рядом стоящему) лицу» (Жинкин 1965, 35).

Безответность — характерная черта лирических вопросов, отличающая их от вопросов в устной коммуникации. Поэтические функции безответных вопросов очень важны. Безответные вопросы в философской и гражданской лирике имеют познавательную коммуникативную ценность. Их можно сравнить с «постановкой вопроса» в науке, играющей существенную информативную роль. Ни в одном типе речи нет такого количества вопросов с познавательной коммуникативной установкой, как в лирике. Лирические вопросы —

это очень часто вопросы о сути вещей, о далеком пространстве и далеком времени, о судьбах и путях и т. д. Цель и смысл лирических вопросов точно раскрыта в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» А. Пушкина:

Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу. . .

*Я понять тебя хочу* — к этому сводятся лирические вопросы о сути вещей: *О чем ты воешь, ветр ночной? О чем так сетуешь безумно? Что значит странный голос твой, То глухо жалобный, то шумно?* (Ф. Тютчев); О смертной мысли водомет, О водомет неистощимый! *Какой закон непостижимый Тебя стремит, тебя мятет?* (Ф. Тютчев); Без слова мысль, волненье без названья, *Какой ты шлешь мне знак, Вдруг взбороздив мгновенной молньей знанья Глухой декабрьский мрак?* (А. Блок); Летят, летят косым углом, Вожак звенит и плачет. . . *О чем звенит, о чем, о чем? Что плач осенний значит?* (А. Блок); *Каким наитием, Какими истинами, О чем шумите вы, Разливы лиственные?* (М. Цветаева). Ср. вопросы о будущем: А в сем коне какой огонь! *Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?* (А. Пушкин); *Какие сны тебе, Россия, Какие бури суждены?* (А. Блок).

Семантическая сфера вопросительных высказываний в лирике неизмеримо расширена по сравнению с устной речью, где вопрос задается для того, чтобы получить от присутствующего собеседника ответ. Семантические и композиционные функции безответных лирических вопросов, а также их структурные разновидности многообразны. Здесь намечено было лишь одно из основных направлений асимметричного преобразования вопросительных высказываний в поэтической речи. Безответные вопросы в определенных случаях получают модально-оценочные значения, как и побудительные высказывания в поэтической речи: *Зачем я не птица, не ворон степной, Пролетевший сейчас надо мной?* (М. Лермонтов). Но типы вопросов с вторичными модальными значениями чрезвычайно развиты и в разговорной речи. Лирические вопросы (в том числе с модальными значениями) отличает другая особенность, о которой ниже пойдет речь.

Другое направление асимметрии — появление в вопросительных высказываниях развернутых сообщений. Характер сообщаемого обусловлен смысловым контекстом (повествование, характеризация, описание, изображение и т. д.). Лирические вопросы, по своей при-

роде не рассчитанные на получение информации, сами содержат в себе информацию, не утрачивая в то же время вопросительного значения. Вот стихотворение А. Ахматовой, которое почти полностью (за исключением первой строки) представляет собой предельно насыщенный информацией вопрос:

Пушкин

Кто знает, что́ такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?

Такие высказывания можно квалифицировать как вопрос-сообщение. Здесь в отличие от риторического вопроса присутствуют оба значения — вопросительное и сообщающее. Вопросительная часть семантики обычно относится к какому-нибудь одному аспекту сообщаемого. Например, вопрос о неизвестном предмете или явлении может содержать сообщение о его существовании (ср. приведенный пример) и его признаках. Речь идет не о классифицирующих, а об индивидуальных признаках, вводящих новую информацию о предмете речи, в то время как сам предмет еще не обнаружил себя, он скрыт, отдален в пространстве или во времени:

Что ж человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

*(А. Блок)*

Безответные вопросы в лирике как правило содержат разного рода сообщения. Этим отличаются и вопросы с модальными значениями в поэтической речи — они заключают в себе картины, описания, образы, воспринимаемые лирическим героем в момент речи. Такие вопросы можно назвать изобразительными. Выше была приведена одна из поэтических формул — выражение желания в форме вопроса о причине — из стихотворения Лермонтова «Желание»: *Зачем я не птица, не ворон степной, Пролетевший сейчас надо мной? Зачем не могу в небесах я парить и одну лишь свободу любить?* Ср.: *Для чего я не родился Этой синею волной?* — Как бы шумно я катился Под серебряной луной (М. Лермонтов).

Характеризующие (в том числе «изобразительные») вопросы могут заключать в себе метафору и способны выступать в функции сравнения: Зыбь ты великая, зыбь ты морская, *Чей это праздник так празднуешь ты?* (Ф. Тютчев). *Что́ месяца нежней, что́ зорь закатных*

*выше?* Знай про себя, молчи, друзьям не говори: В последнем этаже, там, под высокой крышей Окно, горящее не от одной зари. . . (А. Блок). *Где я обрывки этих речей Слышал уж как-то порой прошлогодней?* — Ах, это сызнова, верно, сегодня Вышел из рощи ночью ручей. (Б. Пастернак).

Вопросы-предположения служат заключительной композиционной частью развернутых сопоставлений типа: О, нашей мысли обольщенье, Ты, человеческое Я, *Не таково ль твое значенье, Не такова ль судьба твоя?* (Ф. Тютчев) или: *Не так ли я, сосуд скудельный, Дерзаю на запретный путь, Стихии чуждой, запредельной Стремясь хоть каплю зачерпнуть?* (А. Фет). Форма вопроса смягчает категоричность конечного вывода.

Вопросы о частных аспектах события возможны и в устной коммуникации. Но здесь они содержат презумпцию известности собеседнику или ситуационной очевидности факта, о причине, цели, месте, источнике которого задается вопрос. Если же такая очевидность отсутствует, то адресат может ответить вопросом на вопрос (что обычно и происходит). Например, в ответ на вопрос о причине факта, адресат вправе задать вопрос о самом факте — о его реальности. Вопросы-предположения или вопросы о реальности события в целом также должны иметь повод, вытекающий из конситуации.

В лирике подобной презумпции нет, поскольку в ней на первый план выступает точка зрения говорящего. (Лирические вопросы нередко образно воспроизводят процесс восприятия в условный момент речи: *Что ж ты, ветер, Стекла гнешь? Ставни с петель Дико рвешь?* — А. Блок). То, что в разговорной речи вытекает из конситуации, то, что в нелирическом литературном изложении содержит окружающий текст, в лирике может быть включено в вопросительную конструкцию. Лирический вопрос способен вмещать в себя все выражаемые смыслы. Известные говорящему, но прямо не выраженные смыслы остаются в подтексте. Не последнюю роль в семантике лирических вопросов играют и тесные ритмико-композиционные связи, рождающие «семантическое эхо».

Вопрос-сообщение (информирующий вопрос) — одна из разновидностей асимметрии — между вопросительной формой и сообщающим содержанием, с контекстуальной неоднозначностью (поскольку вопросительная семантика сохраняется), характерной для поэтической речи. Это один из способов семантической конденсации, «уплотнения» смысла, которая ведет к смысловой насыщенности поэтического текста.

Различие между риторическим вопросом, или квазивопросом, который является экспрессивной формой утверждения, и вопросом-сообщением, совмещающим в себе оба значения — информирующее и вопросительное, выводит на поверхность общее различие между двумя типами асимметрии. Первый тип несоответствия между формой и функцией (полная асимметрия) служит источником экспрес-

сивности и характерен прежде всего для разговорной речи, а также для других видов речи — ораторской, публицистической, отчасти художественной и т. д.

Второй тип асимметрии (частичная асимметрия) дает в итоге многозначность, т. е. вызывает чисто семантический (а не стилистический) эффект. Именно этот тип асимметрии действует в сфере поэтической речи и, в отличие от асимметрии, рождающей экспрессивную окраску, составляет специфику поэзии. Частичная асимметрия развивает контекстуальную полисемию и способствует семантической конденсации. Этот тип асимметрии участвует в формировании поэтической семантики и создает в определенных контекстуальных условиях смысловую глубину текста.

В результате поэтическая речь дает следующую картину. Традиционно выделяемые в грамматиках типы предложений по коммуникативной цели высказывания — повествовательные (утвердительные), вопросительные и побудительные, которые в общеязыковом употреблении имеют некоторые асимметричные типы, характерные преимущественно для разговорной или ораторской речи — риторический (квази) вопрос, высказывания с повелительными формами, применяемыми к 1- и 3-му лицу, — в поэтической речи углубляют асимметрию, образуя особые, специфичные для поэтической речи разновидности: безответный вопрос, вопрос-сообщение (в том числе «изобразительный» вопрос), высказывания с повелительными формами, имеющими значение желания/нежелания, оценочное, событийное, характеризующее, «изобразительное» и т. д. значения.

Суммируя направления, по которым развивается в поэтическом синтаксисе асимметрия, можно отметить два основных семантических процесса: 1) в сферу побуждения и вопроса активно вторгается «утвердительное» значение, предикация — обозначение признака (сообщение, повествование, описание, характеризация, изображение и т. д.); 2) вопросительные и побудительные по форме высказывания в поэтической речи очень часто выражают модальные значения, главным образом желания/нежелания, тесно связанные со значением положительной/отрицательной оценки. Вопросительные высказывания поэтической речи с модальными значениями имеют аналогию в разговорной речи, хотя и отличаются от нее по другим признакам (поэтическая речь способна совмещать в одном высказывании сообщение, вопрос и модально-оценочное значение). В сфере побудительных по форме высказываний развитие асимметрии идет по иному пути по сравнению с разговорной речью. Модальные значения в них появляются в результате применения повелительного наклонения не к 1- и 3-му лицу, как в разговорной речи, но ко 2-му лицу — отсутствующему адресату или к адресату-нелицу. Такие высказывания с повелительным наклонением специфичны для поэтической речи. В непоэтической речи соответствующие модальные значения выражаются другими средствами: утвердительными высказыва-

ниями с глаголами *хотеть* и др., частицами *пусть*, *пускай* и др., модальными словами *должен* и др.

Такая картина говорит о том, что для поэтической речи, особенно для лирики, актуальными и развивающими активность являются значения характеризации (признаковости) и модально-оценочные значения. Эти значения захватывают формы, предназначенные для других коммуникативных целей, с иной первичной функцией, создавая таким путем асимметрию по типу синонимии (в парадигматическом и синтагматическом планах). В этом направлении поэтическая речь в значительной степени умножает асимметричный дуализм языкового знака.

Надо заметить, что обозначение признаков, характеризация не ограничивается в поэтической речи захватом вопросительных и побудительных по форме высказываний. Характеризация в поэтических текстах стремится занять все возможные стиховые позиции (композиционное пространство стиха) и синтаксические позиции (члены предложения, синтаксические группы). Иначе говоря, внутренняя структура «повествовательных», или «утвердительных» высказываний в поэтической речи и структура поэтического текста с «утвердительными» высказываниями также проявляет тенденцию к усилению асимметрии языкового знака по типу синонимии. Это явление во всем объеме представляет особую проблему, заслуживающую специального внимания. В применении же к рассматриваемым здесь синтаксическим структурам этот тип асимметрии проявляется в частичной контекстуальной синонимии. «Цепь сходнозначных структур», «плеонастическое сочетание сходнозначных выражений», образующее «приблизительные синонимы поэтической речи» (Ларин 1974, см. выше), возникает тогда, когда композиционное пространство стиха включает ряды чередующихся утвердительных, вопросительных и побудительных высказываний, в равной степени несущих «утвердительную» информацию, характеризующих в определенном аспекте предмет речи, содержащих обозначение его признаков. Вот полный текст стихотворения Ф. Тютчева, в котором каждый из трех типов предложений является сообщением, выполняет характеризующую функцию:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?. .
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!. .

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!. .
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!. .

В вопросительных высказываниях сочетаются сообщения и безответные вопросы. Побудительные по форме высказывания совмещают

сообщения с выражением эмоционально-оценочного отношения к сообщаемому. Утвердительные высказывания содержат в себе только сообщения. Три коммуникативных типа высказываний способны, таким образом, функционировать в поэтическом тексте как частичные контекстуальные синонимы, имеющие общий функциональный компонент и различающие их функциональные компоненты.

Поскольку в поэтической речи могут быть представлены любые факты разговорной речи или приемы ораторской речи, то в ней функционируют и все разновидности вопросительных и побудительных высказываний с вторичными значениями, присущими разговорной и ораторской речи. Например, риторический вопрос: Желанья. . . *Что пользы напрасно и вечно желать*? (М. Лермонтов). Ср. повелительное наклонение в значении вынужденного действия: Таитесь вы под сению закона, *Пред вами суд и правда — все молчи*!. . . (М. Лермонтов).

Но поэтическая речь, заходя гораздо дальше разговорной в нарушении симметрии между формой и функцией, дополняет систему общеязыковых функций своими специфическими функциями. Таким образом вся полнота функционального спектра грамматической формы осуществляется лишь в поэтической речи. В этом можно видеть одно из многих подтверждений тезиса М. М. Бахтина о том, что «только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого» (Бахтин 1974, 278). Доведение до предела асимметричного дуализма лингвистического знака, развитие асимметрии на всех существующих уровнях (ритмическом, композиционном, синтаксическом, лексическом, фонетическом и т. д.) и во всех возможных направлениях прямо соответствует следующей далее мысли Бахтина о том, что «художник как бы побеждает язык *его же собственным оружием* [курсив М. М. Бахтина], заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого» (там же, с. 280).

В. П. Григорьев, сочувственно цитируя эти слова М. М. Бахтина, приводит близкие идеи других ученых, не получившие, однако, серьезного отклика. См. обсуждение этого вопроса в Григорьев 1979, 1979а. Интенсивное развитие асимметрии языкового знака, рождающее качественно новые смысловые образования и дающее наиболее полный набор возможных структур и функций, служит веским доводом в пользу подхода к поэтическому языку как «воплощению всех языковых возможностей» (Григорьев 1979, 25).

Типы асимметрии в поэтической речи не исчерпываются «асимметрией Карцевского», некоторые примеры которой из области синтаксиса были рассмотрены в данной статье. Асимметрия Карцевского лежит в основе языковых изменений вообще, получая в поэтической речи специфическое преломление и осложнение

а в целом — наиболее полное развитие (по сравнению с другими типами речи) в рамках национального языка.

Очень важную семантическую роль в поэтической речи играет асимметрия, реализуемая в ритмической структуре текста (ритмико-синтаксической, ритмико-фонической, ритмико-метрической и т. д.). Основополагающей в этом плане служит идея Ю. Н. Тынянова о динамичности композиционной формы, о том, что «не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление». Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» (Тынянов, 1965, 28). Эта мысль Тынянова развита Д. Н. Шмелевым в применении к синтаксическому параллелизму и его семантической роли в поэтической речи (Шмелев, 1970). Д. Н. Шмелев намечает два вида «асимметричного параллелизма»: нарушение синтаксического параллелизма (установление равенства и затем отход от него) и полный синтаксический параллелизм при резком семантическом сдвиге, семантической асимметрии. Оба вида «асимметричного параллелизма» дают определенные семантические эффекты. Известную аналогию с «асимметрией Карцевского» (в ее специфическом преломлении в поэтической речи) можно видеть в первом случае — в варьировании на фоне некоторого равенства (ср. с частичной контекстуальной синонимией) и во втором случае — в одинаковом выражении разных значимостей (своеобразная поэтическая «омонимия»).

Типы асимметрии в поэтической речи разнообразны, каждый из них составляет специальную проблему. Вяч. Вс. Иванов заметил, что «наиболее ценные проявления человеческой культуры характеризуются таким использованием языка, которое можно описать как применение последовательности знаков для передачи одновременно нескольких сообщений («это и называется метафоричностью искусства. . .») (Иванов 1978, 165). Такое применение знаков является асимметричным. Понятие асимметрии может быть действующим понятием и при исследовании процессов творчества и восприятия. Ю. Н. Караулов вводит проблему «асимметрии языкового знака во времени», рассматривая асимметричность временно́й связи значения и звучания, которая проявляется различным образом для говорящего и слушающего (Караулов 1974).

Развитие асимметрии языкового знака является творческим началом в жизни языка. Асимметричное употребление языкового знака в поэзии, сопровождающееся усложнением внутренней организации поэтических текстов, говорит о том, что идея языковой асимметрии — одна из универсальных идей, позволяющих однозначным образом объяснить большое число многообразных и внешне не сходных явлений, наблюдаемых в функционировании языковых знаков.

ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* К эстетике слова. — В кн.: Контекст 1973. М., 1974.
*Бондарко А. В., Буланин Л. Л.* Русский глагол. Л., 1967.
*Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1972.
*Григорьев В. П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979.
*Григорьев В. П.* Поэтический язык (ПЯ) как объект лингвистической поэтики. — В кн.: Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Межвузовский тематический сборник. Калинин, 1979а.
*Есперсен О.* Философия грамматики / Пер. с англ. М., 1958.
*Жинкин Н. И.* Четыре коммуникативные системы и четыре языка. — В кн.: Теоретические проблемы прикладной лингвистики. МГУ, 1965.
*Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978.
*Караулов Ю. Н.* Асимметрия языкового знака во времени. — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974.
*Карцевский С.* Об асимметричном дуализме лингвистического знака. — В кн.: В. А. Звегинцев. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях, ч. II. М., 1965.
*Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит., 1974.
*Мельников Г. П.* О типах дуализмов языкового знака. — Филол. науки, 1971, № 5.
*Мучник И. П.* Грамматические категории глагола и имени в современном русском литературном языке. М.: Наука, 1971.
*Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Т. 4. Глагол. Местоимение. Числительное. Предлог. М.; Л., 1941. То же. М., 1977.
*Русская грамматика.* М.: Наука, 1980.
*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965.
*Чейф Уоллес Л.* Значение и структура языка / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1975.
*Шмелев Д. Н.* Внепмперативное употребление формы повелительного наклонения в современном русском языке. — РЯШ, 1961, № 5.
*Шмелев Д. Н.* Об асимметричном параллелизме в поэтической речи. — РЯШ, 1970, № 5.
*Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.

Н. Н. ИВАНОВА

# ПРОЗАИЗАЦИЯ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

## (к проблеме лингвостилистической типологии лирических текстов)

Заметим сразу: ниже речь пойдет не о превращении поэзии в прозу, а о существенных изменениях, происходящих в недрах современной стихотворной речи, о все большем насыщении последней речевыми формами обиходного языка, о повышении удельного веса разговорных речевых форм в языке сегодняшней лирической поэзии.

В современной науке о языке поэзии понятие прозаизации приложимо к различным явлениям. О прозаизации поэзии чаще всего говорят, имея в виду влияние художественной повествовательной прозы на поэзию, изменение ее тематики, сказывающееся и на средствах выражения [1]. Начало этого процесса связывают обычно с последним периодом творчества Пушкина, когда в поэзию властно врывается «низкая» действительность, прозаическая тема, а лирическая муза поэта обретает новые краски, когда собственно поэтические средства стихотворной речи как бы отступают перед «простым» словом — обилием «прозаизмов» [2] и обозначений бытовых реалий [3].

После Пушкина новым мощным толчком для дальнейшего развития языка поэзии в направлении сближения с речью прозаической явилось творчество Некрасова. На языке поэзии Некрасова сказались завоевания не только натуральной школы, но и повествовательной прозы 50—60-х годов XIX в. — времени, когда развитие последней уже достигло значительных успехов. Не прошло бесследно для поэзии самого Некрасова и то, что поэт имел опыт работы в прозаическом жанре, он — автор очерка «Петербургские углы», один из организаторов «натуральной школы», редактор сборника «Физиология Петербурга». Исследователи творчества Некрасова связывают с воздействием на язык поэта такие явления повествовательной прозы, как усиление сюжетности лирики, драматизация лирического повествования, включение в него речи персонажей, элементов диалога и т. п., и, что наиболее существенно в плане развития стихотворной речи, вовлечение в авторское лирическое повествование речевых форм (лексика, фразеология, синтаксис), непосредственно связанных с народной речью (Чуковский 1952; Корман 1964; Иванова 1981).

Интенсивность воздействия бытовой речи на поэтическую непрерывно возрастает. В начале XX в. огромное влияние на последующее развитие языка поэзии оказало поэтическое творчество Маяковского. Если ранее воздействие бытовой речи осуществлялось главным образом через посредство реалистической прозы с ее бытовыми зарисовками, речью персонажей — представителей различных слоев населения и т. п., то в поэтическом языке Маяковского сказалось непосредственно сильное влияние «улицы», прежде всего в ораторской убеждающей форме речи «агитатора, горлана». Г. О. Винокур писал

---

[1] Так, М. Петер отмечает: «История русской поэтической речи со времен разложения системы трех стилей классицизма рассматривается обычно как процесс ее постепенной демократизации и сближения с языком прозы. При этом указывается на связь этого процесса с развитием реалистических тенденций в русской литературе, с расширением поэтической темы (Петер 1973, 235).

[2] О прозаизмах как нестилевых словах в поэзии этого периода см. Гинзбург 1964, 232 и след.

[3] О влиянии повествовательной прозы на язык поэзии см. Гинзбург 253—254; Благой 1972, 43; Григорьева 1981, 112.

об этом: «Первый и самый общий стилистический признак языка Маяковского заключается в том, что он целиком пронизан стихией устного и притом преимущественно громкого устного слова. . . Язык поэзии Маяковского и есть язык городской массы, претворивший художественные потенции фамильярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность и в средство громкой публичной беседы с современниками» (Винокур 1943, 111, 134).

Нетрудно заметить, что эти процессы, т. е. влияние на стихотворную речь повествовательной прозы, и влияние, оказываемое устной стихией языка и обиходно-бытовой речью, взаимосвязаны: усиление сюжетности повествования, драматизация, включение в язык лирического стихотворения элементов диалога и другое приводили ко все большему вовлечению в язык поэзии речевых форм (словесного материала и определенных способов его грамматической организации), характерных для разговорной разновидности литературного языка и для устной разговорной речи.

Исследователи языка поэзии определяют современный этап развития стихотворной речи как этап значительного усиления ее демократизации, усматривая последнюю в сближении языка поэзии с бытовой разговорной речью, с устной стихией русского языка (Иванова, 1985). Объяснение этому имеется в истории языка поэзии. Оно кроется и в закономерностях развития литературного языка, разновидностью которого является стихотворная речь. Помимо собственно языковых есть и экстралингвистические причины ее демократизации, а следовательно, и прозаизации. Достаточно указать на особый феномен социального порядка — наличие массового демократического читателя современной поэзии. Осмысление темы, идейно-художественное содержание произведения во многом, как известно, определяется запросами читателя, потребностями времени. От этих запросов зависят и средства воплощения содержания, в частности речевые формы лирической поэзии.

Отличие языка сегодняшней поэзии от стихотворной речи классического периода ее развития видно и «невооруженным глазом». Парадоксальный факт: поэзия становится менее поэтичной. Причина этому — в значительном сближении стихотворной речи с разговорной речью, с бытовой речью нашего современника, с устной стихией языка. Академик В. В. Виноградов писал: «„Устная" речь в литературе характеризуется сигналами, своеобразными знаками, а не сплошной материей говорения. . . для лингвистики проблема соотношений, связей, смешений форм устной и письменной речи — одна из существеннейших как в сфере стилистики речи, так и в области художественной литературы» (Виноградов 1963, 17—18). Этих сигналов в современной поэзии становится все больше и больше, что говорит об изменении самой нормы авторского повествования в лирике. Прозаизация современной стихотворной речи — это характерное качество ее сегодняшнего бытия.

«Результаты труда художников, — отмечает М. Б. Храпченко, — зависят не только от их таланта, от идей, которые они воплощают, но и от действенности арсенала художественных средств, которыми они пользуются» (Храпченко 1982, 72). Следует заметить, что разговорные речевые средства, все шире привлекаемые в современной поэзии и выполняющие в ней эстетическую функцию, относятся к числу наиболее действенных, как в силу широты диапазона их применения в различных условиях, так и благодаря присущей им экспрессивности. Существенно и то обстоятельство, что с такими речевыми формами, как разговорная лексика, фразеология и разговорные синтаксические конструкции, во многом связана «доходчивость» языка поэзии. Знакомая в быту широким массам читателей «своя» лексика, «свои» обороты речи, простота синтаксических построений — это те качества современной стихотворной речи, которые сближают язык поэзии с языком повседневным, обиходным и облегчают восприятие текста. Приведем пример произведения, язык которого прозаизирован.

Я друзей своих обежал.
Вспомнил всех, кого обижал.

Обижать-то я был мастак.
И за дело. И просто так.

Ненароком. Или со зла.
Но ни разу из-за угла.

Не единожды ни о ком
Ничего не сказал тайком.

Все открыто. И все в глаза.
С двойки шел или шел с туза.

Ах, друзья вы мои, друзья.
Нам под ноги — одна стезя.

Шли по жизни. Упрямо. Скрозь.
Где-то вместе. А где-то врозь.

Где в согласье. А где вразброд.
Где-то вовсе наоборот.

Шли. Покуда хватало сил.
Ветер звезды в пути гасил.

На войне. И не на войне.
Сколько вас не придет ко мне. . .

Ах, друзья вы мои, друзья.
Мне без вас нипочем нельзя.

Мне без вас нельзя. Нипочем.
Подоприте меня плечом.

Ни воды без вас. Ни огня.
Не вините уж вы меня.

Я ведь худо-то ни о ком
Никогда не сказал тайком.

Все открыто. И все в глаза.
С двойки шел или шел с туза.

Ведущий принцип синтаксической организации текста стихотворения С. Острового «Друзья» — это обильное включение интонационно законченных высказываний (десять из пятнадцати двустиший вмещают три единицы или более), намеренная дробность, расчлененность текста. Основной способ членения художественного целого — использование такого приема экспрессивного синтаксиса, как парцелляция. Отсутствие сложных синтаксических построений вызывает

впечатление безыскусственности поэтического сообщения. Это впечатление поддерживается привлечением эллиптических конструкций *Все открыто. И все в глаза* (стих повторяется дважды); *Нам под ноги — одна стезя* и синтаксически незавершенных построений *Мне без вас нипочем нельзя. Мне без вас нельзя. Шли по жизни. . . Скрозь*, употреблением разговорной и просторечной лексики (*мастак*, *ненароком*, *обижать-то я. . .* , *я ведь худо-то* ни о ком. . . , *нипочем* — два раза, *скрозь*) и фразеологии (*с двойки шел или шел с туза* — дважды в переносном значении). Таким образом, речевые средства и способ их сочетания единонаправлены: они создают характеризующий стихотворение разговорный тон, сближая стихотворную речь в данном поэтическом тексте с разговорной речью.

Собственно поэтические речевые формы выступают в тексте, и это особенно существенно, в своем преобразованном «разговорном» варианте. Характерное для книжно-поэтической речи уподобление процесса жизни движению по пути, дороге (с этим образом в тексте непосредственно соотнесены слова *стезя*, *шли по жизни*, *шли*) отличается той же дробностью изображения. Будучи обрамлено разговорными обращениями к друзьям (*ах*, *друзья вы мои*, *друзья*) традиционное уподобление жизни — пути вводится эллиптической конструкцией с опущенным глагольным сказуемым *Нам под ноги — одна стезя*, а само движение по жизненному пути представлено на протяжении четырех двустиший с помощью нанизывания многочисленных парцеллятов: *Шли по жизни. Упрямо. Скрозь. / Где-то вместе. А где-то врозь. / Где в согласье. А где вразброд. . .* и т. д. Следствием такого конструктивного решения является стилистическая включенность лексических элементов образного комплекса в общую эмоционально-экспрессивную атмосферу текста. Даже наличие наиболее высокого лексического элемента *стезя* в ряду синонимических обозначений жизни — пути (*путь*, *дорога*, *тропинка*, *стезя*) не переводит текст в целом в иную, противопоставленную разговорному звучанию, стилистическую плоскость. В таком тексте все элементы: и речевые средства, и приемы их соединения, и избранный поэтический образ — участвуют в создании разговорного звучания стихотворения как основа его художественной структуры.

Конечно, не каждый современный стихотворный текст дает пример подобного «сгустка» разговорных и экспрессивных речевых форм, но в различной концентрации те же или еще другие черты, сближающие стихотворную речь с той «прозой», которой мы говорим, свойственны большому числу произведений современной лирики. Упомянутые черты встречаются и в стихотворениях, более поэтичных по своему общему стилистическому тону.

Роль разговорного элемента очень существенна, например, в стихотворении А. Твардовского «Не хожен путь. . .».

Не хожен путь, / И не прост подъем,
Но будь ты большим или малым,

А только — вперед, / За бегущим днем,
Как за огневым валом,

За ним, за ним, — / Не тебе одному
Бедой грозит передышка, —
За валом огня. /И плотней к нему.
Сробел и отстал — / Крышка!

Такая служба твоя, поэт,
И весь ты в ней без остатка.
— А страшно все же? / — Еще бы — нет!
И страшно порой. / Да — сладко!

Развитие текста стихотворения Твардовского обнаруживает постепенное нарастание экспрессии бытовой устной речи: от более поэтичной по звучанию первой строфы (ее поэтичность определяется использованием элементов традиционно-поэтического образа пути) ко второй строфе с ее вставной конструкцией и разговорной концовкой (присоединение с союзом *и*, а также бессоюзие при выражении причинно-следственной связи) и, наконец, к заключительной строфе, которая даже в графическом образе передает диалог, обмен репликами. Преобладающая часть лексического материала первой строфы (*путь*, *подъем*, *вперед*, *бегущий день*), объединяется общей семой движения. Необходимость стремительного движения *вперед*, *за бегущим днем* через преодоление трудностей (мотив нехоженого пути, непростого подъема) утверждается поэтом почти в форме граничащего с лозунгом призыва *только — вперед*, *За бегущим днем*. Эмоциональность последнего связывается для нас также с выражением императивного значения без участия глагольных форм и поддерживается во второй строфе как благодаря нагнетающему эмоцию повтору (*за ним*, *за ним* и далее через строку с тем же предлогом *за — за валом огня*), так и путем прямого предостережения от остановки в пути: *бедой грозит передышка*; *Сробел и отстал — Крышка*! Уподобление движения наравне со временем (*бегущий день* — метонимически о времени) движению за огневым валом вводит опорный образ текста — образ огневого вала, представленный терминологическим сочетанием *огневой вал*. Развертывание образа осуществляется во второй строфе, где он назван дважды: *вал огня* — семантический вариант упомянутого сочетания и его местоименный заменитель. Здесь важно обратить внимание на то, что ассоциации, вызванные этим словесным образом, отсылают не столько вообще к войне, к сфере военной деятельности, сколько к военному быту, к будням пехоты: все принимавшие участие в боях хорошо знают эту смертельную необходимость плотно прижиматься к артиллерийскому огневому валу во время наступления *Сробел и отстал — Крышка*! Завершающая строфа с заключительным сравнением *Такая служба твоя, поэт,*

выдвигает основную тему стихотворения — размышление Твардовского о поэтическом творчестве, о деятельности поэта, о его *службе*. Так осуществляется семантическая связь третьей строфы с центральным «военным» образом текста. Поэтическое творчество уподоблено не просто военной службе, а участию в бою. В этой итоговой строфе фокусируются и тема необходимости идти в жизни «с веком наравне», в ногу со своим временем (1-я строфа), и тема опасностей и бед, возможных на этом пути (2-я строфа), и, наконец, тема неразрывной связи поэта со своим временем, связи-необходимости, связи, составляющей основу «службы» поэта.

Впечатление простоты, доверительности стихотворения о поэтическом творчестве и долге поэта перед своей эпохой определяется как экспрессией самого опорного образа, ассоциативно связанного с бытом солдата, буднями войны, так и характером использованного языкового материала, способами его организации. Общий эмоциональный тон стихотворения складывается в итоге совмещения лексической разговорности (*передышка*, *сробеть*, *крышка кому-н.*, наличие частиц *все же*, *еще бы*, союза *да*) с экспрессивностью и разговорностью синтаксического строя. Эмоциональный характер звучания текста поддерживается парцелляцией во второй строфе *И плотней к нему*, наличием бессоюзной связи в предложении и разговорной лексикой *Сробел и отстал — Крышка*!. В конце стихотворения автор прямо обращается к поэту, что придает тексту интимность, теплоту непосредственного общения. Ср. разговорный по своей форме стих: *Такая служба твоя, поэт* и другие возможные варианты стиха типа *такова твоя служба, поэт*, или *это служба твоя, поэт*. Все построение строфы, использование диалогических реплик с их лаконизмом и эмоциональностью, употребление разговорных частиц так же сближают общее звучание текста с бытовой разговорной речью.

При всей простоте средств и разговорности стиля стихотворению Твардовского свойственна внутренняя значительность, приподнятость, которую можно связать как со значимостью самой темы, глубиной личного отношения к изображаемому, так и с наличием отдельных речевых элементов, отсылающих к высокому в поэтической традиции образу жизни — трудного пути, непростого подъема.

Таким образом, шкала различий между стилистическим звучанием отдельных лирических произведений весьма велика, однако во всех случаях прозаизация стихотворной речи, как одна из генерализующих тенденций ее развития на современном этапе представляется несомненной. Напомним, что под прозаизацией стихотворной речи в широком смысле понимается процесс, определяющийся также термином демократизация стихотворной речи. Первое отличается от второго лишь стилистическим углом зрения, лингвостилистической интерпретацией языковых явлений в поэзии.

Воздействие, которое оказывает на язык поэзии разговорная

речь, обнаруживается на всех уровнях поэтического текста: в словесном материале лирического произведения (роль лексических и лексикофразеологических средств, генетически не специфичных для стихотворной речи и потому стилистически особо значимых в структуре целого), и в его синтаксическом строе, и в характере привлекаемых автором образных представлений, и, наконец, в художественной структуре и эмоциональном образе текста в целом.

Но самостоятельный интерес применительно к современному периоду развития стихотворной речи представляет характер синтаксического «устройства» текста. Именно он во многом определяет существенное отличие современной стихотворной речи от стихотворной речи классического периода развития поэзии, что связано в свою очередь с общим характером развития литературного языка. Влияние грамматической организации разговорной речи на письменные стили, в особенности на стиль публицистический и стиль художественной литературы неоднократно отмечалось в последнее время (Шведова 1966; Иванчикова 1968; Акимова 1982). В этой области наблюдается все более активное и широкое использование экспрессивных синтаксических конструкций, диалогических элементов, а также структур, непосредственно отсылающих к устной разговорной речи [4]. Стихотворная речь не стоит в стороне от этой, одной из ведущих, тенденции современного языкового развития. Однако применение перечисленных строевых средств в авторском повествовании в лирике является специфическим художественным приемом, рассчитанным на вполне определенный стилистический эффект (Полищук, Сиротинина 1979; Иванова 1984). Особая приверженность отдельных поэтов к тем или иным разговорным речевым формам является яркой приметой их индивидуального стиля. Так, можно говорить о пристрастии к включению в лирический текст диалогических элементов у К. Ваншенкина, парцеллированных и сегментированных построений у Р. Рождественского, вставных поясняющих и уточняющих конструкций внутри сложного предложения у Б. Слуцкого и т. п.

Здесь мы обращаемся по существу к иному пониманию прозаизации стихотворной речи — к прозаизации как явлению стиля лирического произведения, естественному следствию демократизации речевых форм лирической поэзии, сочетающейся с соответствующей стилевой установкой автора и приемами художественной организации текста.

Среди стихотворений, которые несут на себе ту или иную печать разговорности, выделяются тексты, связанные между собой общей

[4] Об экспрессии упомянутых синтаксических построений в художественной прозе см. Вопросы языка современной русской литературы, 84; в публицистической и художественной речи см. Акимова 1982, 86; в стихотворной речи см. Иванова 1985.

установкой на доступность широчайшим массам читателей, стремлением быть понятым этим читателем. Намерение вовлечь читателя в свою «орбиту», заразить его своим миропониманием и ощущением действительности — это общая целевая направленность современной лирики вызывает к жизни ряд конкретных поэтических задач, которые решают авторы. Так, расчет на разговорность изложения как способ, обеспечивающий контакт с массовым читателем, и следовательно, усиление воздействия поэтической речи, лежит в основе стихотворений Вас. Федорова «По главной сути. . . » и «Это как же так?. . . ».

Поэтизирующие суть жизни утверждения внезапно сменяются в первом из названных стихотворений серией эмоциональных вопросительных конструкций с союзом *а*.

По главной сути / Жизнь проста:
Его уста, / Ее уста. . .
Она проста / По доброй сути,
Пусть только грудь / Прильнет ко груди.
А кровь солдат? / А боль солдатки?
А стронций / В куще облаков?
То все ошибки, / Все накладки
И заблуждения / Веков.
А жизни суть / Она проста:
Ее уста. . . / Его уста. . .

Разговорная интонация и общая экспрессивность сочетаются в этих конструкциях со своеобразной эллиптичностью — опущением того, что характеризует экстралингвистическую ситуацию. Их звучание создает внутритекстовый стилистический слом, направляя восприятие текста в задаваемом ими тоне. Эта тональность поддерживается лексически просторечным существительным *накладка* в значении ‘ошибка, промах’. Заключительная строфа стихотворения вместила разговорную конструкцию с тавтологическим членом — плеонастическим личным местоимением: *жизни суть она проста*.

Насыщение лирического текста сигналами устной речи происходит и в стихотворении «Это как же так?. . .»

Это как же так?
Это что ж такое?
Кто придумал мрак
Вечного покоя?
Если сатана —
Утопить до дна,
Если это бог—
Вилы ему в бок.

Да сказать в конец:
— А еще творец!

Текст этой миниатюры представлен в обрамлении экспрессивных фразеологизированных разговорных высказываний, стилистическое звучание которых усилено грубовато-экспрессивными словосочетаниями *утопить до дна*, *вилы в бок кому* и диалогизацией концовки стихотворения: оно завершается как бы цитатой-репликой устной речи *А еще творец*! Показательно, что наличие поэтизмов (*мрак вечного покоя* — усложненная перифраза смерти; *творец*, *бог*), как и в тексте предыдущего стихотворения того же автора, не меняет разговорного тона целого текста, напротив, сочетание разностильных

элементов лишь оттеняет окрашенность разговорных речевых форм.

Еще одной мотивировкой для использования прозаизированных речевых форм является установка на изображение рассказа, изложения. Стихотворение Р. Казаковой « У меня был отец. . .» воспринимается как автобиографический рассказ поэтессы.

У меня был отец, / в меру ласков и в меру суров.
От него нам досталось!
А с эпохой они понимали друг друга без слов. . .
Где отец мой? / Болезнь. Старость. / Смерть.

У меня была мать, красивая и молодая.
Такой не увижу ее уже никогда я.
От горя высохла, от обид надломилась.
Вот что разве жива еще — милость
Беспощадной судьбы.

У меня была подруга, / почти что родня.
Вышла замуж и плюнула на меня.
Да и мне до нее нет дела. . .
Но что я сказать хотела?
У меня подруга была.

Был и парень, талантами равный семи,
но женился на девушке из хорошей семьи,
после с ней разошелся, / когда уже сделал карьеру,
по патентованному примеру.

Я встречаю его иногда. / Ерунда!
Время шло. Отошло то, что гневало.
А что будет, на то сердца хватит.
. . . У меня характера не было — / появился характер.

Прозаизация стиля стихотворения проявляется здесь помимо сюжетности и наличия повествовательных черт (см. характерные зачины строф *У меня был отец. . . У меня была мать. . . У меня была подруга. . .*) в обилии интонационно законченных речевых единиц; в употреблении свойственных устной речи вставок, как бы имитирующих самоперебивы *Но что я сказать хотела*?, и оценочных высказываний *Ерунда*!; в широком использовании разговорных лексических средств (*вот что разве. . . , почти что, плюнула на меня, да и мне. . ., нет дела до кого, парень, ерунда*). Аналогичную стилевую манеру того же автора можно иллюстрировать и другим стихотворением Р. Казаковой «Командир партизан посылает в разведку жену. . . »

При установке на изображение рассказа в лирическом повествовании нередко появляется образ рассказчика. Это может сопровождаться вводом в текст элементов социальной речевой характеристики

рассказчика, как, например, в стихотворении Р. Рождественского «Шофер».

Еще нам до ночлега — / будь здоров!
Стекло в дождинках, / словно в каплях пота. . .
Один чудак / сказал про шоферов:
«Им что! / У них — / сидячая работа. . .»
Да ладно, / ну подумаешь, сказал!
Есть люди — / обо всем по слухам судят. . .
Но я бы в рейс его с собою / взял.
В обычный рейс. / Хотя б на десять суток. . .

Усиление в тексте роли разговорно-просторечного элемента (*ежели, лично сам, почуять, смотреть свое кино, дождинки, балаболка, большегруз*) и употребление таких оборотов, как *до ночлега — будь здоров!; да ладно, ну, подумаешь, сказал!; есть люди — обо всем по слухам судят. . .* ; и конструкций типа: *я бы в рейс его с собою взял. В обычный рейс. Хотя б на десять суток. . .* ; особенно в соединении с лексическим рядом *шофер, стекло, про шоферов, рейс, фары, буксовать, груз, машина, уснуть за рулем, прибывать в конечный пункт, водить большегрузы, шофера́* безусловно характеризуют героя-рассказчика как шофера. Однако строевые черты речи героя-шофера, например, синтаксическая самостоятельность связанных в нормативно-литературной речи единиц или бессоюзие на месте литературно-нормативной союзной связи, присущи также и речи поэта-лирика. В этом убеждает знакомство со многими другими произведениями Р. Рождественского. Следовательно, можно говорить об участии подобных синтаксических средств и в авторской повествовательной норме, об их прозаизирующей функции в современной лирике.

Иначе обстоит дело в тех случаях, когда социально-характеризующий и автобиографический моменты передаются автором через образ лирического героя. В таких условиях приемы прозаизации не связаны с социально-характеризующим моментом, а являются свидетельством речевых пристрастий поэта и его индивидуально-стилевых установок. В стихотворении Б. Слуцкого «Минное поле», например, стилистически приближенном к устному рассказу, семантически связанные с опорным образом слова *минное поле, ящички зеленоватые, батальные схватки, мины, взрыв, лететь к небесам, пехота, мины противопехотные, готовиться ко взрыву* косвенно характеризуют лирического героя как участника войны.

Жизнь, конечно, минное поле,
что метафора и не боле,
поле, а на нем трын-трава,
что слова, слова и слова.

Но я на́ поле, а вокруг
в ящичках зеленоватых
атрибуты батальных схваток — / мины.

На расстоянии рук, / мной протянутых.
Ногу поставлю / как-нибудь не так, как хочу,
и немедленно прорастаю / взрывом / и к небесам лечу.

Я в пехоте, / а мины все — / противопехотные,
то есть / все против меня.
Мины все / прикорнули, ко взрыву готовясь. . .

Впечатление устного рассказа, прозаизированного изложения определяется здесь речевыми формами текста. Неоднократное обращение в ходе лирического сообщения к парцелляции имитирует постоянные в устной речи добавления, разъяснения, уточнения. *И оглядываюсь, как спросонок: / мины! Мины! / Их может быть, сто, / Тысяча! Может быть — миллион*, которые создаются также с помощью вводных слов *Жизнь, конечно, минное поле; Я в пехоте, / а мины все — / противопехотные, / то есть / все против меня.* Той же цели служит лексический повтор в первой строфе: *Жизнь, конечно, минное поле, / что метафора и не боле, / поле, а на нем. . .* и характерная конструкция с именительным представления в заключительных стихах *Руки — вот они! / Вот они — ноги!*

Стилистический эффект прозаизированной речи может быть также следствием особого построения текста, в котором собственно лирическая тема («ключевая» в терминологии Л. Гинзбург) как бы нарочито оттесняется автором с переднего плана лирического повествования, заслоняется конкретно-обстановочным фоном. Так происходит, например, во многих произведениях Е. Винокурова, где крупным планом даются бытовые детали, а решение лирической темы как бы вытекает из их расположения и расстановки. Такую форму обретает решение философской темы в стихотворении «Что еще мне попросить у бога?. . ».

Что еще мне попросить у бога?
Собрались морщины по челу.
Я с утра задумался глубоко,
трудно барабаня по столу.
Что еще мне попросить у бога?
Утренний остыл в стакане чай.
Новый день опять встает с востока,
не продешевить бы невзначай!
Что еще мне попросить у бога?
Нечего. Вот мировой контраст.
Он ни в чем не заслужил упрека.
Жизнь он дал мне. Смерть еще мне даст.

Вопросительный зачин превращается здесь в рефрен, отчего сам вопрос становится навязчивой, неотступной мыслью лирического героя, облеченной в сдержанно разговорную форму (ср. *о чем просить* и *что еще попросить*). Две начальные строфы и первый стих заключи-

тельной в семантическом плане представляют собой раскрытие трудного и томительного процесса «думания». Это подчеркивается в первой строфе метонимически через указания на внешние проявления: *собрались морщины*, *барабаня по столу*. Во второй строфе акцентируется длительность размышлений (*остыл в стакане чай*, *новый день опять встает*), что также осуществляется путем метонимического обозначения времени через частное его проявление, какую-то деталь: *Новый день опять встает...* Настойчивое обращение к метонимическому способу характеристики мыслительного процесса позволяет поэту вовлечь в лирическое сообщение ряд деталей и фактов (*собрались морщины*, *барабаня по столу*, *остыл в стакане чай*) [5], сконцентрировать их, как бы укрупняя бытовой план изображения и тем самым усиливая стилистические функции «прозаизмов» в лирическом тексте, т. е. сгущая прозаизацию. Помимо вопроса-рефрена эпический тон повествовательных стихов лишь однажды — в завершающем стихе второй строфы — перебивается авторской эмоцией, выраженной разговорной экспрессивной конструкцией *не продешевить бы невзначай*! Стилистическая сниженность этого стиха, зависящая от характера синтаксической конструкции и разговорности ее лексического наполнения (*невзначай*, *продешевить*), подчеркивается, кроме того, ассоциацией с предметно-низкой сферой купли-продажи. Стих выступает на фоне спокойного рассказа лирического героя как яркое стилистическое пятно. Ответ на мучительный для автора вопрос находим в заключительной строфе. Разговорная форма вопросно-ответного единства *Что еще мне попросить у бога*? *Нечего*, простота синтаксического строя всей строфы, лаконичность законченных высказываний и «синтаксическое сгущение речи» (шесть самостоятельных синтаксических единиц в четверостишии) способствуют сдержанному звучанию стихотворения в целом.

Глубинный смысл лирического стихотворения может быть преднамеренно заслонен разговорными речевыми формами, стилистически сниженным словесным материалом, что влечет появление интонаций прозаической речи. К такому способу поэтического решения трагической темы обращается, например, А. Твардовский в стихотворении «Некогда мне над собой измываться».

Некогда мне над собой измываться,
Праздно терзаться и даром страдать.
Делом давай-ка с бедой управляться,
Ждут сиротливо перо и тетрадь.

Некогда. Времени нет для мороки, —
В самый обрез для работы оно.
Жесткие сроки — отличные сроки,
Если иных нам уже не дано.

[5] «Элементы предметного мира в лирическом стихотворении никогда не выступают как нейтральный фон, и их отбор в лирике всегда особенно строг и тщателен» (Сильман 1977, 99).

В первой строфе нагнетение близких по семантике инфинитивов *измываться над собой*, *терзаться*, *страдать* в соединении с существительным *беда* открывает личную трагедию поэта. Однако глубина горя как бы отодвинута обращением к разговорным лексическим и синтаксическим средствам. На переднем плане другое — задушевность тона и искренность при выражении первостепенной необходимости заниматься «делом». Заключительный же стих первой строфы переводит содержание миниатюры в следующую фазу: в лирическом сообщении актуализируется мотив работы, поэтического труда (*ждут сиротливо перо и тетрадь*) как средства спасения от «беды» (*перо и тетрадь* метонимически представляют поэтическое творчество). Анафорический повтор наречия *некогда* во второй строфе семантически связывает обе части стихотворения и одновременно акцентирует тему времени, которая подхватывается текстом *Некогда мне. . . Некогда. Времени нет для. . .* , с тем, чтобы уже не быть оставленной: *в самый обрез. . . оно*, *. . .сроки*,*. . . сроки*. Беда диктует свои сроки для работы (отсутствие времени для мороки), зависящие от характера «беды» (жесткие сроки). Тема времени, как известно, неразрывно связана в поэтической традиции с одной из вечных тем лирической поэзии — темой жизни. Таким образом, время выступает как время, отпущенное для жизни, сроки, данные жизнью.

В стихотворении взаимодействуют и своеобразно решаются несколько ключевых, генетически высоких в лирической поэзии тем: тема жизни-времени, тема беды-страдания и тема поэтического творчества-работы. Система поэтических образов стихотворения предстает перед нами обобщенно в следующем виде: поэтическое творчество — работа, «дело», с помощью которого можно «с бедой управляться»; несчастье — «морока», нечто заботное, хлопотное; время жизни — «жесткие сроки». Из этих уподоблений как бы складывается образ автора, поэта-лирика, его значительность, высокая личностная ценность при неизменной скромности и простоте. Стилистическое же своеобразие стихотворения заключается в том, что отвлеченная лирическая тема и лирический сюжет последовательно развиваются в разговорном ключе. Стиль стихотворения Твардовского определяется широким привлечением стилистически сниженных лексических средств (*измываться*, *давай-ка . . . управляться*, *морока*, *в самый обрез*) в сочетании с характерной синтаксической организацией текста: поэт отдает предпочтение бессоюзной связи предложений с причинно-следственным отношением частей *Делом давай-ка с бедой управляться*, *Ждут сиротливо перо и тетрадь* и *Времени нет для мороки*, — *В самый обрез для работы оно*; обращается к содержащему семантический повтор неполному предложению в первом стихе второй строфы — *Некогда*, глубокой паузой расчленяющему стих на две части, что служит усилению его повествовательности. Последняя, как представляется, создается и дактилической организацией стиха, его ритмической протяжностью,

Наблюдения над художественными текстами показывают, что речевая прозаизация стиля лирического стихотворения поддерживается и углубляется на «образном» уровне намеренным снижением привлекаемых образов. Это проявляется в широком использовании приема образно-речевой характеристики по контрасту с традиционной поэтической изобразительностью. Эмоциональное «возвышение» основной темы лирического повествования, ее значительность возникают при этом как результат резкого столкновения двух семантико-стилистических планов образно-речевого единства: данной читателю в ассоциациях (т. е. за текстом) традиционно-поэтической образной и эмоциональной характеристики соответствующего явления и, как правило, нарочито заземленного образа, представленного в контексте. Различие стилевых манер, индивидуальность автора выражаются здесь в разных способах обнаружения ассоциативного «затекстового» плана.

В стихотворении Е. Евтушенко «Горбушка» выбор опорного слова-образа *горбушка* обусловил привлечение ряда конкретно-предметных образов, представленных такими наименованиями, как *горбушка*, *калач*, *сдоба*, *мякиш*, *крендельки*.

Шершавая, как избушка,
на ощупь, когда ни зги,
мне нравишься ты, горбушка,
за то, что бока жестки.

Меня калачом не заманишь
и царственным телом сдоб.
Другим оставляю мякиш.
Горбушку себе загреб.

Хочу, чтоб всегда ощущалась
среди расписных крендельков
горбушечная шершавость
у книжки моих стихов.

Лексический ряд семантически связанных между собою слов, прочно закрепленных за бытовой сферой речи, необходим поэту для характеристики основного в художественной структуре текста образа — *горбушечной шершавости у книжки. . . стихов*. При этом отвлеченное качество — поэт говорит о свойствах поэзии — определяется здесь с помощью обиходной лексики, что не только не препятствует созданию семантически емкого образа, но и углубляет его выразительность. Обыденность, обиходная простота выражения сочетаются в нем с решением традиционно высокой и важнейшей для поэта в субъективном плане темы — темы поэтического творчества и его оценки. Разговорная экспрессия индивидуального образа Е. Евтушенко особенно ярко выступает при сравнении с прошлыми поэтическими решениями этой темы. Прямые лексические отсылки к поэтической традиции в решении темы в стихотворении «Горбушка» отсутствуют. Затекстовые параллели могут возникнуть лишь на основе читательского опыта.

Противопоставленность традиционной образности, направленность на снижение высокого в поэтической традиции представления

более прозрачны, когда связь с традицией осуществляется через лексические сигналы текста. Например, при обращении к теме старости, приближающейся смерти у Б. Слуцкого приобретает известное постоянство непоэтичный образ изношенной одежды. Но при этом отдельные слова непосредственно отсылают читателя к старому образу. Как известно, один из поэтических традиционных высоких образов смерти — это освобождение души от тленной оболочки, ее земной одежды, и облачение ее в иные, светлые ризы. Отправляясь от этого высокого представления, в 60-е годы в стихотворении «Усталость» поэт пишет:

Доносить бы скорей это тело,
из которого то и дело,
напирая, фырча и спеша,
озабоченно лезет душа.

Прохудились все швы, перетерлись,
истончилась и высохла кость,
и при каждом движении — тормоз,
и при каждой радости — злость.

Образ смерти, расставания души с телом здесь нарочито снижается: душа — *лезет из тела*, *напирая*, *фырча*, а *швы*, которые *прохудились* и *перетерлись*, явно соотнесены с отвергаемым высоким образом «нетленных одежд». В 70-е годы в стихотворении «Стариковские костюмы» поэт возвращается к упомянутому образу.

Износилось, а кроме того, прохудилось,
поистратилось, кроме того, издержалось
то, что бурей носилось, / смеялось, / гордилось,
Что осталось? Остались лишь совесть и жалость.

Образное содержание глаголов *износиться*, *прохудиться* отсылает к поэтической традиции, и одновременно связывает с бытом, обиходом как основной сферой употребления этих слов в литературном языке.

До сих пор речь шла о прозаизации как одном из существенных явлений стиля поэтического произведения. Однако иное смысловое наполнение это понятие получает, когда с его помощью характеризуют индивидуальный стиль художника слова. Поэтические системы отдельных авторов не мыслятся вне использования речевых форм и образных средств, прозаизирующих авторское лирическое повествование. Так, например, исследователями языка поэзии и литературной критикой неоднократно отмечалась прозаизация стиля Б. Слуцкого. В таких случаях говорят по существу об особом стилистическом качестве, присущем многим или большинству произведений автора. Прозаизация как черта индивидуального стиля отдельного поэта возникает как следствие применения им различных приемов, в том числе и благодаря приверженности к средствам, которые по своей природе способны вызывать соответствующее стилистическое впечатление — эффект прозаизации (естественно, при условиях определенной организации этих средств в художественное целое). Манера прозаизировать стиль своих произведений предполагает многообразие конкретных реализаций. Сравним с этой точки

зрения только два стихотворения Б. Слуцкого — «Иванихи» и «Похвала средним писателям».

Прозаизация как стилевая черта поэта ярко обнаруживается и в том и в другом стихотворении. Однако в первом «Иванихи» она осуществляется на основе широкой демократизации речевых форм.

Как только стали пенсию давать,
откуда-то взялась в России старость.
А я-то думал, больше не осталось.
Осталось. / В полусумраке кровать / двуспальная.
По полувековой / привычке
спит всегда старуха справа.
А слева спал / по мужескому праву
ее Иван, / покуда был живой.

Был мор на всех Иванов на Руси,
что с девятьсот шестого / были года,
и сколько там у бога ни проси,
не выпросила своему Ивану льготу.

Был мор на год шестой, / на год седьмой,
на год восьмой был мор, / на год девятый.
Да, тридцать возрастов войне проклятой
понадобилось. / Лично ей самой.

С календарей обдергивая дни,
дивясь, куда их годы запропали,
поэтому старухи спят одни,
как молодыми вдовушками спали.

Это выражается прежде всего в выборе языковых средств. Употребление высказываний, имитирующих самоперебивы речи *А я-то думал, больше не осталось. / Осталось*; обращение к синтаксической самостоятельности связанных в нормативно-литературной речи единиц *тридцать возрастов войне проклятой / понадобилось. / Лично ей самой*; наличие синтаксически незавершенного высказывания *А я-то думал, больше не осталось. / Осталось* и характерного присоединения с союзом «а» — *А слева спал. . . Иван. . .*; простота синтаксической организации текста и многократное использование различных разговорных форм: метонимических образований *год шестой*, *год седьмой*, *год восьмой*, *год девятый* в значении ‘люди такого-то года рождения’, а также *я-то. . .*, *откуда-то. . .*, *сколько там ни проси*, *лично ей самой*, *Иванихи*; включение просторечных слов *покуда*, *запропали* и общая эпическая интонация *Был мор на. . .*, *Был мор на. . . Да, тридцать возрастов. . .* — все это служит созданию разговорно-повествовательного, ощутимо прозаизированного стиля стихотворения «Иванихи». Рифмованные строки не препятствуют при этом восприятию сказового характера текста (в силу высокой концентрации

речевых признаков устного рассказа). Некоторое исключение составляет лишь заключительная строфа с ее деепричастными оборотами и сравнением: здесь нет имитации устного рассказа, авторская речь представлена в наиболее чистом виде, а употребление просторечного глагола *запропали*, выражения *обдергивать дни* (ср. *срывать листы*) и сравнительного оборота играет роль своеобразных речевых скреп, стилистически связывающих концовку стихотворения с остальным текстом.

Иная картина наблюдается в стихотворении «Похвала средним писателям». Стилистический эффект прозаизации опирается в нем на употребление книжных речевых форм.

Средние писатели / видят то, что видят,
пишут то, что знают, / а гении, / вроде Толстого, Тургенева,
не говоря уже про Щедрина и Гоголя, / особенно Достоевского,
не списывают — им не с кого, / не фотографируют — не с кого,
а просто выдумывают, сочиняют, / не воссоздают, / а создают.

В результате / существует мир как мир,
точно и добросовестно / описанный средними писателями,
и, кроме того, / мир Гоголя, / созданный Гоголем,
мир Достоевского, / вымышленный Достоевским,
и это — миры, / плавающие в эфире, / существующие! —
вызывающие приливы и отливы / в душах людей / обычного мира.

Все стихотворение состоит из двух длинных синтаксически усложненных фраз. Помимо распространения предложенческой конструкции причастными оборотами (2-я строфа) показательно характерное для письменной книжной речи нагнетение распространителей предложения *гении*, *вроде Толстого*, *Тургенева*, *не говоря уже про Щедрина* и *Гоголя*, *особенно Достоевского*, которое нарочито утяжеляет лирическое сообщение, делает его подчеркнуто прозаическим. Бессоюзный ввод причинных подчинительных конструкций и, как следствие этого, углубление интонационных пауз перед ними *а гении . . . / не списывают — им не с кого*, */ не фотографируют — не с кого* также служат стиранию «гладкости» ритмизованной стихотворной речи, создают впечатление «неровности». Различные способы синтаксического усложнения фразы, замедляя лирическое повествование, способствуют усилению сходства изложения с книжной прозаической речью.

Заключительная строфа стихотворения содержит образное приравнение мира, создаваемого писателем, мирам во вселенной, оказывающим влияние на души людей. В этом поэтическом уподоблении большинство слов употреблено в переносном значении. Нанизывание определений раскрывает семантическую глубину слова-образа *миры*, осуществляется поэтическая игра на многозначности слова *мир*. В описанных речевых условиях весьма значимо и отсутствие рифмы: оно усиливает впечатление прозаизации стиля стихотворения.

В поэтической системе Б. Слуцкого, таким образом, отражены различные формы прозаизации стиля в современной лирике: одна, тяготеющая к живой обиходной речи, насыщаемая речевыми элементами «устности», и другая — тяготеющая к исконным для поэзии книжным формам письменной речи.

Итак, демократизация речевых форм поэзии, а также широкое вовлечение в лирику «сниженных» бытовых образов приводят к прозаизации стихотворной речи. В современной лирической поэзии достаточно отчетливо выделяется значительный массив прозаизированных текстов. Говоря о них, мы имеем в виду отражения всех рассмотренных выше видов прозаизации (демократизация речевых форм, прозаизация стиля лирического стихотворения, прозаизация как черта индивидуального стиля). В эту группу текстов включаются как отдельные произведения, так и образующие целостную поэтическую систему совокупности текстов, которые вписываются сюда с большей или меньшей полнотой в зависимости от определяющих эту систему стилевых установок автора.

Если можно говорить о лингвостилистической типологии современных лирических текстов, то с нашей точки зрения, *прозаизированные тексты* составляют одну из типологических разновидностей. Вообще подход к изучению стихотворной речи со стороны процесса ее демократизации оказывается чрезвычайно плодотворным. О текстах лирической поэзии представляется возможным судить по их отношению к этому процессу, берущему начало в давние времена и активно осуществляющемуся сейчас.

Помимо прозаизированных текстов такой подход позволяет выделить еще две типологические разновидности текстов в современной лирике. Это собственно *поэтические тексты*, в наибольшей мере отражающие норму стихотворной речи как книжной разновидности литературного языка. В поэтических текстах слабее отражен общий процесс демократизации стихотворной речи, хотя последний, несомненно, коснулся в какой-то мере и их. Именно на фоне собственно поэтических текстов и при сравнении с ними особенности прозаизированных текстов выступают наиболее отчетливо. Третью типологическую разновидность лирических текстов составляют *фольклоризованные тексты*, т. е. такие, в которых отражение демократизации стихотворной речи сочетается с использованием народно-поэтических средств и приемов поэтики устного народного творчества. Особенности этой группы текстов еще ждут своего исследователя. Они должны быть описаны со стороны характера речевых форм и их художественной организации. Каждая из трех типологических разновидностей лирических текстов может вмещать и большое количество текстов, вплоть до всей или почти всей поэтической продукции автора или авторов, стиль которых отличается прозаизацией, и отдельное произведение или ряд произведений поэта, чьи стилевые устремления в целом лежат в иной плоскости.

ЛИТЕРАТУРА

*Акимова Г. М.* Новые явления в синтаксическом строе современного русского литературного языка. Л., 1982.
*Благой Д. Д.* Две эпохи русской поэзии (Некрасов и Пушкин). — В кн.: Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1972.
*Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
*Винокур Г. О.* Маяковский новатор языка. М., 1943.
Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971.
*Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1964.
*Григорьева А. Д.* Прозаическое начало в поздней лирике Пушкина. — В кн.: Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. М., 1981.
*Иванова Н. Н.* Традиции стихотворной речи в лирике Некрасова. — В кн.: Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., 1981.
*Иванова Н. Н.* Диалог в современной лирике. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984.
*Иванова Н. Н.* Демократизация стихотворной речи (современный этап). — В кн.: Язык поэзии XIX—XX вв. (Фет. Современная лирика). М., 1985.
*Иванчикова Е. А.* Синтаксис. Гл. IV. — В кн.: Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М., 1968.
*Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Воронеж, 1964.
*Петер М.* Разговорная речь как конструктивный элемент поэзии (на материале русской поэзии XX в.) — Studia slavica, Hung., 1973, т. XIX.
*Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б.* Разговорная речь и художественный диалог. — В кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979.
*Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977.
*Храпченко М. Б.* Историческая поэтика: основные направления исследования. — Вопросы литературы. 1982, № 9.
*Чуковский К. И.* Мастерство Некрасова. М., 1952.
*Шведова Н. Ю.* Активные процессы в современном русском синтаксисе. М., 1966.

О. В. ШУЛЬСКАЯ

## *ГЛАЗА* И *ОЧИ* В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.

Наполняясь новыми смыслами, семантический объем слова в художественной речи постоянно расширяется по мере того, как расширяются связи слова с предметами, явлениями окружающего мира, эстетическое освоение которого открывает новые возможности в развитии образа.

На формирование слова в поэтической речи оказывают влияние многие факторы. «Ведь всякое конкретное слово. . . находит тот предмет, на который оно направлено, всегда. . . уже оговоренным, оцененным, окутанным затемняющею его дымкою или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. . . Направленное на свой предмет слово входит в эту диалогически взволнованную и напряженную среду чужих слов, оценок и акцентов, отталкивается от других, пересекается с третьими, и все это может существенно формировать

слово, отлагаться во всех его смысловых пластах, осложнять его экспрессию, влиять на весь стилистический облик» (Бахтин 1975, с. 90).

Предметом нашего наблюдения являются именно такие конкретные слова, которые несут в поэзии груз определенных ассоциаций. Традиционный образ глаз представляет интерес с точки зрения выражения его различными лексемами — стилистическими синонимами, обозначающими одну и ту же реалию.

В работе рассматривается широко используемая в поэзии стилистическая парадигма с нейтральным словом *глаз(а)*, уменьшительной формой *глазки*, его высокими синонимами *око*, *очи* и «сниженными» вариантами: *глазенки* (разг.), *глазищи* (разг.), *гляделки* (прост. и обл.), *бельма* (груб. прост.), *буркалы* (груб. прост.), *зенки* (груб. прост.).[1] Ср. также *очёнки*, *глазята* (Хлебников).

Мы намеренно выбрали полную парадигму (*глаза—очи—гляделки*), так называемый заполненный синонимический ряд, так как в него входят слова с резкой стилистической окрашенностью, для которых «первостепенную важность имеют парадигматические определения. Именно они и создают. . . высокую стилистическую разность потенциалов» (Панов 1963, 14).

Цель данной работы — выявить отношения элементов в данной парадигме, перестраивающейся в художественной речи в зависимости от контекста, от отношения поэта к стилистически маркированным единицам, а также показать характер преобразования нейтрального синонима рассматриваемого синонимического ряда *глаза* и его высоких и сниженных вариантов, обладающих в поэтической речи разными возможностями и по-разному усложняющих художественную экспрессию.

Наш материал охватывает поэзию 10—70-х годов XX в. Это стихотворные тексты 30 поэтов: Н. Асеев, Б. Ахмадулина, А. Ахматова, Э. Багрицкий, А. Блок, Л. Васильева, Е. Винокуров, С. Викулов, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Р. Казакова, Н. Клюев, Ю. Кузнецов, О. Мандельштам, Л. Мартынов, В. Маяковский, А. Межиров, Б. Пастернак, А. Передреев, А. Прасолов, Н. Рубцов, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, А. Тарковский, А. Твардовский, Н. Тряпкин, М. Цветаева. Автор использовал также материал нескольких московских сборников «День поэзии» за 1967—1972 гг. (далее Дп).

Для сопоставления анализируются тексты поэтов XIX в.: В. Жуковского, К. Батюшкова, А. Пушкина, П. Вяземского, Д. Давыдова, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонского.

Во многих рассматриваемых здесь идиостилях образ глаз является ключевым. Таковым он выступает у Блока, Ахматовой, Цветаевой,

[1] Пометы приводятся здесь по Словарю русского языка в 4-х т. (1957—1961). Вслед за некоторыми исследователями слово *очи* мы рассматриваем как славянизм.

Пастернака, Маяковского, Асеева, Есенина, Заболоцкого, Слуцкого, Вознесенского, Васильевой; у других поэтов он менее значим или же находится на периферии их образной системы.

Касаясь лишь фрагментарно особенностей построения образа глаз у того или иного поэта, мы отдаем себе отчет в том, что при описании динамики слова в поэтической речи индивидуальные черты образа нередко стираются. Однако при попытке установить типологический характер ассоциаций и связей у слова и образа такой путь, при котором намечаются основные черты функционирования рассматриваемых слов в художественной речи, представляется нам оправданным.

Слово *глаза* имеет высокую частотность в большинстве идиостилей. Высокий синоним *очи* в количественном отношении во много раз уступает своему нейтральному варианту. В поэзии XX в. активность использования этого старославянизма значительно падает.

Если *око* и особенно *очи* употребляются почти во всех идиостилях (нулевые случаи отмечены только у Рубцова и Прасолова), то сниженных вариантов данного синонимического ряда мы не обнаружили у многих поэтов: Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, Асеева, Самойлова, Слуцкого, Твардовского, Винокурова, Кузнецова, Ахмадулиной, Васильевой, Передреева. В сборниках Дп за 1967—1972 гг. не встретилось ни одного случая использования этой лексики.

Описание экспрессем *глаза* и *очи* представляет интерес с точки зрения характера преобразования нейтрального и стилистически окрашенного синонима в поэтических текстах, сопоставления окказиональных значений, вошедших в структуру того и другого слова.

Образ глаз и очей, очень широко используемый в поэзии XIX в. — вспомним строки Батюшкова: И я — клянусь глазами, Которые стихами Мы взапуски поем — часто строится на развертывании общеязыковых метафор *глаза горят*, *сверкают*, *стрелять глазами*. См. например: Стрелы твоих очей отражая (Державин); Сверкая впалыми глазами [о Марии] (П.).

Довольно распространенными употреблениями слов *глаза* и *очи* в поэзии XIX в. оказывались устойчивые формы фразового соединения слов, которые определялись «традиционным „арсеналом“ готовой церковной книжно-„славенской“ фразеологии» (Виноградов 1935, 127). Например: Да притечем и мы ко свету, И да падает *с очей* туман (П.). Ср. также выражение *ловить глазами* (*очами*), где значение глагола *ловить* возникло в русском языке под влиянием французского: Улыбку уст, движенья глаз Ловить влюбленными глазами (П.). В. В. Виноградов в книге «Язык Пушкина» приводит пример слитной формы славяно-французской фразеологии: Глазами страшный признак мерил (П.).

Заметим, что эта поэтическая фразеология, которую можно дополнить и такими выражениями, как *ласкать очами*, *впивать очами* — Люблю, друзья, ласкать очами Иль пурпур искрометных вин, Или

плодов между листами Благоухающий рубин (Тют.) — в поэзии XX в. употребляется крайне редко.

В стихотворных текстах поэтов прошлого века глаза и очи часто соотносятся с природными явлениями, небесными телами. См., например: Пленялось все красой его Доники: Лицо — как день, глаза — как ночь (Ж.); Звездой блестят ее глаза (П.); Как ясность безоблачной ночи, Как юно-нетленные звезды, Твои загораются очи Всесильным, таинственным счастьем (Фет.).

В русской поэзии XX в. в данном круге тем и мотивов мы наблюдаем расширение «природных связей» глаз. См. некоторые примеры: Горят глаза твои, горят, Как черных две зари! (Бл.); А глаз, подбитый в недрах ночи, Как радуга, цветет (Манд.); Вас притягивали луны Двух огромных глаз (Цв.). В сравнении появляются новые космические образы: Глаза юнцов — Ворота Космоса: В одних — звездовороты Космоса, В других как бы пустоты Космоса (Март.); Глаза [коня] горят, как два огромных мира (Заб.).

У слова *очи* мы не обнаружили в нашем материале такого богатства связей в кругу названных тем. Обогащение семантического объема этого слова идет здесь по пути метафорического развития уже известных образов, варьирования устойчивых мотивов, например, от сопоставления с небесными телами к подчеркиванию их свойств: Нет исхода вьюгам певучим! Нет заката очам твоим звездным (Бл.); Всходили и гасли звезды (Откуда такая нежность?), Всходили и гасли очи У самых моих очей (Цв.); Снова медленно взошли Очи светлые твои, Встали надо мной (О. Дмитриев. Дп, 72).

Соотнесенность глаз и очей о стихией огня и света относится также к числу распространенных и традиционных образов: У одних глаза вдруг вспыхнули огнем, Словно луч в лицо ударил от зари (Полон.); И точка трепетного света Моих очей (Фет.).

В поэзии XX в. усложнение этой темы идет в нескольких направлениях. Во-первых, за счет метафорического развития известных образов. Например: В синее пламя ветер глаза раздул (Ес.); Глаза — захватывает дух! — Так синевой и полыхают (Вин.); Кто-то тайным тихим светом Напоил мои глаза (Ес.); ср. в перифразе: Ты чужие слова повторяла, И носила чужое кольцо, И чужими огнями мигала И глядела в чужое лицо (Кузн.).

Другое направление — включение в новый исторический контекст устойчивых поэтических формул, которые получают здесь иное осмысление. Так, например, метафора *пламень глаз*, употребленная Багрицким в «революционном контексте», выводит этот образ из автоматизма восприятия: К оружию! К оружию! И пламень глаз — Торжествен и жесток. . . К оружию! К оружию! И пламень глаз Пусть будет, как сталь, жесток!

Модификация названных мотивов и образов происходит также благодаря введению современных и конкретных реалий, новых тем: глаза [у барышень] громадные, как прожекторы (М.); Потушить антенны глаз (М.); взвыл первый петух торжествующе дико / глаза

его брызнули в небо от крика, / как будто ракеты: «огонь на меня!» (Евт.); Пьяные эсесовцы глумливо / шляются по гетто до зари. . . / А глаза у Ривы — словно взрывы, / черные они, с огнем внутри (Евт.).

Известные образы «обрастают» в современной поэзии дополнительными ассоциациями. Усложнение ассоциативных связей — также один из важнейших путей обогащения структуры слова. Сопоставим два контекста: Смотрю: растет, шумит пожар — Глаза твои горят (Бл.); И примолкла вдруг переводчица, / как за Волгой ждут перевозчика, / и глаза у нее горят, / как пожары на Жигулях (Воз.).

В контексте Блока — традиционный структурный тип сравнения, осложненный отсутствием основы сопоставления, что и дает глубину образу. Образ глаз, женского взгляда, как известно, является одним из ключевых у Блока (Еремина 1980). Приведенное здесь сравнение связано с образом огня, представляемым поэтом в данный период творчества как неуправляемая стихия.

Во втором контексте сопоставление развертывается в виде целых картин, рождающих ряд ассоциаций самого разного характера. В случае интересующего нас сравнения (*как пожары на Жигулях*) мы отмечаем номинативную конструкцию, характеризующуюся грамматической автономностью. Подобные конструкции относятся к числу распространенных в стихотворной речи XX в. В использовании выделительных синтаксических конструкций «проявляется общая тенденция поэтического слова к выражению максимума ассоциативных связей» (Максимов 1975, 228; см. также Некрасова 1980). Что касается слова *очи*, то обогащение его экспрессии в данном круге тем и мотивов (соотнесение со стихией огня и света) происходит в основном в результате вариации традиционных образов, получающих индивидуальную интерпретацию у каждого из поэтов [2]: И бессонницы млеющий жар, И стихов моих белая стая, И очей моих синих пожар (Ахм.); И теплются очи, как свечи Ночные (Бл.); Загорятся, как черна смородина, Угли-очи в подковах бровей (Ес.).

Широко распространенный образ в поэзии XX в. — соотнесение глаз и очей с реалиями, относящимися к полю «флора». В поэтических текстах прошлого века мы находим, например, такие употребления: И в час безмолвной ночи, Когда ленивый мак Покроет томны очи (П.); И, как цветы волшебной сказки, Полны сердечного огня, Твои агатовые глазки С улыбкой радости и ласки Порою смотрят на меня (Фет).

В контексте Пушкина у слова *мак* на первый план выдвигается не прямое, а символическое значение — в поэтической традиции мак выступает как символ сна, дремоты. Неконкретен образ и в строках Фета — *цветы волшебной сказки*. Конкретизация этого образа

[2] Здесь и далее мы не настаиваем на категоричности утверждений, так как нами рассмотрена лишь часть текстов поэзии XX в. Возможно, дальнейшие исследования выявят какие-то случаи, которые внесут коррективы в наш материал.

ярко проявляется только в поэзии XX в. Вот некоторые примеры: Со старым не кончен спор. Горят глаз репьи (М.); Глаза [у нищего] — как выцветший лопух (Ес.) [3]; И в май маевок бабушка моя / несет двух глаз огромные соцветья (Ахмад.); Меж ночью и утром я вышел в Бейруте / из дома, где в пахнущем драмой уюте / два глаза на стебле с надломом росли (Евт.); Ср. также в соположении, подчеркнутом паронимией [4]: Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, Что в гро́зу лиловы глаза и газоны (Паст.).

При соотнесении глаз и очей с полем «флора» подчеркиваются разные значения у этих слов. Если у Есенина в метафоре *васильки очей* (И рассказал [колокольчик], что васильки Очей любимых далеки) акцентируется прежде всего цвет, то в контексте Блока: То горят и дремлют маки Злых очей! — объединяются две основные темы этого образа: тема огня, пламени (красный мак) и колдовская сила очей (известные свойства мака).

Ср. также следующие контексты: Чтоб львице светской и продажной Поднять к тебе фиалки глаз? (Бл.); Только глаза подымать не смей, Жизнь мою храня. Первых фиалок они светлей, А смертельные для меня (Ахм.); Когда б не глаз цыганские фиалки, / ее [официантку] бы мог писать Венецианов (Воз.).

Во всех приведенных здесь контекстах образ глаз построен на контрасте, но наполнение образа и связанные с ним ассоциации у каждого поэта разные. В контексте Блока образ строится на несоответствии его эмоционального ореола — в поэтической традиции фиалка выступала как символ скромности, беззащитности, чистоты — и его носителя. Во втором случае это традиционное значение, актуализируемое у слова *глаза*, благодаря сравнению с фиалкой, противопоставляется другому образу — *смертельные глаза* [5]. В контексте Вознесенского контрастность возникает в метафоре *цыганские фиалки*. Образ усложняется в результате взаимопроникновения смыслов, ассоциаций, связанных с понятиями «цыганский» и «фиалка». Имя художника Венецианова, находящегося как бы в одном эмоциональном ряду с «поэтической» фиалкой, углубляет этот контраст.

Соотнесение глаз (и очей) с водоемами, жидкостью как эстетическое употребление, отмеченное в стихотворных текстах поэтов XX в., также входит в экспрессемы *глаза* и *очи*:

Опять, как молоко, застыли Круги недвижущихся глаз (Ес.); Вон у той [женщины] — глаза, как у Вислы, И, как Одер, серы — у той (К. Лисовский. Дп, 67); Она, как озеро, лежала / стояли очи,

---

[3] Этот образ очень широко используется в поэзии Есенина, особенно ранней, когда у поэта прослеживается стремление как бы раствориться в мире природы, например: О, если б прорасти глазами, Как эти листья, в глубину; Потому и грущу, осев, Словно в листья, в глаза косые; и др.

[4] Паронимические связи слова *глаза* в русской поэзии не отличаются разнообразием. Наиболее частый случай — рифмующиеся паронимы *глаза—гроза*.

[5] Широкий круг эпитетов к словам *глаза* и *очи* в данной работе не рассматривается.

как вода (Воз.) [6]. См. также в метафоре: Жадно влюбленное сердце бросаю В темный источник сияющих глаз (Бл.); Переплыть хотел глаза твои (Светлов).

Анализ употребления слова *глаза* в различных способах словопреобразования показал, что в поэтических текстах XX в. у данного слова появляется сема «предметное, вещественное». Поэзия XIX в. такого окказионального значения слова *глаза* не дает. Правда, мы встречаем сопоставление глаз (но не очей) с такой конкретной реалией, как драгоценный камень, но здесь на первый план выступают цветовые признаки и эстетическое восприятие предмета, например: Нет, не агат в глазах у ней, Но все сокровища Востока Не стоят сладостных лучей Ее полуденного ока (П.). Заметим, что по условиям размера здесь могли бы быть и *очи*, но стилистическая окраска высокого, приподнятого слова как бы препятствует превышению «меры приподнятости». Употребление в тексте нейтрального и стилистически окрашенного синонима акцентирует смысловые нюансы в значениях этих слов.

Соотнесенность с конкретными предметами, вещами, признаки которых «приписываются» глазам, следует рассматривать как один из путей оживления экспрессии слова, развития образа, что, безусловно, связано с художественным освоением конкретного мира. Особенно ярко значение предметности и вещественности у глаз подчеркивается в метафоре: И она загрустит, закрутит, / переменит званье, / разбазарит глаза и груди / и в старуху свянет (Ас.); Послушайте, господин бог! / Как вам не скушно / в облачный кисель / ежедневно обмакивать раздобревшие глаза? (М.); Когда совсем как север вне последних поселений, Украдкой от арктических и неусыпных льдин, Полночным куполом полощущий глаза слепых тюленей (Паст.). Ср. в перифразе: Меркнет зрение, сила моя — Два незримых алмазных копья (Тарк.).

В олицетворении также широко распространены случаи, когда глаза участвуют в создании олицетворенного образа конкретных предметов и вещей: И не напрасно лампа с жаром пялит Глаза в окно и рвется со стола (Паст.); Как просят пить, как пламенны Глаза капсюль и пузырьков лечебных (Паст.); И тусклый глаз избы / из-под платка посмотрит вслед (Вас.).

Соотнесенность очей с конкретными предметами «вещного» мира, нехарактерная для поэзии прошлого века, сводится до минимума и в поэтических контекстах XX в. В нашем материале встретилось несколько случаев подобного употребления: Ах, Время, / сумею ли я прочитать, что написано в твоих очах, / мчащихся на меня, увеличиваясь, как фары? (Воз.); По лицу проносятся очи, / как буксую-

---

[6] Устойчивость ассоциаций подобного характера рождает и штампы, например: Очи ее [девушки], Словно озера, светлы (М. Годенко. Дп, 70).

Вопрос о формульных сочетаниях мы также оставляем за рамками данной работы.

щий мотоцикл (Воз.); И вот, склонясь над наковальней, Ключ для очей, для уст и для сердец Я выковал (Март.); И в газовых синих очах / кухонной московской плиты / недремлющий вечный очаг, / и вечная женщина — ты (Евт.).

В генитивной метафоре мы не нашли ни одного примера сочетания данного славянизма с конкретным существительным, в то время как со словом *глаза* отмечаем следующие сочетания: *гвозди глаз* (М.), *камни глаз* (Тарк.), *рюмочки глаз* (Манд.), *антенны глаз* (М.), *бусинки глаз* (Евт.), *маслины глаз* (Евт.).

Значение конкретности и вещественности у слова *глаза* обогащается за счет употребления его в контексте, индуцирующем сему 'быть орудием к-н. действия': Эту ночь глазами не проломаем, / черную, как Азеф! (М.); Исчерпана до дна пытливыми глазами (Ахмад.); Самой убивать — это слякотно, / и я [публика], оставаясь чиста, / глазами вбивала до шляпочки / гвоздочки в ладони Христа (Евт.); Напрасно глазом — как гвоздем, Пронизываю чернозем: В сознании — верней гвоздя: Здесь нет тебя — и нет тебя. Напрасно в ока оборот Обшариваю небосвод: — Дождь! дождевой воды бадья. Там нет тебя — и нет тебя (Цв.).

В контексте Цветаевой, использующей известный образ — *глазом, как гвоздем* — художественный эффект создается благодаря соотнесению нейтрального слова *глаз* с его высоким синонимом *око*. Традиционная в поэзии оппозиция «земля—небо» даны Цветаевой в разных стилистических планах: *глазом — черноземом*, и *око — небосвод*. Стилистические синонимы *глаз* и *око*, таким образом, как бы аккумулируют в себе контекстуальную экспрессию.

В поэзии XX в. глазам довольно часто приписываются признаки, свойственные какой-нибудь другой части тела. Такие употребления особенно характерны для Маяковского: Разинь глаза и во всю смотри; Уж из глаз еда течет / у разбухшей бабы!; Вгрызлись в букву едящие глаза; см. также у других поэтов: Он [Горький] идет по Проломной, Горшечной, / и, не зная о том ничего, / каждый встречный и поперечный / заграбастан глазами его (Евт.); Мои глаза бредут, как осень По лиц чужим полям (Хл.).

В этом значении мы не встретили ни одного случая употребления слова *очи*, так же, как и в значении «замкнутое пространство» и «открытое пространство», отмеченные только у слова *глаза*: Ты помнишь их [мертвецов] глаза, усталые, Пустые, как пустые комнаты? (Сл.); Простоволосая Агарь — сижу. . . В печное зарево раскрыв глаза — Пустыни карие — твои глаза (Цв.); Мои глаза опять сегодня сухи. Так степи ко всему живому глухи, Когда их покидает суховей (И. Озерова, Дп, 69).

От соотнесения с темой пространства усложнение образа глаз в поэзии XX в. идет по пути связи с темой внешнего мира. Глаза соотносятся с судьбой и стилем жизни Отечества: От неиспытанных утрат — Иди — куда глаза глядят! Всех стран — глаза, со всей земли — Глаза, и синие твои Глаза, в которые гляжусь: В глаза,

глядящие на Русь (Цв.); А глаза у нее [девушки] синие-синие, Синие, как у России (Март.); Стенька лица увидал. / Были в лицах даль и высь, / а в глазах, угрюмо-вольных, / словно в малых тайных Волгах, / струги Стенькины неслись (Евт.).

Таким образом, в поэзии XX в. наряду с процессом овеществления глаз идет и встречный процесс — использование потенциальных возможностей слова в социальной сфере. См., например: Глазвосторженный над феерией рей! (М.); Словно старухе Давнишней, привычной бедой Глаза застилают разрухи И войн пепелища и вой (Перед.); Куда ты, девочка, куда? / Глаза с раскосинкой наивной — / как молодые города (Каз.).

Такое расширение взгляда на мир следует рассматривать как художественное открытие поэзии XX в., что связано с общим процессом художественного познания мира: от наиболее эстетически освоенного мира природы к освоению материальной культуры и далее — к менее освоенному миру социальных отношений. Подобный способ художественного познания позволяет говорить о типологическом характере ассоциаций и связей у слова и образа [7]. Безусловно, степень активности названных процессов связана с природой образа. Проявляясь, например, очень активно в усложнении экспрессии слов, относящихся к полю «природа», эти процессы прослеживаются менее ярко при развитии образа другого плана — конкретного образа глаз.

Насколько типологичен такой характер эстетического восприятия мира, должны показать более широкие исследования.

* * *

Обратимся к некоторым случаям употребления славянизма *очи* [8] в поэзии XX в., к характеру перестройки стилистической парадигмы литературного языка в художественной речи.

Как известно, в поэтической речи разных эпох отчетливо прослеживается эволюция в употреблении славянизмов. К концу XVIII—началу XIX в. «мы должны говорить о славянизме, вызванном техникой версификации, уже не как о вольности, допущенной в стих как некое отклонение, а как о версификационном дублете или варианте, параллельно чередующемся с соответствующим дублетом или вариантом нейтрального стилистического тона» (Ильинская 1970, 52). Оставаясь, по выражению Б. В. Томашевского, «сигналами» поэтической речи, славянизмы употреблялись во многих

[7] См. наблюдения над развитием в русской поэзии образов ветра (Григорьев 1979) и дыма (Шульская 1981).

[8] При анализе употребления в поэтических текстах мы рассматриваем формы *око* и *очи* как отдельные лексемы, так как традиционно по значению слово *око* было связано с тематикой, характерной для высокого жанра. Форма мн. ч. *очи* «принадлежит к другой стилистической категории» (Ильинская 1970, 186). Заметим, что в Словаре ассоциативных норм русского языка (М., 1977) ассоциатом слова *глаза* выступает *око*, но не *очи*.

случаях без особой стилистической мотивировки. Вот несколько примеров, где выбор высокого варианта не объясняется стилистическими причинами и где по условиям стихосложения возможен и нейтральный синоним: Проснусь — и ты в душе моей Скорей, чем день очам коснется (Ж.); Как метеор в вечерней мгле, Она [любовь] очам моим блеснула (Л.); Снова жадными очами Свет живительный я пью (Тют.).

В творчестве поэтов XIX в. преодолевается традиция формального использования славянизмов и проявляется тенденция к дифференциации смыслов нейтрального и высокого синонимов. Мы находим немало контекстов, где славянизм *очи* используется с определенным стилистическим заданием, когда, например, строго выдерживается синтагматический ряд (соседство со словами высокой стилистической окраски) или же подчеркивается стилистическая «разность потенциалов» в рассматриваемой парадигме. В этом случае акцентируются различные художественные смыслы, как, например, в стихотворении Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю». Художественный эффект в последней строфе, построенной на контрасте, возникает благодаря подчеркиванию смысловых нюансов в значениях слов *глаза* и *очи*: Я говорю с подругой юных дней; В твоих чертах ищу черты другие, В устах живых уста давно немые, В глазах огонь угаснувших очей.

Одним из способов акцентирования стилистических качеств славянизма *очи* в стихотворных текстах поэтов XIX в. является обращение [9]. Характерно, что в поэзии XIX и XX вв. значительно чаще используется обращение к очам, нежели глазам: Но зоркие очи, Потухли и вы. . . Я выглядел вас на деву любви, Я выплакал вас в бессонные ночи! (Дав.); В ваших звездах, черны очи, Я нашел для сердца рай и ад (Л.); Недвижные очи, безумные очи, Зачем среди дня и в часы полуночи Так жадно вперяетесь вдаль? (Фет).

В поэзии XX в. та тенденция в употреблении поэтизмов, которая проявилась в творчестве зрелого Пушкина, становится вполне определенной: славянизм уже не рассматривается как просто поэтизм — его употребление у каждого большого поэта всегда связано с определенным стилистическим заданием, со стремлением обновить экспрессию слова и образа.

В рамках данной работы не представляется возможным описать все коннотации у слова *очи*, все многообразие и сложность его употребления — ведь при этом необходимо учитывать многие факторы: отношение поэта к стилистически окрашенной лексике, характер построения образа, взаимопроникновение смыслов в словах определенного текста, представляющего собой замкнутую систему и др.

[9] На использовании этого приема построен и известный романс «Очи черные». Заметим, что русские романсы вообще «насыщены» *очами*, и это употребление, связанное с определенными, закрепившимися ассоциациями, также необходимо учитывать при анализе экспрессемы *очи*. См., например, у Мартынова: Сколько цвет породила поэзия Тютчева! Почему «Очи черные» были жгучее?

Учитывая индивидуальный характер использования слова *очи*, мы можем отметить и некоторые тенденции в употреблении этого поэтизма в стихотворных текстах XX в.

Очень характерными для поэзии XX в. представляются случаи, где подчеркивается стилистический потенциал нейтрального и высокого слова. Намеренное соположение в одном контексте синонимов *глаза* и *очи* приводит к усложнению экспрессии образа. Вот некоторые примеры, где у слова *очи*, стилистически выделенного, в каждом из приведенных контекстов появляются дополнительные смыслы: Уже не глазами, а в вечность дырами Очи, котлом ведерным! [о гадалке] (Цв.); В страшный час мировой этой ночи, В страшный час беспощадной войны, Только зоркие, чистые очи Называть глазами должны (Антокольский); Различаю все четче и четче, Как глаза превращаются в очи, Как уста превращаются в губы (Март.). Ср. также пример использования лексики крайних полюсов стилистического ряда: Где синие очи? Повыцвели буркалы (Воз.).

В экспрессему *очи* входит и известное цветаевское употребление, где традиционный эмоциональный ореол слова *очи* противопоставлен ореолу другого образа — образа ветра: Другие — с очами и с личиком светлым, А я-то ночами беседую с ветром.

Поэты по-разному используют ореол поэтизма *очи*, реализуя в контексте смысловые и эмоциональные возможности высокого слова. Ср., например, контекст Багрицкого, где *очи* и *ветер* в отличие от цветаевского употребления даны в одном эмоциональном ряду: Я появлялся, как ангел смерти, . . . окруженный Четырьмя матросами с броненосца. . . (Еще юными. Еще розовыми от счастья. Часок не доспавшими после ночи. Набекрень бескозырки. Бушлаты — настежь. Карабины под мышкой. И ветер — в очи.).

Употребление слова *очи* в так называемых смешанных контекстах, характерных для поэтической речи XX в., где используются элементы различных стилистических рядов (см. Панов, 1962, 107) может вызывать экстетический эффект разного характера. Высокое *очи* в контексте со стилистически контрастным словом при актуализации смыслового момента может быть усилено, подчеркнуто, как в известном контексте Вознесенского, где обыгрываются стилистические коннотации у слов: Сволочь очи подымает, Человек к дверям шагает.

В строках Межирова: А он [отец] не спит ночами, Уставясь тяжело Печальными очами В морозное стекло — эффект более тонкий: разговорное *уставясь*, не теряя своего стилистического качества, как и высокое *очи* (значим здесь и эпитет — *печальные*), оживляет традиционное употребление последнего. Тесный сплав этих элементов при их стилистической разности — что характерно вообще для почерка Межирова — способствует конкретизации образа.

Не менее интересными представляются случаи, когда в художественной речи происходит перестройка стилистической парадигмы литературного языка. Наш материал дает основание говорить о том,

что процесс централизации высокого слова можно рассматривать как намечающуюся тенденцию в использовании данного поэтизма. Он идет одновременно с другим процессом — намеренным снижением ореола стилистически окрашенного синонима. Наблюдаются и переходные случаи. Рассмотрим несколько контекстов: Свет беспощадный, ярый свет весны, Срыватель тайн с морщинок и веснушек, Припухших век, очей полузаснувших, С болезненной и страстной желтизны (Сам.); О, много ли надо земли, Чтоб очи продрать на рассвете И видеть, как шумные дети Пускают в ручьях корабли (Сам.); Вот и все. Смежили очи гении. И когда померкли небеса, Словно в опустевшем помещении Стали слышны наши голоса (Сам.); Игроческие очи из ночи блестели, / как два рубля (М.); Платье на нем [обывателе] пилигрима, Посох убогий при нем. Щеки что розаны рдеют, Очи пылают огнем (Матв.).

Если в первых двух контекстах Самойлова употребление слова *очи* не связано с традиционной темой, не поддерживается синтагматическим рядом, а разговотное *продрать* во втором примере к тому же нейтрализует высокий ореол поэтизма *очи*, то в третьем контексте поэт как бы намеренно демонстрирует традиционную связь темы с языковыми средствами ее воплощения (ср. *смежили*, *очи*, *небеса*). Первый синтагматический ряд, включающий высокую лексику, преобразуется другим рядом, основанным на употреблении «обычного» слова при обращении к одной и той же высокой теме.

В последних двух примерах мы отмечаем намеренное снижение привычного ореола поэтизма *очи*, когда это слово переносится в иной, нежели в литературном языке, парадигматический ряд. В контексте Маяковского это достигается использованием «снижающего» эпитета *игроческие* и сравнением — *как два рубля*. Известно, что у Маяковского золото всегда выступает с отрицательным знаком.

У Матвеевой *очи* и *розаны* употребляются в одном эмоциональном ряду со знаком «минус». Использование поэтического штампа *очи пылают огнем* подчеркивает определенную позицию автора, в контексте которого стилистическая окраска высокости у слова *очи* снимается и его стилистическая коннотация противопоставляется закрепленной у него коннотации в парадигме литературного языка.

Во всех приведенных примерах нарушаются парадигматические отношения, характерные для синонимов *глаза* — *очи* в литературном языке. Анализ этих слов в стихотворных текстах дает основание говорить, что в художественной речи далеко не исчерпаны все возможности сложных и тонких соотношений элементов синонимического ряда.

Что касается славянизма архаического типа *око*, то большинство употреблений его представляет собой развитие традиционного образа, связанного с библейским мотивом всевидящего ока. Окказиональные значения у данного славянизма во многих случаях возникают в контексте олицетворения, где *око*, как и *очи*, участвует в создании олицетворенных образов природы, временных понятий, стран. Можно

отметить лишь некоторые примеры, где *око выступает* как деталь олицетворения конкретных реалий: И маяка мигающее око. Слезами примутненное в грозу (Меж.); Мощное око [аэропорта] взирает в иные мира (Воз.).

И еще одно эстетическое употребление, вошедшее в экспрессему *око* — это довольно распространенный образ, в основе которого лежит этимологическая связь *око—окно* [10]: Мой бывший дом еще следил за мною Прищуренным, неблагосклонным оком, Тем навсегда мне памятным окном (Ахм.); Окно — зашоренное око (Вас.).

Несколько замечаний относительно употребления сниженных синонимов слова *глаза*. Основные случаи употребления — традиционное использование стилистических возможностей разговорных и просторечных вариантов. Слова *гляделки*, *зенки*, *буркалы* в тропах нами не отмечены. *Глазенки*, *бельма*, *глазищи* встречаются в метафоре и олицетворении, например: Я возьму только душу с глазенками школьника И скажу ей: гляди, понимай (Тр. ); И глянут на землю на дальнюю. На весь ее тусклый покров, На смутность ее глобальную Глазища иных миров (Март.); Выпучил бельма вечер черный (Ес.).

Значительно реже, чем при использовании синонимов *глаза-очи*, подчеркиваются стилистические коннотации при соотнесении нейтрального и сниженных вариантов, тем более — сниженных и высоких [11]. Например, Он [офицер] подошел. . . он жмет ей руку! . . смотрят Его гляделки в ясные глаза! (Бл.); С утра до вечера — еда, и только. . . Певец толстеет. Вместо глаз уже Какие-то гляделки (Багр.); Глазенки — щелки две! / Шире / Смотри, / мои глазища— / всем открытая собора дверь (М.).

В нашем материале встретился только один случай «взрыва» парадигмы литературного языка при употреблении сниженного варианта: Прищурив умные гляделки, Сидели воины в тени (Заб.). Контекст здесь снимает стилистическую окраску «сниженности» у слова *гляделки*, подчеркивая у него значение 'глядеть', выраженное в корневой морфеме. Просторечное слово, употребленное в положительном контексте (речь идет о воинах-монголах), как бы повышается в стилистическом ранге.

Сопоставление употребления стилистически окрашенных синонимов и нейтрального варианта рассматриваемой стилистической парадигмы в поэтической речи XX в. позволяет сделать некоторые выводы.

Семантический объем нейтрального слова *глаза* в поэтической речи XX в. обогащается за счет новых окказиональных значений, диапазон которых значительно шире, чем у его стилистически окрашенных синонимов. В то же время мы не отметили ни одного контекст-

---

[10] Ср. также: Зажглись, как очи, два окна (Вас.); Глаза — Как окна На рассвете, Темны из-под нависших крыш (Март.).

[11] Единственный пример с *очи-буркалы* у Вознесенского см. выше.

ного значения слов *очи*, *око* (и просторечных вариантов), которое не вошло бы как компонент в поэтическую структуру слова *глаза*.

Экспрессия высоких и сниженных вариантов обогащается в основном за счет различного рода стилистических коннотаций. Многообразие стилистических нюансов, возникающих в контексте, определяется сложными и тонкими отношениями нейтрального и стилистически окрашенных синонимов.

Для художественной речи XX в. характерны как контексты, в которых акцентируются стилистические качества высоких и сниженных вариантов, так и случаи перестройки рассматриваемой парадигмы, когда ее элементы изменяют свою стилистическую окраску.

Рассмотренный нами образ, имеющий своеобразный рисунок в разных поэтических системах, развивается в результате использования различных возможностей нейтрального слова и его стилистически окрашенных синонимов.

ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
*Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.: Academia, 1935.
*Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
*Еремина Л. И.* «Седое утро» А. Блока (композиционно-стилистическая структура текста). — В кн.: Образное слово А. Блока. М., 1980.
*Ильинская И. С.* Лексика стихотворной речи Пушкина. М., 1970.
*Максимов Л. Ю.* О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи. — В кн.: Русский язык. М., 1975.
*Некрасова Е. А.* О некоторых параметрах изучения идиолектов. — В кн.: Художественная речь. Куйбышев, 1980.
*Панов М. В.* Стилистика. — В кн.: Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962.
*Панов М. В.* О стилях произношения (в связи с общими проблемами стилистики). — В кн.: Развитие современного русского языка. М., 1963.
*Шульская О. В.* Слово *дым* в русской поэзии. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981.

Н. А. КОЖЕВНИКОВА

## СЛОВО В ПРОЗЕ А. БЕЛОГО

В ранней статье «Лирика и эксперимент» А. Белый высказал мысль о том, что между разными уровнями художественного произведения — содержанием, ритмом, синтаксисом, словом и звуковой инструментовкой существует «неуловимая пока параллель» [1]. В конце жизни, подытоживая свой опыт, А. Белый возвращается к этой же мысли: «Главное задание в написании — чтобы звук, краски, образ,

[1] *Белый А.* Символизм. М., 1910, с. 283.

сюжет, тенденция сюжета проницали друг друга до полной имманентности, чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна» [2]. Между этими двумя высказываниями множество высказываний такого рода и вся художественная и исследовательская деятельность А. Белого.

И в художественном творчестве, и в филологических исследованиях А. Белый руководствовался одной общей идеей — идеей о соответствии формы и содержания. Все уровни художественного произведения, по А. Белому, находятся в отношениях соответствия: идея выражается не только в слове, образе, сюжете, но и в ритме, синтаксисе, звуковой организации. Этот взгляд на соотношение разных уровней художественного произведения определил во многом способ анализа чужого творчества, направление его частных исследований и нашел выражение в его собственном художественном творчестве.

В поисках соответствия между разными сторонами художественного произведения он выпрямлял, огрублял, схематизировал его внутренние связи. Последовательность осуществления идеи сделала многие его выводы субъективными и слишком прямолинейными, что неоднократно становилось предметом критики, в частности, критики со стороны «формалистов», которые не принимали не только конкретные выводы Белого, но и его теоретические предпосылки [3].

Идея соответствия формы и содержания легла и в основу художественного творчества Белого. Белый стремился строить художественное произведение как систему, организованную принципом соответствия, который охватывал бы все уровни произведения, вплоть до графики. Так, в «Записках чудака» взрыв мины не только описан, но и передан графически. В «Крещеном китайце» о разорванной на две половины жизни дяди Васи рассказывают два особых столбца текста, выделенные на фоне остального повествования, графически изображен осмысленный буквально фразеологизм *в три погибели.*

Эта взаимопроницаемая система предполагает отсутствие случайности, функциональное тождество разноуровневых средств и сходство или тождество определенных приемов по отношению к явлениям разных уровней. Белый исходит из определенной идеи (или целого комплекса идей), которая может быть сформулирована в тезисной форме. В этом разгадка «прямолинейности» и «публицистичности» «Петербурга» Белого (как, впрочем, и всей символистской прозы) [4]. Особенность его художественной системы, в основе которой лежит четко сформулированная идея, состоит в том, что одна и та же

---

[2] Как мы пишем. Сборник. Л., 1930, с. 20.

[3] *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924, с. 201—208; *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929, с. 210.

[4] *Старикова Е.* Реализм и символизм. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1974, т. III, с. 233; см. также: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 275.

идея получает в ней множественное выражение, проходя через разные уровни произведения. Чем сложнее структура мира, построенного в произведении, тем соответственно больше планов и уровней, через которые проходит развитие определенной идеи, тем больше и способов ее выражения.

Приемы изображения персонажа связаны с определенным, единым на всем протяжении пути Белого принципом марионетки, который возник как следствие и выражение общего понимания персонажа как носителя определенной идеи или разных, противопоставленных друг другу идей. То, что Белый писал относительно символического театра: «Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем, безличном типе. Только так реализуется тип. . . И театр марионеток или даже театр китайских теней есть неожиданный, но вполне логический вывод из принципа, лежащего в основе технической стилизации» [5], — вполне приложимо и к его литературному творчеству.

Принцип марионетки приобретает в разных произведениях разное выражение и осмысление. Марионетка — не только наиболее полное выражение идеи, освобожденной от быта, но в определенных условиях и воплощение механичности, обездушенности (поэтому так близок оказался Белому мейерхольдовский Гоголь), и воплощение «игры», ненастоящей, призрачной жизни. Хотя плоскостные персонажи симфоний резко отличаются от персонажей «Серебряного голубя», вписанных в быт, социально определенных, имеющих биографию, историю жизни, отчетливую внешность, они сближены тем, что в конечном итоге самым существенным в них оказывается та идея, которую они выражают.

Персонажи А. Белого раздваиваются, совмещая в себе противоположные сущности (звериное—божеское, мертвое—живое, старческое—младенческое, гармоническое—хаотическое, преступность—святость и т. п.): Скоро мы без сомнения покажем читателю существующую разделенность и души Николая Аполлоновича на две самостоятельные величины: богоподобный лед — и просто лягушачья слякоть; . . . не было единого Аблеухова: номер первый, богоподобный, и номер второй, лягушонок.

В ходе повествования происходит не развитие характера, а обнаружение новых сущностей и перемещение акцентов с одной на другую.

Принципом изображения становится оксюморон — в широком и узком смысле: *какие-то ребенкины взоры шестидесятивосьмилетнего старика*; *воспламенялся не так он, не по-хорошему, холодно*; *ненавидя*, *любила*, *любя*, *ненавидела*; *выкрики петушиного безголосого голоса*; *молодая старость* и т. п. *Бог-зверь* — одна из характеристик героя «Москвы» Льва Веденяпина. Помимо оксюморонов

---

[5] *Белый А.* Арабески. М., 1911, с. 308.

объединение контрастных сущностей передают сочетания, основанные на вторичных смысловых признаках слов: *Глаза — опламененные все же; и все же — каменные глаза.*

Персонажей разных произведений А. Белого объединяет образ марионетки, куклы. В «Петербурге» эти образы в первую очередь связаны с Николаем Аблеуховым — для Дудкина он парикмахерская кукла, для отца — балаганная красная марионетка, балаганный Петрушка, для Софьи Петровны — красный шут. Лихутин думает о шутовском виде, шутовских гримасах красного домино. Эти образы характеризуют и других персонажей романа: Софья Петровна — японская кукла, Дудкин — клоун, Манталини-Миндалини — негодяй-скоморох с тараканьими усиками. Этот ряд продолжается в «Москве» и «Масках».

«Петербург», а вслед за ним «Москву» и «Маски» наполняют разнообразные сравнения персонажей с животными, восходящими к общему уподоблению «человек—зверь». Разным проявлениям персонажа соответствуют уподобления разным животным. Аполлон Аполлонович-сенатор сравнивается с нетопырем, Аполлон Аполлонович-обыватель — с ощипанным куренком, с мышью. Персонажей сближает не только то, что они связаны образами, почерпнутыми из одного источника. Более тесные связи устанавливают между ними повторяющиеся образы: у Липпанченко — череп гориллы, Аполлон Аполлонович — остов старой гориллы. С обезьяной сравниваются Дудкин и Аблеухов-младший. Сыщика Морковина, Липпанченко и Николая Аполлоновича сопровождает сравнение с пауком.

Внешний облик персонажа конструируется из отдельных деталей, показанных крупным планом. Каждая из них соотнесена с определенной идеей и появляется в связи с ней, как ее носитель, но приобретает и самодовлеющее значение: [Апполлон Аполлонович] *пронес каменность взора*; [Лихутин] *поднес свои кровью налитые глаза к расширенным от испуга глазам Аблеухова*; *свежевыбритый и волнением молодеющий лик проносил он по залам*; *меж каналом и зданием на своих лошадях пролетела шинель, утаив в свой бобер замерзающий кончик надменного носа* и т. п.

От этой «раздробленности» персонажа — прямой путь к шаржам «Крещеного китайца» и мемуаров, к маскам и «заводным механическим куклам паноптикума» в «Москве» и «Масках». Человек как бы расчленяется на части, каждая из которых становится самостоятельной, человек как целое — лишь придаток к ней: *Оттуда просунулся нос вместе с очень лукавым, совсем добродушным моржачьим каким-то лицом*; *В подушку вдавилося синее личико*; *выскочило*: *и за ним вылезала худышка, упрятавши голые плечи косыночкой*; *. . .по коридорам, ломаясь броской походкой, бежал Николай Николаич за пузом своим.*

Общий принцип изображения вызывает активизацию и стандартизацию определенных языковых средств, например, появляются многочисленные сочетания с глаголом *бросать*: Подбросил свои —

*три морщинки*; и щелками глаз укусил; *Выбросил* руки в метель; Тителев, бросивши бороду, бросивши два острых локтя отгибом спины в потолок, захватился руками за голову; Сломавшися, ширококостное и искаженное очень лицо бросив пупсику и т. д.

Одно из осуществлений принципа марионетки — метонимическое изображение человека, было применено еще во «Второй симфонии»: Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило и отсутствие всяких сапог. Метонимические перечисления используются и в поздних произведениях писателя, например, в романе «Москва»: Стекалась волна котелков, шляпок, шапок, мехов, манто, кофточек; На площади рты драло скопище басок, кафтанов, рубах, пиджаков и опорок. Метонимически употребленные обозначения одежды и частей тела иногда сочетаются с прямыми обозначениями людей: И все перли и перли субъекты, косматые шапки и барышни; Шляпы, купцы, спекулянтики. . .

В «Петербурге» метонимии связаны с одной из общих идей: Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей. Заимствованный у Гоголя символ *нос* умножается в пределах небольшого контекста: Плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушиные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Метонимия *нос* включается в ряд метонимий, перекликающихся с метонимиями гоголевского «Невского проспекта», представляя их в сгущенном гиперболизированном виде: Здесь текли одиночки, и пары, и тройки— четверки; и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо. Чужой образ в новой системе начинает развиваться самостоятельно. Нос — то воплощение петербургского обывателя вообще, то наряду с другими метонимическими обозначениями — опознавательный знак сыщика Морковина, которого окружают повторяющиеся характеристики: *котелок*, *трость*, *пальто*, *уши*, *нос и усы*. Эта характеристика в свою очередь передается очертанию мужчины, пристающему на улице к подростку: (А за нею в рассветном тумане шло очертание мужчины: котелок, трость, пальто, уши, усы и нос; очертание, очевидно, пристало к подростку с гнуснейшими предложениями). Повторение одних и тех же контекстов, содержащих образ носа, в устойчивом окружении приводит к тому, что *пренахальный обывательский нос* оказывается связанным и с темой сыска и с темой провокации, с которой связан и образ *проспекта*. Чужой образ, сохраняя свой общий смысл, врастает в новую систему, включаясь в ее ассоциативные ряды. Чем существеннее для Белого образ, тем многообразнее связи, в которые он вступает.

Метонимии пересекаются с рядом сквозных слов, выражающих ту же идею: *тень*, *силуэт*, *абрис*, *очертание*. Сыщик Морковин, как и другие персонажи романа, изображается то как человек, то как тень (*Говорила тень тени*).

Идею в прозе А. Белого выражают детали вещного мира, цвет, звук, имя персонажа. Во «Второй симфонии», изображая мистиков, А. Белый иронизирует над символическим истолкованием цвета: «Пурпурный свет — ветхозаветный и священный, а красный — символ мученичества. . . Пурпурный цвет нуменален, а красный — феноменален». Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому. Тем не менее цветовая символика привлекает внимание писателя на всем протяжении его творчества. Об этом свидетельствует прежде всего ранняя статья «Священные цвета», специально посвященная символическому истолкованию цвета: «Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса», «в красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страдания» [6] и т. д. В дальнейшем А. Белый опирается на литературную традицию: красный ассоциируется с красной свиткой из «Сорочинской ярмарки» Гоголя, трактовка желтого, как зловещего цвета, находит опору в творчестве Достоевского и т. д.

Персонажа в произведениях А. Белого сопровождает определенный цвет или набор цветов, которые соотнесены с соответствующими идеями и могут меняться в зависимости от того, какая именно идея существенна в определенной сцене. Двум натурам Софьи Петровны Лихутиной (святая — преступница) соответствуют и два цвета — розовый и красный: Вместо маленьких розовых губок, портя личико, оттопырились неприлично красные, эти слишком тяжелые губы; а когда закосили глаза, то в мадам Помпадур показалось на миг что-то ведьмовское: в этот миг она укрыла письмо в разрезе корсажа (Петербург). Символика цвета распространяется на одежду персонажей, обстановку, их окружающую, охватывает явления природы и т. п. В «Крещеном китайце» идею разобщения несет в себе Малиновская: зеленоносая, зеленолобая: серый одер в черно-серой косыночке; У нее было два только платья: одно — бледносерое; и другое — зеленое; Приезд Малиновской связался с зеленой обивкой гостиной, с узнаньем, что сказка предметов есть волосы, войлок и пыль; Мама после—рыдает; а провисень штор зеленеет у нас, разлагая свет дня; зеленеем и мы безутешно; Красная сказка предметов померкла в зеленую прозу.

Возникают цветовые лейтмотивы персонажей, определенных сцен и сюжетных линий. В «Крещеном китайце» скандал отца и матери изображается как желто-оранжевый, трагические события последней части «Москвы» развертываются на фоне желтого и черного. Цветовая символика противопоставляет одних персонажей (красное домино, воплощение балагана, крови, страсти, хаоса в «Петербурге», противопоставлено белому домино), и сближает других (зеленый цвет Медного всадника отражен в зеленых ушах сенатора Аблеухова).

Одно из последствий цветового символизма — возникновение разного рода необычных сочетаний, которые довольно широко отра-

[6] *Белый А.* Арабески, с. 115, 121.

жены в прозе и публицистике Белого: *белые слова*, *рыжие ужасы*; *желтой злобой* глядели обои оттуда в мигающий свет керосиновой лампы; *желтой жестокостью* вечер означился; *красный смрад*; *фиолетовой флейтою* льется триоль; *голубое безвременье*, *черный рев*, *багровые ревы* и т. д.

Цветовая символика пересекается со звуковой. Звуки для Белого — идеи, краски, чувства, образы. Идеи «Глоссолалии», которая содержит множество указаний на связь звука и цвета: звук *а* — белый; звук *е* — желтозелен; звук *и*: синева; красноораижевый *о*; звук *у* — пожары пурпурности, когда *и* опускается в *у* — соединяется пурпур с лазурями *и* в фиолетовом *ю* и т. д.[7] отражаются в романах Белого: «Все слова на еры тривиальны до безобразия: не то «и»; «и-и-и» — голубой небосвод, мысль, кристалл» (Петербург); «Если б мог осознать впечатленье от звука «Мандро», то увидел бы: в «ман» было — синее; в «др» — было черное, будто хотевшее вспомнить когда-то увиденный сон; «ман» — манило, а «др»? Наносило удар» (Москва). Попытку осуществить сочетание звуковой и цветовой символики в самой организации текста, представляет собой «Крещеный китаец», где определенные идеи выражаются звуковыми и цветовыми лейтмотивами [8].

Изображая частное, единичное как всеобщее, как космическое, Белый обращается к «вечным», мифологическим образам, античной и христианской символике. Ряд мифологический присутствует почти во всех произведениях Белого, а мифологические образы рассматриваются как носители вечных смыслов. Персонажам и событиям соответствуют их мифологические двойники.

В «Петербурге» один и тот же персонаж окружен серией мифологических отражений, каждое из которых передает определенную идею. Аполлону Аполлоновичу Аблеухову дано имя греческого бога. Хотя лежащая на поверхности ассоциация отвергается (Стрелометатель, — тщетно он слал зубчатую Аполлонову молнию; переменилась история; в древние мифы не верят; Аполлон Аполлонович Аблеухов — вовсе не бог Аполлон: он — Аполлон Аполлонович, петербургский чиновник), Аполлон Аполлонович уподобляется Зевсу, Плутону, Сизифу, Медузе Горгоне; учреждение, где он служит, — Тартар (Не прекрасная Прозерпина уносится в царство Плутона чрез страну, где кипит белой пеной Коцит: каждодневно уносится в Тартар похищенный Хароном сенатор на всклокоченных, взмыленных, вороногривых конях; над вратами печального Тартара бородатая повисает кариатида Плутона. Плещутся флегетоновы волны: бумаги). Николай Аполлонович сопоставляется и с Аполлоном, и с Дионисом терзаемым.

---

[7] *Белый А.* Глоссолалия. Берлин, 1922, с. 106—107.

[8] *Векслер А.* Эпопея А. Белого: (опыт комментария). — В кн.: Современная литература. М., 1925, с. 65; см. также: *Глошка В.* Элементы фантастического в творчестве А. Белого. — АКД. М., 1968, с. 12—15.

В «Котике Летаеве» и «Крещеном китайце», где жизнь человека осмысливается как переживание заново опыта всего человечества, а познание рисуется как воспоминание, в один ряд выстраиваются и образы античной и христианской мифологии, и реализованные метафоры — «мифы»: Я впоследствии познакомился с греческой мифологией; и свое понимание папы определил: он — Гефест в кабинете своем, надев на нос очки, он кует там огни — сребростру́нные молньи из стали, которые на подобье стального аршина он сложит и спрячет в портфель, чтоб их утащить в Универс — и отдать их Зевесу: университетскому ректору, Пудостопову (Котик Летаев). Мотивы первородного греха, страдания и искупления, характерные для поздних романов Белого, воплощаются в христианской символике, а образ распятия становится одним из сквозных.

Символика, которая вырастает на основе реалий и явлений изображаемого мира (вещей, природных явлений, цвета и т. п.), сочетается с «готовой» символикой и освещается ею. Иногда реалии и лица изображаемого мира соотнесены непосредственно с мифологическими образами: антоновка в «Крещеном китайце» осмысливается как яблоко с древа познания добра и зла. Иногда план реальный и план мифологический объединяют многоступенчатые ассоциативные связи. В «Крещеном китайце» сравнение отца с бочонком, которое завершает ряд бытовых представлений, окружающих отца, ведет к бочке Диогена, к Сократу и дальше — в глубь веков и культур, к сотворению мира, в результате чего персонажа окружает пучок разных ассоциаций.

Изображение может получать и литературную проекцию, чему, в частности, способствуют эпиграфы. Ситуации и персонажи произведения приобретают литературных двойников. Этому способствуют прямые отсылки: в романе «Москва» неоднократно упоминаются персонажи Ибсена (строитель Сольнес, Элла Рентгейм и т. д.) в связи с тем или иным персонажем, здесь же упоминается королева из «Смерти Тентажиля» Метерлинка — как двойник Анны Павловны Задопятовой, отношения Коробкина и Серафимы в «Масках» ассоциируются с отношениями Лира и Корделии и т. п. Романы А. Белого кроме того насыщены разнообразными скрытыми намеками и ассоциациями. Так в «Петербурге» отражены ситуации и персонажи Достоевского (Николай Аблеухов — Раскольников, Николай Ставрогин, Иван Карамазов), Л. Толстого (Аблеухов-старший через сквозную деталь *зеленые уши* связан с Карениным, Анна Петровна — через имя — с Анной).

Обращаясь к чужим образам и ситуациям, А. Белый подчиняет их особенностям своей системы. Один из способов преобразования чужого материала — умножение ситуаций и образов. Ситуация «Медного всадника» повторена в «Петербурге» несколько раз, каждый раз получая новую мотивировку и новое освещение, сам Медный всадник не только многократно описан, но и соотнесен с другими памятниками Петербурга — памятником Петру перед Михайловским

замком, конным памятником Николаю I, с Клодтовыми конями. Тема конь—всадник предстает в разных поворотах: и в апокалиптическом, и в навеянном поэмой Пушкина (*Ты, Россия, как конь!*), и в отражающих собственные раздумья А. Белого: И испуганный металлический конь встал давно там с угла Аничкова Моста; и металлический конюх повис на нем: конюх ли оседлает коня, или конюха конь разобьет? Эта тяжба длится годами. . .

Разные культурные ряды пересекаются. В «Котике Летаеве» платоновская идея познания как воспоминания, одно из воплощений мотива вечного возвращения, проходит через стихотворные эпиграфы, а детские восприятия соотнесены с воззрениями греческих философов. В «Петербурге» ряд литературный перекрещивается с историческим, мифологический с астральным, так как одни и те же образы входят в разные ряды (Петр I — историческое лицо и герой поэмы Пушкина «Медный всадник» и романа Мережковского «Петр и Алексей», Сатурн — персонаж греческой мифологии, а в соответствии с воззрениями антропософов — название древнейшего состояния Земли и т. д.). В результате этого одна и та же идея приобретает множество выражений и проходит через несколько планов. Роман организует четкая система противопоставленных идей: жизнь—смерть, огонь—лед, порядок—хаос, восток—запад и т. д., каждая из которых имеет множество разнообразных преломлений. Например, хаос — это восток, пространства, психическая жизнь человека, женская душа, туман, облака, острова, красное домино, красный цвет. Эту же идею выражают и сквозные слова: само повторяющееся слово *хаос*, объединяющее разные явления, и слова *абракадабра*, *ахинея*, *невнятица*, *нескладица*, *нелепица: Александр Иванович почувствовал снова прилив ерунды; Протекавшие ахинеи* [мысль] *загрязнили порядочно, после купания в мысленном коллективе ахинеей стала она сама*; *грамофонный выкрик абракадабры* и т. д.

Таким образом, одна и та же идея выражается несколькими способами, в частности несколькими символами. И, напротив, один и тот же образ-символ сосредоточивает в себе несколько идей: красное домино — балаган, кровь, огонь. Рассмотренные принципы — одно через многое и многое через одно — имеет в прозе А. Белого множество частных преломлений. Принцип «пучка» применяется не только по отношению к развитию идеи, но и по отношению к тропам.

* * *

Проза А. Белого насыщена тропами. Хотя концентрация тропов и соотношение прямого и непрямого слова в разных произведениях писателя различны, все они в большей или меньшей степени отражают тяготение к непрямому словоупотреблению, которое характерно и для других русских писателей начала XX в.

А. Белый не ограничивается одиночными тропами, а тяготеет к их развертыванию, в результате чего возникают построения разной степени сложности. Исходное общее сопоставление развертывается

в серии параллельных — прямых и тропеических — обозначений. В самых простых случаях тропеические соответствия тематически смежных предметов речи соотносятся как целое и часть: Кружевные гардины, как веки, тишайше нависли, нависли, как иней; смотрю: и окнами, как глазами, без слов отвечают мне стены (Котик Летаев); Дом розовый белоколонным подъездом и белою лепкой гирлянд поднимал расширения окон, как очи, вперенные в голубоватый прозор. Распахнулся оконный квадрат: чье жилье? Штора, веко, — открылась; но мгла из-за шторы глядела, и кто-то к окну подошел, как зрачок, появившийся в глазе; старик коренастый — в халате (Маски).

Развертывание тропов приобретает и гораздо более сложный вид, сохраняя как свою основу более или менее последовательный параллелизм между прямыми и непрямыми обозначениями: Старый профессор. . . передутый, пропученный, точно бутылка — ни звука; а папочка знает, что эта «бутылка» таит много пены и шипа; и ходит вокруг, собираясь испить разговор, и очками поводит, облизываясь, как кот; он подсядет с «позвольте спросить», чтобы вонзиться: своим языком, точно штопором: — вертит и вертит, и вертит его, и — потягивает за пробку; «бутылка» и хлопнет; и пфукнув словами, она разольется шипучим шампанским; и все опьянеют; шипит «либеральный болтун» и заводит еловые поросли слов (Крещеный китаец).

Связи между рядами параллельных обозначений становятся более тесными, если прямое и метафорическое обозначение соединены в генитивной метафоре: Громадное колесо механизма, как Сизиф, вращал Аполлон Аполлонович; по крутому подъему истории он пять лет катил колесо безостановочно вверх.

При развертывании тропа параллелизм между прямым и непрямым обозначением может выдерживаться непоследовательно, лишь отдельные звенья в цепи метафор имеют прямые соответствия в тексте, в остальных же случаях художественный эффект основан на том, что одночленную метафору, метафору-загадку окружают слова в прямом употреблении. Так в симфонии «Кубок метелей» развертывается сравнение *толстый, как дельфин, пловец*: Странно качнулась морда дельфина из волн муарового моря. Странно пухлые плавники трепыхались и бились на чесучевом жилете. — Униженно схватился дельфин плавником за протянутую руку полковника. Униженно протрепетал чесучевой своей чешуей и чесучевыми панталонами. Униженно встречал миллионера инженер Светлов. — Одно из проявлений такого разрушенного параллелизма — употребление метафоры и не соотнесенного с ней прямого обозначения как однородных членов. Так организованы два соотнесенных отрывка в романе «Серебряный голубь», где глагольная метафора стоит в одном ряду с глаголом в прямом значении. Первый отрывок интересен еще и тем, что содержит реализованную метафору: Катя сидит, *обсыпается лепестками любви*; лепестки ветер кружит, ветер их сушит; обсыпается бедная Катя. . . — сидит и чего-то насупилась там в уголке —

щиплет скатерть, *осыпается лепестками*. Эти отрывки связывает ряд однотипных образов: бледно-розовый, как распустившийся лепесток, чуть полуоткрытый рот; Катенька, тоскливо заостренная в эту минуту, как розовый шипок и т. д.

Развертывание тропов характерно не только для художественных произведений писателя. Например, в «Жезле Аарона» центр, от которого ответвляется серия тропов — сравнение слова с деревом, а в книге мемуаров «Начало века» — сравнение историка литературы Гершензона — с кофейником.

А. Белый неоднократно возвращался к одному и тому же исходному тропу, по-разному раскрывая его возможности. С этой точки зрения представляет интерес сопоставление *дом—человек* и подчиненное ему, частное сопоставление *окна—глаза*, отдельные проявления которого уже приводились. Эти образы не однажды используются в повести «Серебряный голубь»: В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там, и там: ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, злым косится зрачком из-за тощих кустов; железную свою выставит крышу — не крышу вовсе: зеленую свою выставит кику гордая молодица; а там робкая из оврага глянет хата: глянет, — и к вечеру хладно она туманится в росной своей фате. — При описании барского дома развиваются две образных параллели: *дом—человек* и *дом—корабль*: Весь озарен и высок, что сверкающий светом красавец, в ясные облеченный доспехи, и светлел, и сверкал на холме среди бурного моря зеленых листьев старинный дом; он из самых из волн возносил розовые от зари колонны, что высокие мачты корабль, уплывающий в море; от колонн тех высеребренный купол раздувался, что парус; дом уплывал от Петра к горизонту по зеленому морю дубовых крон; на корабле отплывала от жизни его принцесса Катя. <. . .> Неподвижен в заре и прекрасен тот на кронах плывущий корабль-дом; крепкую думает думу; красными очами издалека он уставится прямо в душу Дарьяльского из мимобегущих в ветре древесных вершин.

Вокруг некоторых реалий в произведениях А. Белого группируется несколько образных соответствий. Слово окружает веер тропов, которые актуализируют его разные смысловые признаки. Один и тот же предмет отражен во множестве, «предмет оплетается тканью пересечений»[9]. В особенности отчетливо это качество тропов проявляется в «Кубке метелей», где реалии *глаза*, *волосы*, *снег*, *солнце* и т. д. имеют многочисленные образные соответствия. В ряде случаев образные соответствия определенной реалии не пересекаются друг с другом: *глаза — темно-синие очи*; *очи — голубые миры*, *ярко-синие дали очертили томные ресницы*; *бирюзовым вином своих вспыхнувших глаз запьянила*; *проплывали очей ее синие волны*; *взоры . . . бархатом жутким, синим в ночь впивались*; *очи — томные токи лазури — точно острые синие гвозди*; *они касались друг друга бархатом глаз и будто*

[9] *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934, с. 269.

*ушли в знакомый, иссиня-синий колодец; очей его молньи ярые, синие властно сверкали; из-под чашечки ресниц. . . метнула синие цветики, нестерпимо синие лоскутки лазури — точно миры, опушенные черными ресницами.*

В других случаях образные соответствия одной реалии сочетаются друг с другом в сложных образах. Образные соответствия слова *волосы* то используются самостоятельно, то входят в состав сложных тропов. Тропы разных типов образуют длинный ряд соотнесенных обозначений, основанных на разных смысловых признаках: *огневые кудри — рыжий пламень кос, завитые огни головки, медовое золото волос, пряди волос просочились мимо медовым пламенем, волос зарево, золото, желтая заря волос, жалобные волны закатных упавших кос, золотые шелка волос, шелковый огонь разгоревшихся волос, шелковые ткани кудрей, золотое облачко волос.*

Разные образные соответствия одной и той же реалии сосредоточены в небольшом фрагменте текста: И снег рассыпался горстями бриллиантов. Сотнями брызнувших мошек, танцуя, метался, ложился у ног; Лапа метели то гладила их, то иглами, звездами, снежными перлами дико царапала; Вьюга распылилась дымом бледных снегов — зацвела горстью спелых цветов, белолилейных — подвенечной фатой кружевной из звезд, звезд; Прыгнула вьюга: стала разматывать клубки — сугробы: и парчевые нити зазмеились в окна серебром. Разметались по воздуху лилии, снеговые трубы, полные трубом, и рвались зычными лохмотьями. — Прямое обозначение реалии стоит в одном ряду с ее метафорическими соответствиями: . . .снега, пелены, парчи бросались на окна; Он стоял, весь в цветах, весь в снегах, в хрусталях и смеялся у окон.

Множественности образов способствует то, что в качестве опорного слова тропа используется то родовое, то видовое обозначение. Родовое и видовое обозначения иногда непосредственно примыкают друг к другу: Как сквозная ты птица, как лебедь, взлетела (Кубок метелей); Кипарисовой, деревянной рукою откроет он деревянные двери столовой (Котик Летаев); иногда сменяют друг друга в более развернутых отрезках текста: У его ног плясала яркая сеть солнца, как большой золотой леопард. Воздушный леопард кидался лапами на грудь венчанному гению, но он не повертывал головы к золотому зверю, замурлыкавшему ветром (ср.: Золотые, воздушные звери кидались на них, несясь обратно. Точно на зелень бросили дикую, ветром стенавшую стаю, и вот гепарды терзали их цепкими лапами).

Обычно же родовые и видовое обозначения оторваны друг от друга, варьируя единый образ в соотнесенных по смыслу фрагментах текста: Снег ее обласкал, прыснув в ноги горстями цветных каменьев — горсти бриллиантов и зацветали, и отгорали (Кубок метелей); Стаи мыслей слетали от центра сознанья, будто стаи оголтелых, бурей спугнутых птиц — . . .совершенно праздные мысли, что, как стаи выстрелом спугнутых оголтелых ворон, снимаются с суковатого дерева и начинают кружиться (Петербург); девочка. . . с кругами

огромными вкруг — не двух глаз: бриллиантов, стреляющих молньей; иль — нет. . . показалось бы, что соблеснулися звезды — в Плеяды; Вдруг она померцала глазами: казалось, — в глазах соблеснулось созвездие (Москва). В ряде случаев родовому обозначению соответствует целая серия видовых: *снег — насекомые*, *жужелицы*, *стрекозы*, *мошки*, *пчелы*, *шмели*; *снежинки — цветы*, *лилии*, *миндаль*, *ландыш*.

Одна из существенных особенностей поэтики А. Белого — последовательное установление параллелизма в разных осмыслениях и преломлениях — как параллелизм внешнего мира и внутреннего состояния человека, параллелизм его действий и внутренних состояний, параллелизм бытового и космического и т. д. Как один из способов установления параллелизма используются так называемые «обоюдные» тропы (А. Потебня). Обоюдные тропы сосредоточены в «Кубке метелей» и в основном группируются вокруг двух образных параллелей: *снег—ткань* и *ткань—снег*. Таковы, с одной стороны, образы *бархат снегов*, *кружево снега*, *муары снежинок*, *снежная вуаль пурги*, *порфира снега*, с другой, — *пурга шелков*, *пурга складок*, *пурга кружев*, *снега шлейфа*, *метель атласных юбок*; сравнения: белым шлейфом, *пурге подобным*; подруга в коленях ее головой шуршала, *точно в метельном холме из сребра*. Обоюдные тропы основаны и на других смысловых связях: . . .серебряная ее туфелька застряла там в снежке, *как месяц застревает в облаке — Месяц*, *серп — алмазная туфелька* — с неба упала. По снегу она ступала алмазной туфелькой.

Обоюдные тропы в прозе А. Белого — явление редкое. Гораздо чаще средством установления точек соприкосновения между разными планами изображения становятся тропы, соотнесенные с реалией, имеющей в тексте самостоятельную значимость. Ориентация тропа на реалию используется уже в «Северной симфонии»: Голубою ночью она стояла, одинокая, на вершине башни — На востоке стояла одинокая розовая облачная башня. Во «Второй симфонии» реалия и соотнесенный с нею троп непосредственно примыкают друг к другу: А минуты текли. Пешеходы сменялись, как минуты; Она ругалась, как кухарка, поднимая заснувшую кухарку. В «Третьей симфонии» переклички между реалией и соответствующим тропом становятся выражением идеи повторения, возвращения на круги своя. Они связывают разные части Симфонии, соотнесенные как пребывание в вечности — земное бытие — возвращение в вечность. Сравнения устанавливают точки соприкосновения между персонажами разных частей. Персонажи первой части — кентавр, краб, морские звезды, морская змея имеют соответствия в земном мире: Профессора. . . походили на старинных кентавров; Физик кричал, походя на огромного краба; Малютка споткнулся. Упал. Распластался на полу, как большая морская звезда. Также последовательно устанавливаются соответствия между деталями обстановки.

В «Четвертой симфонии» переход от обозначения реалии к образу — один из распространенных способов организации неболь-

ших фрагментов текста, основанного на повторах и перекличках. Иногда реалия и связанный с ней троп непосредственно примыкают друг к другу: Ветер свеял бледную шапочку одуванчика, овеял, свеял, развеял пух. Она видела, как в доме прошли с лампой, бледно сиявшей, как одуванчик. — Сменяющие друг друга небольшие отрезки текста ориентированы друг на друга так, что прямому обозначению одного отрезка соответствует образное обозначение другого: Снежным облаком вуаль занавесила ей лицо — Вьюжное облачко занавесило блеск лампадки; Брал голосом гаммы, бархатные, как снега — Вьюга, словно Кузмин, брала гаммы, бархатные, как снега; Он стоял с разведенными руками под сквозным золотом падающих листьев — Так он замирал, осыпанный листьями, — золотыми пролетающими временами. — Так же соотносятся и разные части Симфонии. Тропу одной части в другой соответствует реалия.

Ориентация тропа на обозначение реалии имеет в «Кубке метелей» и более сложный характер. В состав сравнения входит не только прямое обозначение, но и метафора, имеющая самостоятельное значение в тексте: Атласом вскипевшая шаль рванулась с нее, как взметенный, сквозной столб метельный — Столб метельный мелькнет, снег взовьет, снег вздохнет; Звук ее голоса запевал, будто лёт снежной пены — Там был лет снежной пены, разбрызганный в пространствах и размешанный с сумраком; дней кружевные метели — Одежды спадали со странника, словно дней кружевные метели. — Метафора становится источником двух предикативных метафор при разных существительных: На них бросили хладный бархат пролетавшего облачка и они впились друг в друга изумленными очами. Хладный бархат пролетающего облачка. Время — хладный бархат пролетающего облачка. Смерть — хладный бархат пролетающего облачка.

Соотнесенность прямого обозначения и соответствующего ему тропа — лишь одно из звеньев более сложной образной системы, которая развернута, в частности, в «Кубке метелей». Рассматривая сравнения Гоголя, А. Белый обратил внимание на то, что один и тот же троп относится к разным предметам: «ряд сравнивается с предметом»; тропы, «смыкающие (круг предметов с предметом) и размыкающие круг признаков одного предмета в признаки ряда предметов»[10].

Постоянство образных характеристик, которые «приспосабливаются» к изменяющимся реалиям, — едва ли не основной принцип словоупотребления в «Кубке метелей». Ключевые слова «Кубка метелей»: *кружево*, *бархат*, *одуванчик*, *лилия*, *хрусталь*, *водопад*, *лебедь*, *пена*, *вино* — лежат в основе нескольких тропов, связывающих разные планы изображения: *кружево иконостаса*; *кружево пролетающих листьев*; *кружева туч*, *шипучее кружево белогромных*

[10] *Белый А.* Мастерство Гоголя, с. 210.

*облак*; *хрустальное кружево брызг*; *о, вода, — рев пены, о серебряное кружево!*; *хрупкие кружева. . . взвивала пурга*; *кружево снега*; *прозрачно желтое кружево слякоти*; *желтое кружево застыло на потолке*; *кружевные листья*; *кружевной снежный фонтан*; *кружевные крылья лунной птицы*; *дней кружевные метели*; *смерть рвала кружева — покровы над бездной*; *кружевная ткань ее вьюжного серца*; *из-под кружева времен, как из-под кружева воды*; ср. *кружево — кружение*.

Слово *бархат* входит в серию метафор: *белый бархат снегов, бархат сугробов, бархат неба, бархат глаз, бархат ресниц, синий бархат ночи, синий бархат вечера, алый бархат крови, бархат пламени, черный бархат небытия, бархат желанных исканий, бархат рыдающего голоса*. Соответствующий эпитет также прилагается к серии разнотипных существительных: *златобархатный сумрак, бархатно-мягкий день, бархатно-мягкий закат, бархатные заревые объятия, бархатный иней, бархатная походка, бархатная улыбка*. Слово *одуванчик* используется как образ сравнения или предикативная метафора при разных реалиях, сближая явления космического и земного миров: В окна сквозили снега — одуванчики; Бледнел месяц, — грустил сквозной одуванчик; Ты, облако, большой сквозной одуванчик; Ее шаль, как одуванчик; Как большой одуванчик, взлетевший над старушкой, колко бритым лицом он прижался к руке матери и т. д.

Лишь часть сочетаний, входящих в сквозные образные ряды, тяготеет друг к другу (*бархат глаз, бархат ресниц*; *снежное вино, морозное вино*; *струны солнца, струны света*), ряд же в целом связывает предметы речи, относящиеся к разным логическим плоскостям: *снежное вино, взоров пьяное вино*, кровь — *алое вино*, заря — *золотое вино*. Поскольку одни и те же реалии имеют несколько соответствий, образные соответствия разных реалий отчасти совпадают: *глаза — вино, бархат*; *снег — вино, бархат*; *кровь — вино, бархат*; *заря — вино, бархат*.

Соотнесение тропа и реалии — один из источников генитивных метафор, основанных на сочетании абстрактного и конкретного: *паутина зла, метель слов, туманы злобы, ветры небытия*. Подобные метафоры возникают в прозе А. Белого и безотносительно к конкретным реалиям, имеющим самостоятельную значимость: *бархат чувств, железо борьбы, жерло прошлого, злой бич жестокого слова, мелкий бисер восклицаний, сера кощунств, уксус томлений, уксус страданий, миро пророчеств, лед понятий, булыжники слов* и т. д. Особенно многочисленны сочетания такого типа в публицистике А. Белого, где конкретное обозначение призвано разрушить «мертвенность» термина: *жемчужины духа, багряница страданий, бисер речи, бисер презрения, песок усталости, вязкая глина повседневной жизни, гранит отчаяния, пыль ненужных слов, изумруды русской речи, стальная проволока мысли, жир пустого бешенства, слюна похвалы, шелковая завеса равнодушия, бархат вкрадчивой песни, вино новое религиозных исканий, операционный нож диалектики*,

*так умело ампутирующий язвы души, золотая радуга романтизма, золотые зори самообожествления* и т. п.

Генитивные метафоры такого типа — лишь одно из проявлений более общего стремления представить отвлеченное через конкретное, характерного для языка вообще и для А. Белого, в частности. Это же стремление отражено в глагольных метафорах: *предрассудки с него посвалились давно; в него ударились дальние отголоски вопросов, в черновато-серую ночь позади нее отвалился кусок недавнего прошлого* и т. д.

Все рассмотренные разновидности тропов сочетаются в одном произведении, образуя многочисленные точки пересечения между разными планами и предметами изображения. Интересен характер тропов в центральном романе А. Белого «Петербург», образность которого последовательно связана с реалиями изображаемого мира. Если в «Четвертой симфонии» выбор падает на слова подчеркнуто поэтические, то в «Петербурге» это уже не столь очевидно. Здесь, например, продолжается ряд образов с опорным словом *кружево*: *серебристое кружево бак, железное, решетчатое кружево, воздушное кружево, кружево фонаря* и т. д. Одновременно опорными словами тропов становятся обозначения подчеркнуто бытовые: *дверной колкий войлок — войлок желтой бородки; на плечи, как войлок, свалились не видавшие гребня космы; от взморья пер туманистый войлок.*

Благодаря сравнениям персонаж соотносится с обстановкой, его окружающей: Быстро он подошел к письменному столу и схватил. . . пресс-папье, которое долго он вертел в глубокой задумчивости. . . — . . .лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье (в минуту торжественную), и — папье-маше (в час досуга); . . . в комнатках, туго набитых креслами, софами, пуфами, веерами и живыми японскими хризантемами, тоже не было перспективы — Сама Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японская хризантема; Николай Аполлонович появился в бухарском халате — Приемная комната Николая Аполлоновича составляла полную противоположность строгому кабинету: она была так же пестра, как. . . как бухарский халат; халат Николая Аполлоновича, так сказать, продолжался во все принадлежности комнаты. . . — Николай Аполлонович видит в Летнем саду стаю кружащих ворон. В другой сцене *стае выстрелом спугнутых оголтелых ворон* уподоблены его мысли. Бомба — один из центральных образов романа. Николай Аполлонович кажется самому себе бомбой. *Николай Аполлонович разрывался как бомба. «Дело поставлено, как часовой механизм»*, — говорит тень тени в главке «Наша роль», это сравнение содержит намек на бомбу с часовым механизмом. Перед тем как обнаружить у своего сына эту бомбу, сенатор Аблеухов мечтает о том, чтобы жизнь сына *пред ним открылась с точно такою же точностью, с какой открывается взору часовой разобранный механизм.*

Повторяющиеся образы, опирающиеся на реалии, имеющие в романе самостоятельную значимость, связывают разных персонажей.

Аполлон Аполлонович и Николай Аполлонович сравниваются с камнем. У Аполлона Аполлоновича — *каменные глаза*, *каменное лицо*, Николай Аполлонович *уподобился камню*; *камнем грянулся в дверь*, он превращается в булыжник, слова его — *каменный град*. Эти сравнения сближают персонажей с призраком Петра, *тяжеловесной*, *будто из камня*, *громадой*, напоминая о значении имени Петр — *камень*.

Характерное для романа «растворение человека во внешнем»[11] выражается в том, что слова, представляющие собой сквозные характеристики природного мира: *ветер*, *тьма*, *туман*, *слякоть*, *дым*, *сквозняк* — используются и для изображения мира человеческого. Слово *ветер* характеризует переживания Николая Аполлоновича: Воспоминанья о неудачной любви охватили его, хлынувши натиском холодного ветра. — Это же слово в другой сцене используется для изображения деятельности Аполлона Аполлоновича: Надувает тогда пузырем свои щеки; он тогда, будто дует (такова уж привычка); холодочки продувают по нетопленным залам; завиваются смерчевые воронки разнообразных бумаг; от Петербурга начинается ветер, на окраине где-нибудь разражается ураган. . . Шутники сказали бы верно: не Аполлон Аполлонович, а . . . Аквилон Аполлонович. — Слово включено и в метафору *ветры небытия*.

В романе повторяется деталь внешнего мира *сквозняки приневского ветра*. В мире человеческом как сквозняк изображаются отношения отца и сына Аблеуховых: . . . когда оба соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобие двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок ‹. . .› бездна отвернулась от бездны; перестал дуть сквозняк. — Образ сквозняка появляется вновь, когда речь идет о письме Лихутина: Некоторые выражения письма были трижды подчеркнуты: от них веяло чем-то очень-очень серьезным — был эдакий неприятный словесный сквозняк.

Сравнение (Что-то серое, мягкое болезненно копошилось под головными костями: мягкое и, главное, — серое, как . . . проспект, как плита тротуара, как от взморья безостановочно перший туманистый войлок) воспринимается на фоне реалий, имеющих самостоятельную значимость в романе: *от взморья пер серый туманистый войлок*, *мокрый скользкий проспект*.

Подкрепление в изображаемых реалиях находят и традиционные сравнения. Например, сравнение Аполлона Аполлоновича с мышью появляется после сцены, в которой изображено, как мышь попадает в мышеловку. Сравнение Николая Аполлоновича с леопардом представляет собой отсылку к непосредственно изображенной реалии: Растянувши рот до ушей, весь напомнил он голову пестрого леопарда, там оскаленного на полу. . .

---

[11] *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. Л., 1977, с. 257.

Даже если троп навеян чужим творчеством, как это часто бывает у Белого, он вырастает из образной системы романа: С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа — Россия! Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних.

Иногда повторяющееся слово входит в длинный ряд чередующихся — прямых и тропеических — сочетаний. Таковы слова *туман*, *кровь*, *дым*. *Дымовой столб разговора*, начинающий тему провокации, в конце романа отыгрывается в клубах дыма от разорвавшейся бомбы. Между этими крайними точками развития слова-образа множество других употреблений слова *дым*, которое присутствует во всех ответственных сценах романа. Это, с одной стороны, прямые употребления: *табачный дым*, *дым фабрик*, *дым деревенских пожаров* и т. п., с другой — метафоры: *сплетенный дым*, *дым небылиц*, *дым тронутых пляской причесок*, *подол из лазурно-веющих дымов*. Слово *копоть* в свою очередь употребляется то в прямом, то в переносном значении: непрерывность бессмыслия составляемой фразы *черной копотью* повисала над Невским; над пространством стоял *черный дым* небылиц.

Тропы, не имеющие опоры в реалии, тяготеют друг к другу. Повторяющиеся образы также связывают разные сферы и предметы изображения. *Стрелы проспектов* и *стрелы циркуляров*, *циркуляция людской многоножки* и *циркуляция бумаг* находятся в несомненном родстве так же, как и *куб кареты* и *кубы домов*. Разрыв между предметами речи, сближенными повторяющимися образами, может быть очень велик. Знамена на Невском проспекте, которые видит Николай Аполлонович (*Поразвились* из чернеющей копоти все *кипящие*, *красные* гребни, *будто бьющиеся огни* и будто *оленьи рога*) описаны теми же словами, что и красное домино, на которое глядит Аполлон Аполлонович: Во все стороны *поразвились* с табуретки *кипящие красные* складки пышно павшего домино, *будто бьющиеся огни* и льющиеся *оленьи рога*.

Некоторые повторяющиеся образы — лишь отдельные звенья обширных образных полей. Таковы многочисленные образы, связанные с общеязыковыми метафорами: *поток людей*, *поток слов*. Вокруг опорных слов одного смыслового ряда — *прибой*, *зыбь*, *водопад*, *водоворот* и т. п. группируются разнотипные образы: *водопад волос*; *из фонтана вещей* и *кисейно-кружевной пены* выходила теперь красавица с пышно взбитыми волосами. . .; *зыбь кисейно-кружевных*, *раскачавшихся в вальсе пар*; *звуковой прибой*; пунцовеющая *зыбь отблесков*; заволновались там красные *водовороты знамен* и т. п. Рассеянные по разным главам романа, эти образы притягиваются друг к другу, превращаясь в сквозную образную линию.

Вслед за Потебней, А. Белый понимал метафору как память о первоначальном мифе. Это понимание сохранилось у него на всю жизнь. Он писал в «Мастерстве Гоголя»: «Метафора — след древнего мышления, заключавшего: от аналогии — к гомологии; она таит пережиток мифа» [12]. Такое отношение к метафоре отразилось в увлечении реализацией метафоры, в нарочито буквальном понимании фразеологии, в восстановлении внутренней формы слова и стало для А. Белого одним из путей «воскрешения слова». Как частный прием реализация метафоры используется уже в «Северной симфонии»: Кузнец Антон работал мехами и раздувал огонь в сине-белых твердынях, и небо было в объятиях антонова огня. — В «Серебряном голубе» реализуется метафора *поехали андроны*: Андрон становится персонажем романа. Андрон — персонаж одноименного стихотворения 1931 г.: И древний, роковой возничий, Седой, всклокоченный Андрон, Гремя телегой, порет дичи, Летучей молнией взогнен. — Эта же метафора развертывается и в романе «Москва»: В мыслях поехали всякие там на телегах — на шинах, автобусах, автомобилях — Андроны, Евлампии, Яковы (или — как их?), те, которые едут с Андроном, когда выезжает Андрон на телеге своей: в голове утомленной!

В «Котике Летаеве» и «Крещеном китайце» реализация метафоры — один из способов осознания и описания мира, принцип объединения двух параллельно развивающихся фабульных рядов, при этом «ряд метафорический утверждается, как существующий до реального» [13]. Фразеологизмы и метафоры *упал в обморок*, *сгорает от пьянства*, *вылетел в трубу*, *Афросинья загрызает Петровича* в «Котике Летаеве», *обивать пороги*, *в три погибели*, *стены имеют уши*, *превращает в котлету*, *турусы на колесах*, *вылизывать* ('наводить чистоту') в «Крещеном китайце», преломленные сквозь детское сознание («метафоры понимаю я точно»), развертываются в конкретные картины: Валериан Валерианович все равно, что полено: деревянная кукла он; деревянная кукла в окне парикмахера Пашкова мне известна: она похожа на Блещенского; Блещенских продают саженями; и потом их сжигают; Поликсена Борисовна Блещенская покупает себе Валериан Валериановичей саженями; и постепенно сжигает: одного за другим. И пока один из них к нам заходит с визитом, другой же — растрещался в камине в спиралях летящего пламени и выгоняется метаморфозами дымов под небо: сгорает от пьянства.

Для А. Белого метафора не только отголосок мифа, но и его источник. «Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса, но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; . . . цель (метафора-символ), получившая

[12] *Белый А.* Мастерство Гоголя, с. 268.
[13] *Шкловский В.* Указ. соч., с. 210.

бытие, превращается в реальную действующую причину: символ становится воплощением, он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом: месяц есть теперь внешний образ тайно скрытого от нас небесного быка или козла, мы видим рог этого животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен» [14]. Опираясь на такое понимание мифа, А. Белый творит мифы, развертывая собственные космические метафоры. Так, в «Кубке метелей» возникает образ метельного иерея. В «Котике Летаеве» и «Крещеном китайце» детское восприятие становится мотивировкой множества метафор-мифов: Светлоногий день идет в ночь: чернорогая ночь забодает его; Светлорогий пастух зовет рогом меня; Черный бык — ночь — мычит на меня («Котик Летаев»). Мифотворчество, мотивированное детским восприятием мира, выражается и в словообразовании; появляются обозначения разных существ, порожденных детским сознанием (*чернодуб—бородан* и т. п.): Прошедшею полночью было, я знаю наверное, — шествие злых черничей от угла до угла: по ковру, мимо стульев; . . . луна нападала на них световыми мечами; и толпы немых черничей упадали, как замертво, на пол; луна уплывала за тучу; они ж, — черничи, — повосставши, валили ватагой из черной норы угловой: по ковру мимо стульев; и — не было им ни конца, ни названья! («Крещеный китаец»).

Метафора-миф включается в двойные описания, в которых принимают участие и прямые обозначения: Странен и страшен тот, кто в этот час не боится падающих в окно молний ‹. . .› под ударами молний ночлега себе не найдешь, а еще, пожалуй, ослепнешь, как красная баба Маланья из тучи на тебя поглядит, и ты ее на мгновенье увидишь, как попрыгивает по тучам она; и ты на мгновенье увидишь всю даль — красной («Серебряный голубь»).

* * *

Как иронически заметил В. Б. Шкловский: «Андрей Белый написал очень много томов, и все разные» [15]. При всем многообразии творчества А. Белого его характеризует последовательное развитие одних и тех же идей и тем, будь то в прозе, в стихах или в исследованиях. Творчество его можно рассматривать как единый контекст, где все взаимосвязано. Особенность этого огромного контекста в том, что большинство произведений, его составляющих, строится с установкой на эстетическое воздействие (исключение представляют специфически научные произведения, которые, впрочем, тоже отражают некоторые черты манеры Белого). Даже тогда, когда Белый подчеркнуто отказывается от своей писательской манеры, срывает с себя маску писателя, он создает один из вариантов все той же общей

[14] *Белый А.* Символизм, с. 447.
[15] *Шкловский В.* Указ. соч., с. 206.

системы, оставаясь в рамках устойчивых принципов организации текста («Записки чудака»).

Метафоричность, а затем лейтмотивность выходят за пределы стихов и прозы, переходя в публицистику [16]. Еще более тесными становятся связи между произведениями разных жанров, когда возникает особая ритмическая система Белого, которая распространяется на путевые записки, мемуары, философские произведения (цикл «Кризисов»). Жанровые особенности стираются, возникают синтетические жанры.

А. Белый особенно в зрелые годы постоянно возвращается к одним и тем же темам и образам. Одна и та же автобиографическая ситуация, например, взаимоотношения отца и матери, изображается несколько раз в разных вариантах («Котик Летаев», «Крещеный китаец», мемуары, а отчасти и «Петербург»). Одни и те же люди и события изображаются параллельно в «Москве» и мемуарах, в «Первом свидании» и мемуарах. Мотивы позднего творчества перекликаются с ранним творчеством, «Первое свидание» и мемуары — со «Второй симфонией», мемуары — с отдельными очерками «Арабесок». Так возникают различные тематические пересечения и переклички. Одно и то же предстает в разных освещениях, изображается в разных тональностях.

Связи произведений Белого друг с другом многочисленны и разнообразны. В разножанровых произведениях повторяются не только определенные темы, но и отдельные приемы изображения и организации текста, отдельные мотивы, образы, словосочетания. Естественно, что наиболее тесные связи существуют между поэзией и прозой (в узком смысле слова). Их объединяют и определенные тенденции — прежде всего тяготение к циклизации и лейтмотивности [17], и множество повторяющихся мотивов и образов.

Существует известный параллелизм между теми образами и мотивами, которые разрабатываются в поэзии и прозе (а отчасти и публицистике) определенного времени. Цикл «Образы» (сб. «Золото в лазури») перекликается с «Северной симфонией», деревенские стихи «Пепла» — с «Серебряным голубем», городские стихи «Пепла» — с «Петербургом» (тема маскарада, лейтмотивы «красный», «мертвый»), цикл «Зима» (сб. «Урна») — с «Кубком метелей», «Звезда» — с «Записками чудака», некоторые образы поздних стихов (дом—каменный ком, сравнение вселенной с рыбой) связаны с соответствующими образами «Москвы» и «Масок».

Повторяющиеся мотивы и образы связывают и произведения, разорванные во времени. Мотив маскарада, объединяющий стихи «Пепла» и «Петербург», затем развертывается в сб. «После разлуки»,

---

[16] См. об этом: *Михайловский Б. В.* Русская литература XX века. М., 1939, с. 258; *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 216.

[17] *Хмельницкая Т. Ю.* Поэзия Андрея Белого. — В кн.: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, с. 27—28.

в «Москве» и в «Масках». Мотив удара связывает «Петербург», «Москву» и «Маски». Образ бездны часто встречается в ранней публицистике, разрабатывается в «Серебряном голубе», «Петербурге», а затем опять в «Москве» и «Масках». В «Серебряном голубе» образ этот имеет и серьезное, и ироническое освещение: . . .Обитатели богоспасаемого сего городка вели образ существования своего между двумя, так сказать, безднами: бездной пыли и бездной грязи. . .

В поэзии и прозе совпадают отдельные лейтмотивы. Лейтмотив «Пепла» — «пространства» — одновременно лейтмотив «Серебряного голубя» и «Петербурга». Стихи и проза совпадают почти дословно: Просторов простертая рать: В пространствах таятся пространства — . . .и в пространствах скрывались, таились и вновь открывались пространства. В романе «Петербург» это сквозное слово приобретает множество применений: *мировое пространство*, *космическое пространство*, *громадные пространства России*, *унылые*, *ледяные пространства*, *свинцовые пространства*, *сырые пространства*, *желтоватые невские пространства*, *пригородные пространства*, *пространство комнатной анфилады*, *гулкое коридора пространство*, *четырехвершковое пространство* (кареты), *пространство рук щупало пространство лица*, . . . *воздел он пространство зрачков своих*, *душевное пространство* и т. д.; ср. в «Москве»: *пространство сознания*.

Один из центральных образов сборника «Пепел» — образ паука. Сравнение человека с пауком используется в «Серебряном голубе», а затем в «Петербурге». Здесь же использован образ тарантула. Тарантул — провокатор Липпанченко. В восприятии Николая Аполлоновича тарантул — солнце. Громадным насекомым кажется и сардинница с бомбой. Паук и муха — сквозные образы романов «Москва» и «Маски». С пауком сравниваются разные персонажи романов: Грибиков, Мандро, доктор Доннер, Анна Павловна. Как паук изображается и Москва (Москва семихолмною там растаращей сидела на корточках, точно паук семиногий, готовый подпрыгнуть под облако). С образами паука и мухи связан и сквозной образ сетей, который имеет множество преломлений в романе «Петербург» (темноватая сеть перекрещенных сучьев; сеть перламутринок; сеточка накрапывающего дождя; сети из стен, подворотен, заборов; под ноги падала сеточка из пурпуровых пятен; эта сеточка из пурпуровых пятен почему-то напомнила кровь). Если в «Петербурге» эти метафоры относительно самостоятельны и непосредственно не соприкасаются с образом паука, то в романе «Москва» образ сетей мотивирован им: Вот «Москва» переулков! Она же — Москва; точно сеть паучиная; в центре паук повисающий, — Грибиков: жалким кащеем бессмертным; кругом — жужель мух из паучника; та паутина сплетений тишайшими сплетнями переплетала сеть нервов. . .

Стихи и прозу связывают не только центральные образы, но и образы частные. Свет, закат сравнивается с леопардовой шкурой — в стихах: *У склона воздушных небес протянута шкура гепарда*, в прозе: *световые пятна заката уже потухают*: *желтокрасною лео-*

*пардовой шкурой* (Котик Летаев), в публицистике: *заря. . . напоминала леопардовую шкуру* (Феникс). Руки сравниваются с лилиями в «Четвертой симфонии» и в стихах: *как лилия, рука сквозная*, сочетание *ковровый свет* из стихотворения «Вспомни!» имеет соответствие в «Серебряном голубе», образ *месяц — сквозной одуванчик* из «Четвертой симфонии» повторяется в «Первом свидании»: *месяц — одуванчик бурь*. В стихах и в прозе повторяется сравнение зари с вином, облаков с башнями, снежинок со стрекозами, волос с дымом и т. п.

Одни и те же образы по-разному освещаются в разные периоды творчества. Туманная вечность, воплощенная в женщину в черном с белым лицом, из «Второй симфонии», в «Котике Летаеве» превращается в тетю Дотю с выбивалкой в руках, а в «Москве» и «Масках» — в мадам Эвихкайтен, *бабу злую*, *двужильную*.

Средоточие таких иронически переосмысленных образов и остраненных слов — поэма «Первое свидание». Здесь и общие для символистов образы — *бездна*: . . .бездна гибельна (без дна!), *вечность*: о Вечности, огромной даме; выходишь в Вечность. . . на Арбат, и образы, специфичные для А. Белого: . . .земли портящий овраг Грызет юго-восток Европы. Образ оврагов отсылает к «Второй симфонии»: Иногда равнина прорезывалась глубокими оврагами, представляя из себя высокое плоскогорье. Было что-то буддийское в этом чередовании равнин и оврагов. Вспоминалось больше прошлое, чем настоящее. Это было монгольское прошлое. Этот образ повторяется в публицистике («Арабески», «Луг зеленый»), комментируется в «Записках чудака».

Определенные образы, приемы, явления в одних жанрах развиты больше, нежели в других, так что разножанровые произведения дополняют друг друга. В то же время, отражая одни и те же явления и способы организации текста в разной мере, разножанровые произведения тяготеют к разным полюсам внутри единой системы. Параллельно возникают произведения, одни из которых тяготеют к «полюсу сложности», другие к «полюсу простоты»; в таких отношениях находятся, в частности, поздние романы Белого и его автобиографические произведения: «Москва» и «Маски» — и мемуары.

Возвращение к одним и тем же образам, темам и приемам столь же характерно для Белого, как и стремление расширить круг средств изображения. Расширяя сферу применения однотипных средств, которые, концентрируясь в произведениях одного жанра, дают отражения и во всех других, он одновременно выдвигает новые задачи, требующие других средств. Происходит постоянное перераспределение старого и нового и разных, уже опробованных средств и приемов. Произведения, так или иначе связанные друг с другом — идейно ли, как «Серебряный голубь» и «Петербург», тематически ли, как «Котик Летаев» и «Крещеный китаец», или сюжетно, как «Москва» и «Маски», — оказываются разными с точки зрения их поэтики. Приемы, только намеченные в одном произведении, в следующем предстают в концентрированном виде, и иногда, дав вспышку, уходят на

периферию, отодвинутые другими. Одни и те же темы решаются в разных ключах, одни и те же образы и приемы используются в разных типах контекстов. Так возникает сложное сочетание постоянного и переменного.

Е. В. КРАСИЛЬНИКОВА

# О НЕКОТОРЫХ ЛИНИЯХ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО

Чтобы понять язык поэта как единство — вначале внутри обособленных периодов его развития, затем как единство в эволюции — необходимо найти такие самые общие характеристики, которые позволят описать согласованность правил отбора и преобразования для разных элементов стиховой структуры, а затем объяснить сущность и внутреннюю логику изменений этих правил в связи с развитием самих характеристик.

В этой статье мы попытаемся показать взаимодействие разных языковых средств, создающих «поэтику странного мира» раннего Заболоцкого, и выдвинуть гипотезы о некоторых линиях эволюции, закономерным образом соотносимых с ранним периодом. Граница, проходящая в поэзии Н. А. Заболоцкого после «Столбцов», очень резка, тем не менее существенные черты объединяют их с последующим творчеством поэта, а на самой границе периодов обнаруживаются явления, говорящие о постепенности и определенной направленности развития.

Сведение к единству разных поэтик — задача чрезвычайно трудная, но самые формы «тождества себе» у разных поэтов неодинаковы.

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я живой.

*(Метаморфозы)*

Неуклонность внутреннего развития и есть, как это уже сказано в литературе [1], основа единства творчества Н. А. Заболоцкого.

[1] См. краткую библиографию в конце статьи. В нее из-за недостатка места не могли быть включены даже основные статьи и диссертационные исследования, посвященные творчеству Н. А. Заболоцкого (в частности, диссертации Г. В. Филиппова, Т. Т. Савченко, Е. А. Денисовой, Л. А. Токаревой и др.). К источникам работы должны быть также отнесены лекции о языке поэзии Н. А. Заболоцкого, прочитанные М. В. Пановым в МГУ в 70—80-е годы в составе курса о языке русской поэзии XIX—XX в.

Поэтому целью анализа, направляемого поиском целостности поэта, не может быть лишь обнаружение повторяющихся форм, сквозных устойчивых элементов. Единство поэта может быть понято лишь как многообразие — внутренне мотивированное и вместе с тем испытавшее жесткие воздействия извне.

Дополнительное осложнение в анализ вносит то, что в конце жизни поэт сам создал образ своего пути, как бы прочертил его линию (несколько изменяя, иногда выпрямляя ее), поставил акценты, обозначил кульминацию. В 1972 г. вышел двухтомник, первый том которого сформирован по желанию поэта: сюда вошли те редакции, те произведения и в той последовательности, которые указал поэт. Мы будем исходить в основном из этого сборника [2], так как он во многом дает ключ к пониманию развития поэта, однако существует отдельная задача соотнести эту картину с реальной диахронией публикаций поэта, с первыми редакциями стихов, со структурой выходивших сборников. Эта задача в статье не ставится.

В «Манифесте ОБЕРИУ» (1928) было провозглашено: «Мы творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов» . . . «Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни. Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты».

В этих словах указана многое объясняющая связь: особое видение — особое выражение. «В восприятии Заболоцкого мир значений, созданных прошлым, мешает увидеть мир реальный. Словесный знак искажает очертания эмпирической реальности», — перефразирует эту мысль И. П. Смирнов (1973). В чем же особенность нового видения? Восстанавливается вся острота и точность живого моментального ощущения. Дезавтоматизация восприятия, стремящаяся как к идеалу к детской непосредственности, в каком-то отношении должна преодолеть и устойчивые формы культуры — «мир, испорченный сознанием отцов» (см. поэму «Лодейников» во «Второй книге» — 1937 г.), способы видения, формы языка, приемы литературной традиции. Для этого вырабатываются новые средства пластического изображения мира: Чернело море в пароход; На волнах шел румянец, зеленоватый от руля; И флаг трещал как бы бумага надорванная. Ср. у позднего Заболоцкого: Лист клена, словно медь звенит, ударившись о маленький сучок; Где под каплей божественной холодеет кусочек цветка.

---

[2] Все стихи цитируются по изданию 1972 г. (т. 1). Если приводится иной текст (ранний вариант), после названия стихотворения дается дополнительная помета: Столбцы 1929 (полная библиографическая информация — в конце статьи).

Но не только особенности психологических установок, вытекающие из определенных целей художественного познания мира, влияли на способ восприятия. Влияла социальная позиция отчуждения от механических принципов жизни, воплощенных в нэповском быте. Автор — вне мира, который он изображает (ср. Альфонсов 1966). Этот мир ему странен. Но такой взгляд меняет самый способ зрения. Это восприятие феноменологическое. Нет правил узнавания и отождествления предметов, неясны взаимосвязи вещей, систему трудно отличить от нормы, от узуса. Отсюда представление мира чередой сменяющихся впечатлений, дискретным потоком явлений. Яркость ощущений сочетается с оглушенностью, с состоянием, пограничным бредовому. Порой трудно различить кажущееся и реальное. Заметим, что инвариантом содержания многих стихотворений Заболоцкого — всех периодов его творчества — является ситуация попадания в странный, новый, неизвестный, чуждый мир, столкновение разных миров и сознаний, взгляд на один мир из другого мира, через другое — чужое — сознание, лишенный стереотипов. Это взгляд ребенка, иноземного путешественника, человека среди чудовищ, снежного человека среди людей.

Положение автора в этом мире — это положение наблюдателя, вовлекающего и читателя в поток острых ощущений на грани яви. «Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами» — это сказано о Заболоцком в «Манифесте ОБЕРИУ». В активном воздействии на чувства читателя (напомним для примера описание яств в рыбной лавке или многих крайне неэстетичных подробностей, относящихся к низким сферам жизни) проявляются эстетические установки, близкие лубку и народному театру (о связях с традициями народной культуры см.: Степанов 1929, Македонов 1968, Ростовцева 1984).

Итак, и установка увидеть мир «голыми глазами», и передача состояния человека в мире, логика которого чужда, и воля гротеском выявить уродство этого мира вызывают к жизни особую поэтику. К тому же она полемически противопоставлена предшествующим поэтикам.

Далее мы обратимся к некоторым средствам, воплощающим «поэтику странного мира». При этом основное внимание будет уделено не литературному контексту возникновения ее, не ее связям с эстетикой XX в., не систематике приемов, подчиненных особой логике искусства, но связям приемов со свойствами предмета изображения и способом его видения.

* * *

Рассмотрим, какие языковые средства использует поэт для изображения восприятия мира как неупорядоченного потока явлений, мира, в котором не дано ориентиров для его расчленения и организации. В синтаксисе мы находим самую точную формулу для выражения

самоощущения человека в таком мире: *то, то — не то; не то. . . То, то* — относится к ряду восприятия; *не то, не то* — к ряду узнавания, отождествления.

Действительно, перед наблюдателем чередой идут события, которые он фиксирует сам в смене впечатлений: *То, то; тут, там; вот, вон, вдруг*: (о бегущем коне) *То* вытянется как налим, *то* снова восемь ног сверкают в его блестящем животе (Движение):

Ура! Ура! Герой парит —
Гавайский фокус над Невою!
*То* ручки сложит горбылем,
*То* ногу за ногу закинет,
*То* весь дугою изогнется.
*(Фокстрот, Столбцы 1929)*

*Там* пролетарий на стене
Гремит, играя при луне,
*Там* вой кукушки полковой
Угрюмо тонет за стеной.
*Тут* белый домик вырастает
С квадратной башенкой вверху
*(Часовой)*

Сюда относятся также конструкции самой своей семантикой предсказывающие «перемену действия». С повтором форм:

Он их толкнет — они бежать.
*Бегут, бегут*, потом опять
Идут, задорные, навстречу
*(Белая ночь)*

*Сидит, сидит*, и улыбнется,
И вдруг исчез. Одно болотце
Осталось в глиняном полу
*(Пекарня)*

С глаголом, включающим префикс *по-*:

Сирена бледная за стойкой
Гостей *по*потчует настойкой,
Скосит глаза, уйдет, придет,
Потом с гитарой на отлет
Она поет, поет о милом
*(Вечерний бар)*

Наблюдатель, не понимающий внутренний механизм мира, который являет ему себя, не может уловить и логику следования фактов. Он замечает лишь навязчивый «мигающий» ритм повторов, напряженную пульсацию впечатлений. Сравним образ напряженно болезненной ситуации:

А шар вертится между стен,
Дымится, пучится, хохочет,
Глазок сожмет: «Спокойной ночи!»
Глазок откроет: «Добрый день!»
И форварда замучить хочет.
*(Футбол)*

(Синтаксический параллелизм плюс смысловая противоположность служат языковой формой образа.) Нельзя не обратить внимание на частотность в текстах «Столбцов» глагольных лексем *качать — качаться*. Это словесный знак, в котором слиты и свойства мира,

и внушенное им ощущение. Выразительно возрастание субъективного в трех употреблениях этих глаголов в стихотворении «Белая ночь»: *Качалась* Невка у перил; *Качали* кольцами деревья; И ночь. . . *качается* в спиртовой банке; ср. в других стихах: Мужчины тоже все кричали, Они *качались* по столам, По потолкам они *качали* Бедлам с цветами пополам; Как жрец, *качается* маэстро, *Качая* бледною толпой; Ножи, торчащие из ранок, *Качаются* и дребезжат; И по трамваям рай *качается* и др.

Предметный мир, проходящий перед глазами наблюдателя, также выстроен только в психологической последовательности. Он не иерархизован. Однородность перечисления неоднородного — характерная черта «Столбцов». Как рядоположные даются часть и целое, люди и вещи. В синтаксисе особую частотность приобретает перечислительный, нанизывающий союз *и*:

Здесь бабы толсты, словно кадки,
Их шаль невиданной красы,
И огурцы, как великаны,
Прилежно плавают в воде. . .
И мясо, властью топора,
Лежит, как красная дыра;
И колбаса кишкой кровавой
В жаровне плавает корявой,
И вслед за ней кудрявый пес
Несет на воздух постный нос,
И пасть открыта, словно дверь,
И голова, как блюдо,
И ноги точные идут,
Сгибаясь медленно посередине.

*(На рынке)*

Длина такого ряда могла бы быть неограниченной, однако единство сцены и пределы внимания замыкают его. Само описание подчинено законам зрительного восприятия с естественными переменами планов — крупных и мелких. Зрительное членение пространства иногда кладется Н. А. Заболоцким в основу композиционного строения стихов (ср. напр. «Обводный канал»). Одно из повторяющихся композиционных развитий: от панорамы, общей картины к вычленяемым составляющим с последующим чередованием планов и резким кульминационным выделением отдельных предметов (из множества) или отдельной детали. Грамматическим средством выделения часто служит единственное число имени предмета (ср. *маклак*, *сапог* в «Обводном канале»), особенно выразительно единственное число при выделении детали, части, принадлежности на фоне множественности предметов, с которыми эта деталь, часть, предмет соотносительны. В строках стихотворения «Обводный канал»:

Ломовики, как падишахи,
*Коня* запутав медью блях,
Идут, закутаны в рубахи,
С нелепой важностью нерях.

трижды представлены согласовательные формы множественного дистрибутивного, дважды в сравнении: *как падишахи*, *с важностью*

*нерях* и раз в объекте: *закутаны в рубахи*. Это тройное множественное создает резкий контраст с единственной формой ед. числа — *коня* (подразумевается: *каждый своего коня*).

Выделенное зрительное впечатление часто передается именно несогласованным единственным.

Ракеты, выстроившись кру́гом,
Вставали в очередь. Потом
Они летели друг за другом,
Вертя бенгальским *животом*.
*(Белая ночь)*

Здесь бабы толсты, словно кадки,
Их *шаль* невиданной красы
*(На рынке)*

И бабы выставили в пляске
У перекрестка гладких ног
*Чижа* на розовой подвязке.
*(Фокстрот)*

Последние два примера содержат несогласованное употребление единственного числа, выходящее за пределы общелитературного правила [3].

В контексте стихов «Столбцов» значение подобных форм единственного числа не равно дистрибутивному: у каждого из субъектов есть названный объект. Точнее было бы сказать «Эта яркая деталь замечена, (чаще) встречается у таких-то субъектов. Это внешний знак, примета тех, кто уже задан множеством». Поэтому естественным образом «единственное дистрибутивное» появляется иногда при множестве субъектов, выраженном не формой множественного числа, а лексемой с собирательным значением:

Звеня серебряной цепочкой,
Спадает с лестницы народ,
Трещит картонною *сорочкой*
С *бутылкой* водит хоровод.
*(Вечерний бар)*

Мясистых баб большая стая
Сидит вокруг, *пером* блистая,
И *лысый венчик* горностая
Венчает груди, ожирев
В поту столетних королев.
*(Свадьба)*

Лексемы с собирательным значением и лексемы, получившие это значение при метонимическом употреблении (*зал*, *цирк*), своей сочетаемостью часто показывают, что при аморфной обезличенности группа сливается в одну фигуру или массу: *Толпа* лунатиком идет;

---

[3] Заметим, что в ранних стихах и поэмах достаточно регулярно появляется единственное число, соотнесенное с парными предметами: *ухо*, *око*, *глаз*, *губа*, *ручка*, *ножка*, *подмышка*, *сапог* (Танцует *в ухе* перепонка, Танцует в горле виноград; Вон бабка с неподвижным *оком* (о слепой), *Под мышкой* гвозди и везде и т. д.). В основе этого сдвига — иные причины. Это резкое нарушение правила общеязыковой грамматики позднее исчезает.

*Зал* трясется, как кликуша, и стучит ногами в пол он — но может быть подчеркнута разнородность множества:

*Цирк* сияет, словно щит,
*Цирк* на пальцах верещит,
*Цирк* на дудке завывает,
Душу в душу ударяет!
*(Цирк)*

Образ цирка складывается из ярких зрительных и слуховых впечатлений, из раздельных действий разных субъектов: одни верещат, кто-то завывает на дудке (подобное истолкование невозможно для общелитературного употребления, но кажется нам вероятным при особой грамматике «Столбцов»), аналогично тому как образ рынка был дан в разнородных предметных (и событийных) воплощениях.

Выделение деталей конкретной ситуации всегда идет за передвижением фокуса внимания наблюдателя.

Субъективной перспективой часто объясняется употребление в «Столбцах» размерно-оценочных прилагательных и существительных. Размер оказывается относительным, он задан ситуативным соотношением предметов и приближенностью к глазам наблюдателя. Ср. выше: И огурцы, *как великаны*. . . или:

Закат погас. И день остановился.
И *великаном* подошел шершавый конь.
Мужик *огромной* тушею своей
Сидел в стропилах крашеных саней
*(Игра в снежки)*

В упомянутом стихотворении создан композиционный контраст: мелкой, подвижной, панорамной сцены драки мальчишек и крупных, застылых фигур рядом (он подчеркнут и стиховой ритмикой). Тот же прием позднее в поэме «Лодейников»:

Лодейников склонился над листами,
И в этот миг привиделся ему
*Огромный* червь, железными зубами
Схвативший лист и прянувший во тьму.

От субъективной трансформации размера остается уже один шаг до трансформации образной. Он делается:

Свалились в кучу беки,
Опухшие от сквозняка,
Но к ним через моря и реки,
Просторы, площади, снега,
Расправив пышные доспехи
И накренясь в меридиан,
Несется шар.
*(Футбол)*

Футбольный мяч в раскаленной атмосфере игры психологически возрастает до размеров чуть ли не земного шара, становится таким же жизненно важным центром мира — вселенной.

Изображение предметов в «Столбцах» также обращено к их ситуативной переменчивости и часто сфокусировано в отношении к наблюдателю: *В ботинках кожи голубой, В носках блистательного франта Парит по воздуху герой В дыму гавайского джаз-банда.* Весь герой — только ботинки и носки. Так его видит наблюдатель, но эта метонимия — и его сущностная характеристика.

Образы следуют за импульсами впечатлений, вспышками ассоциаций и поэтому оказываются разнородными, несоединимыми; парадоксальным кажется самое тождество предмета, который их вызвал:

Чернело море в пароход,
и волны на его дорожке,
*как бы серебряные ложки,*
стучали. *Как слепые кошки,*
мерцали около бортов,
бесились весело. Из ртов,
из черных ртов у них стекал
поток горячего стекла. . .
Из трусости или забавы
прожектор волны надавил,
и, *точно каменные бабы,*
они ослепли.

*(Море, Столбцы 1929)*

*Серебряные ложки, слепые кошки, каменные бабы* — это об одном и том же? У кошек из ртов стекает *поток горячего стекла*?

Она среди густого пара
Стоит, как *белая гагара. . .*
То вдруг присвистнет, одинокая,
Совьется *маленьким ужом*

*(Цирк)*

Можно ли в отвлечении от этого стиха слить в единство — предмет, который предстает то белой гагарой, то маленьким ужом?

В этих ассоциациях нет согласованности, они резко разнородны (контрастны) по отношению друг к другу и предмету сравнения. За стремлением подчеркнуть яркое несходство разных ситуативных проявлений предмета проглядывает более глубокая цель, некоторый сквозной принцип поэтики. Столь же резко разнородны образные характеристики разных частей одного предмета, части и целого, отсутствие логической соподчиненности их еще более заметно. И *пасть* открыта *словно дверь*, И *голова как блюдо* (у пса); Сверкают *саблями селедки*, Их глазки маленькие кротки, Но вот, разрезаны ножом, они свиваются *ужом*; Ср. в стихотворении 1930 г. «Человек в воде»:

*Словно череп*, безволос,
*Как червяк подземный*, бел . . .
Разворачивая ладони,
*Словно белые блины . . .*
Человек, *как гусь, как рак. . .*
Шел бородку теребя.

Итак, один предмет в разных случаях оказывается столь же разительно несхожим, как и разные предметы, часть и целое рядоположны, а не поставлены в иерархическое отношение.

Поэтому в самом наблюдении (*то. . ., то. . .*) зарождается вопрос об отождествлении предметов. Как мы уже говорили, в стихи проникает формула *не то, не то. . .* Ср.: *Не то* сирены, *не то* девки, но нет, сирены. . . (Белая ночь). Эта синтаксическая формула показывает, что наблюдатель стоит в действительном затруднении перед неопределенностью выбора. Порой явственность иллюзии соперничает с действительностью (*Обман с мечтами пополам*). Происходят странные превращения: мяч — земной шар (Футбол), жена — лошадь (Болезнь), женщина — змея — *совсем лишилась тела* (Цирк), кот — сидит кувшинчиком — осталось одно болотце (Пекарня). Обычно даны реальные мотивировки для подобных превращенных впечатлений или странной связи впечатлений: болезнь, бред, усталость, бессонница, пьяный угар, кривое зеркало в комнате смеха, тайна фокуса в искусстве, но самые ситуации оказываются частотными. Поэт обнаруживает пристрастие к ним. Он как бы исследует случаи, где граница реальности оказывается зыбкой. Например: сливается в одно реальность и изображение, отражение. Ср.:

И танец истуканом кружит
толпу в расселину зеркал
*(Свадьба, Столбцы 1929)*

Он напрягается и видит
стоит, как кукла, часовой,
и пролетарий на коне
его хранит, расправив копья,
ему знамена — изголовье
и штык ружья — сигнал к войне
И день доволен им вполне
*(Часовой, Столбцы 1929)*

В самом изображаемом мире есть свойства, которые затрудняют установление границ реальности. Будто штампованные, размножены лишенные индивидуальности — Ивановы. Они повторяют один и тот же круг жизни (ср. «Новый быт»). В превратной системе ценностей, которой они руководствуются, *горка — словно Арарат — имеет вид отменно важный* (в столкновении слов *горка* и *Арарат* можно видеть прием семантической «паронимии», построенный на внутренней форме слова *горка*). Естественное сознание устает от столкновения с миром, где царит механический повтор, от столкновения с сознанием, плохо дифференцирующим разные сущности.

В описании этого мира начинает регулярно использоваться прием, который способен создать эффект вязкости восприятия окружающего, смешивающихся различий предметов, порой навязчивого эха, бредового двойничества. Речь идет о паронимических сближениях слов, повторах больших отрезков слов.

Сравним описание больного бреда:

Во сне он видит чьи-то рыла,
*Тупые*, плотные, как *дуб*.
Тут лошадь веки приоткрыла
Квадратный выставила *зуб*.
*(Болезнь)*

и изображение мещанского мира:

Как по стаканам *висла виски*,
Как, из разбитого *виска*
Измученную грудь обрызгав,
Он вдруг упал. Была тоска. . .
Глаза упали, точно *гири*,
Бокал раз*били*, вышла ночь,
И *жир*ные автомо*били*
Схватив под мышки Пика*дилли*,
Легко откатывали прочь.
*(Вечерний бар)*

Этот прием осознавался поэтом. Примечательно, что в одной из строф поэмы «Рубрук в Монголии» сказано:

Трепать язык умеет всякий,
Но надо так трепать язык,
Чтоб щи не путать с кулебякой
И с запятыми закавык.

Описание фрагментов действительности, которые оставляют после себя чувство смешения реального и ирреального, часто выделено у Н. А. Заболоцкого специальными языковыми приемами.

В создании внутристиховой композиции в «Столбцах» широко используется контраст грамматических форм времени и контраст звуковой инструментовки. Приведем два примера, где насыщение звукового потока *-л-* при тонком взаимодействии его с соседними звуками, также создающими определенное звуковое движение, выделяет тему бреда, сомнамбулизма.

И всюду сумасшедший бред.
Листами сонными колышим,
Он льется в окна, липнет к крышам,
Вздымает дыбом волоса
*(Белая ночь)*

Толпа в плену, толпа в неволе,
Толпа лунатиком идет,
Ладони вытянув вперед.
*(Обводный канал)*

В следующем примере противопоставленное другим временным планам употребление прошедшего времени несовершенного вида передает то ли плывущее сознание, то ли странную действительность.

Мужчины тоже все кричали,
Они качались по столам,
По потолкам они качали
Бедлам с цветами пополам.
Один рыдает. . .
К нему сирена подходила. . .

Предметы и действия получают определенные имена и формы обозначения только в устойчивом мире культуры с правилами узнавания; если воспринимающий не включен в культуру (ср. восприятие искусства как неискусства — верное наблюдение Т. Т. Савченко об атмосфере стихотворения «Цирк») или сознательно отвлекается от ее норм (в частности, речевых), то и описание явлений на уровне явлений становится необычным — остраненным с точки зрения читателя. Ср.: *Он машет палкой в пустоту* (о дирижере); *Два тоненькие мужика стоят, Сгибаясь, у шеста* (о циркачах); а также: *Билетов хрупкие дощечки, Младенец кашку составляет из манных зерен голубых* (варит кашу). В тот же ряд включается и точное субъективное впечатление: *То снова восемь ног сверкают в его блестящем животе* (о бегущем коне).

Феноменологическому восприятию «вне узуса» соответствует синтаксическая форма, реализующая возможности системы, но нарушающая узус, норму: *На службу вышли Ивановы в своих штанах и башмаках*; *Стреляя в воздух пистолетом*; *крикнул ночь*; *сообщает мне свои переживанья*; *когда любовью не ослеп*; *я дарю его тебе изо всех сил*.

Широкое употребление получает эпитет «удивления» *волшебный*, ср.: *книжка в дырочках волшебных* в руках у слепой и др.

Итак, «Столбцы» можно рассматривать как поэтический философский эксперимент, в предельной форме реализующий мысль: «так как познание остается невозможным без познающего, без субъекта, оно носит субъективные особенности последнего». В художественной форме исследуется, как представление о предмете «зависит от качества и особенностей восприятия» (слова, сказанные Н. А. Заболоцким в другой связи в статье «О сущности символизма» в 1921 г.). Поэта интересует мир как эмпирическая данность, воспринятый с одной точки зрения, и самая множественность состояний, сознаний воспринимающих, субъективных миров, в которых преломляется объективный мир. В этот период поэт неслучайно пишет о выпущенных «слонах подсознания», предметом изображения часто выступают ситуации, когда разум блокирован, ослаблен физическим или психическим состоянием (гипнотический азарт игры, электризация человеческой массы в цирке, на балу, на толкучке, болезнь, бессонница, душевная смута, обостренность чувств в белую ночь и т. д.). Можно сказать, что в «Столбцах» характер познания мира имел особую направленность: это обостренное сенсорное восприятие с сопутствующим ему напряжением поиска отношения видимости и сущности, чувственного и рационального отражения, с испытанием границ сознания и подсознания. При такой установке поэт мог дать целый поток субъективно трансформированных образов предметов. Но в бесконечной субъективности ускользает самая реальность. «Вещи спрашивают о своем существовании и поэт спрашивает о существовании вещей. Вопросы теории познания становятся неумолимыми» (там же). Эти слова напоминают, что в интересе и к теории относи-

тельности, и к таким актуальнейшим гносеологическим вопросам, как роль субъекта, метода и орудия познания, роль языка описания, Н. А. Заболоцкий был человеком своего века. Очевидно, что «Столбцы» нельзя поставить вне философских проблем, занимавших поэта всю жизнь. Но особые задачи художественного постижения мира чрезвычайно обогатили возможности поэтического изображения.

В «Столбцах» мир дан в ключе восприятия, как линейно протекающий перед взглядом «текст», из которого еще не извлечена система. Очевиден перевес признакового ряда. Признак отвлечен: *летает хохот попугаем*, *любовь меняется местами*; герой не индивидуализирован, характеризуется через признак, поведение, обстановку: *человек в воде*, *купальщики*, *парит по воздуху герой* (в фокстроте), *герои входят*, *покупают билетов хрупкие дощечки*, в том числе через описание профессиональной деятельности, проходящей перед глазами наблюдателя: форвард в игре, бродячие музыканты, хлебопеки, ломовики. Преобладает тип «атрибутивной референции» имен лиц.

Но, по выражению П. Флоренского, существует закономерность: «где обнаруживается прерывность, там мы ищем целого», где дано лишь явление, ищем принцип выявления сущности, где дан непосредственно лишь текст, строим систему. Каждый предмет становится определенным, получив свое значимое место в системе. Попытка определить предмет только через его «формальное строенье» дает то остраненное и безгранично вариативное в своей субъективности изображение предметов, как изображение тела коровы в программном стихотворении 1930 г. «Искусство».

Но определенье леса неточно,
Если указать на одно формальное строенье.
Толстое тело коровы,
Поставленное на четыре окончанья,
Увенчанное храмовидной головою
И двумя рогами (словно луна в первой четверти),
Тоже будет непонятно,
Также будет непостижимо,
Если забудем о его значенье
На карте живущих всего мира.

В последующий период поэт строит систему. Понятие иерархии становится чрезвычайно значимым. В поэтической системе также происходит кардинальная перестройка, заметная уже в поэмах.

Если попытаться определить формальный принцип, к которому могут быть сведены многие частные приемы, вызванные разными содержательными причинами, то поэтику «Столбцов» можно определить как поэтику монтажа, столкновения смыслов, сочетание форм подчинено здесь единому правилу — созданию самого резкого

синтагматического контраста (наблюдения относительно контрастной сочетаемости лексем и смыслов содержат многие работы). Прием контраста используется для смыслового членения стиха в зрительном плане: панорама — ее часть — деталь, данная крупным планом; движение — покой; действие — наблюдатель; в плане психологии восприятия: реальное — бредовое; в плане факт — оценка (ср., например, контраст звуковой инструментовки в стихотворении «Свадьба» — в последней строфе, выражающей позицию автора, усилен повтор ударных *о*, в рифмах все *о*). Самое столкновение разных элементов может давать скрытый смысловой эффект.

Средствами создания контраста служат элементы всех составляющих стиховых уровней: полиритмия, перепады в числе слогов, исчезновение рифмы, контраст звуковой инструментовки, функционально-стилистическая окраска лексики, лексические смыслы, грамматические формы, синтаксические структуры. Исследователи отмечают «самое богатое разнообразие метрических форм и самый высокий уровень свободы стиха», включая необычные и редкие стиховые формы, только в этот период встречается полиметрия (см. Царькова 1979). Обострению противопоставления элементов служит самый отбор их. Источниками средств лексики и грамматики (а также стиховых форм) служат литературная традиция XVIII и XIX вв., архаические элементы поэтического языка (в том числе славянизмы), грамматические архаизмы (напр. краткие страдательные причастия на *-им*, *-ем* в предикативной функции: Варенье ложечкой *носимо*), разговорные и просторечные модели, а также трансформации их, стилизованные под примитив, невладение нормами языка. Сталкиваются элементы наиболее далеких стилистических, культурных, смысловых слоев. Соседствует высокое и грубое: *с музыкой томной — не смыслят ни черта* (поздний вариант: *рожи скорчив*), *волшебные сирены — дуньками одеты*, *в святую епанчу — сычуг*, *самодержец*, *бог*, *властелин — дай жрать тебя до самой глотки*, *брюхо*, *на стогнах — извозчики гурьбой*; конкретно-бытовое — духовное: *коты сидят как будды*, *весы читают отче наш*, ср. включение церковной лексики: *чайников архимандрит* (о самоваре), *помыслов архитриклин* (о балыке), *бокалов бешеный конклав*; абстрактное — конкретное: и *Новый быт*, даруя милость, в тарелке *держит осетра*; как *плащ*, летит его *душа*; *лысые мужья сидят*, *как выстрел из ружья*; *летает хохот попугаем*. Частотным в этот период является и сдвиг: человек — вещь и шире: человеческое — нечеловеческое: день тянет *пальцы*; влага . . . *рукою* водит синей; радость *пальчиком* водила; а бедный конь *руками* машет; Тут тело розовой севрюги. . . висело, вытянувши *руки*. Ср. целый ряд контрастных, несовместимых элементов: *мышь — с цветочком—музыки — в руке*.

Контраст создается регулярной сочетаемостью всех классов смыслов со всеми, более регулярной, чем в общем языке реализацией каждого ряда. В общелитературном языке только названия лиц выступают с объектом рука, в «Столбцах», как мы видели, лексемы

разных типов: абстрактные имена, названия живых и неживых предметов. Заметим, что эти сочетания, по нашему мнению, не всегда семантизуются. Экспрессивный алогизм относится, по-видимому, к эстетике игры — важной составляющей поэтики «Столбцов», которой мы здесь не касаемся.

Контраст может строиться на собственно языковых характеристиках, принадлежности слова или приема к определенной поэтической традиции. В частности, в период «Столбцов» и поэм резким преобразованиям подвергается традиционная форма перифразы. Создается резкий контраст либо между словом, получающим перифразу, и перифразой (*девочки — богини красоты*, *ноги обрубок — брат утрат*), либо между опорным и распространяющим словом перифразы (*самодержец пышный брюха*, *император белых чашек*).

* * *

Принципы организации стиха последующего периода могут быть выведены из предшествующих. При коренной перестройке можно, как кажется, обнаружить логику перестройки. Процесс преобразования, по-видимому, включает следующие изменения. Появляются доминантные смысловые отношения. Из множества возможных сочетаемостей начинает производиться отбор в соответствии с доминантными отношениями. Самое смысловое отношение реализуется более регулярно. Поэтому помимо старых средств вводятся некоторые новые, у части средств происходит смысловая переориентация. Усиливается вертикальная, парадигматическая организация поэтических средств.

В период поэм и «Смешанных столбцов» (здесь мы следуем за композицией сборника 1972 г.) доминантной (или одной из доминантных) становится мысль о пронизывающем весь живой мир разуме, о возможности передачи разума, о жизни как возрастании разума (*Так*, *путешествуя из одного тела в другое*, *вырастает таинственный разум* — Школа Жуков). Так как носитель разума человек, сдвиги в сочетаемости приобретают в основном антропоморфный характер. Именно это отношение становится регулярным. Но если в «Столбцах» сочетания *графин* и *затылок*, *тело розовой севрюги* и *руки* были внутренне парадоксальными (*Графину винному невмочь расправить огненный затылок*; *Тут тело розовой севрюги*, *Прекраснейшей из всех севрюг*, *Висело вытянувши руки*, *Хвостом прицеплено на крюк*), то в поэме «Торжество земледелия» антропоморфная лексика при описании природы, говорящих животных, орудий труда (соха, трактор) смыслово мотивирована. Ср.:

С чугунной мордой, весь в огне,
Ползет владыка рукопашной
Борьбы с природою ко мне.

Я, соха, царица жита,
Кости трактору не дам.
Мое туловище шито
Крепким дубом по бокам.

Буквальные толкования сочетающихся смыслов, не соотнесенные с данной поэтической системой, могут давать странный семан-

тический результат (странность, как в ранних стихах), но должны по-иному читаться при использовании «переводного словаря». Приведем, например, следующие сочетания из «Торжества земледелия»: *хоры стройные людей* (ср. лермонтовское *хоры стройные светил*), *стройная луна*. Последнее сочетание становится понятным, если учесть, что *стройная луна* восходит над *Лошадиным институтом*, т. е. в новом, разумно устроенном мире.

Новое наполнение получают в поэме и слова *большой*, *огромный*, они также знаки преображенного, выросшего из младенчества мира (ср. иной принцип их употребления в «Столбцах»)

И вдруг открылся небосклон
С *большим* животным институтом.
Там жизнь была всегда здорова
И посреди *большого* зданья
Стояла *стройная* корова
В венце неполного сознанья. . .
Сжимая *руки* на груди. . .

В этом отрывке все выделенные слова подчинены правилу согласования смыслового уровня — все это приметы определенной ступени восхождения к разуму животных. Слово *рука*, как и, например, слово *лицо*, принимает теперь знаковое значение наделения разных существ некоторой мерой духовности.

В последующий период возникает потребность в средствах для изображения структуры мира сложносоставного, объемного, включающего множество оппозиций, отчетливо иерархизованного. Именно систематизация связей приводит к новой систематизации лексики (особой синонимии, антонимии, особой парадигматике). Этот язык противостоит другим системам не особыми правилами синтагматических сдвигов, но структурой «тезауруса» мира. Организованность самого мира возрастает по мере возрастания духовности: растение — животное — человек. Самое высокое место в иерархии занимают имена художников-творцов (Пушкин, Хлебников, Сковорода, Бетховен, Бах, Мурильо), символизирующие высшее творческое существование. Главное искомое: стройное мироздание, объединяющее людей — животных — растения, имеющее сложную архитектуру, музыкально звучащее, как слаженный оркестр, орган или хор, исполненное света. Поэтому лексика музыки, света, организованности (в противовес бесформенности, туманности, бледности) несет семантику высшего уровня существования. Форма существования мира — жизнь (в противовес смерти) есть бесконечное развитие, преображение.

Для композиции стихов этого типа характерно восхождение к кульминации с темой золотого сияния и пения. Показательно, что союз *и*, в отличие от предшествующего периода, используется

не в функции сочинительного присоединения, но в роли кульминатора:

И понял я в то золотое утро,
Что счастье человечества бессмертно.

В этой системе особенно важными становятся знаки уровня духовного восхождения и внутренние соответствия на смысловом уровне. Некоторые значимости сохраняются на протяжении всего творчества Н. А. Заболоцкого. На каждом уровне возможна своя иерархия: растения — внизу общей иерархии, но и им свойственно высшее проявление: цветок — душа растений. Отсюда особенности употребления слова *цветы*: Буквы все *цветами* поросли (Голубиная книга); Дыханием *цветов* себя я в этом мире обнаружу (Завещание); Мысль некогда была *цветком* (Метаморфозы); Здесь расцвела сама душа растений, огромные *цветы* образовав (Творцы дорог) (ср. также образ в цикле «Последняя любовь»).

Текст строится по принципу синтагматического согласования: свет — звучание — жизнь: *золотое сиянье* и *пенье* рядом с бессмертием (когда *на трубе Поют* в сентябре *золотые* Гомборы; *голос звонкий* хотел весь *в сиянии излиться*); ср. антонимическое согласование: *безмолвный мрак могил*. Поэта занимает поиск соответствий. Ср. в позднем стихотворении «На рейде»:

Он в море был явленьем смысла,
Где электричество и звук,
Как равнозначащие числа,
Передо мной предстали вдруг.

Очень выразительны, скрыто оксюморонны описания ситуаций, где нет полного согласования. Образ труб у Заболоцкого является устойчивым знаком высокого момента, душевного подъема или прекрасного потрясения (ср. особенно: Это было давно, Гомборский лес). Определение *бледный* принадлежит к антонимической области смысла: сознанья *бледное* окно, смерти *бледная* подкова, коровы с улыбкой *бледной* на губах, ночи . . . руки *бледные* закинув. В стихотворении 1947 г. «Я трогал листы эвкалипта» соединение слов *бледные трубы* приблизительно выражает смысл «восхищение, которое не завоевывает душу». В стихотворении говорится о том, что красота юга не является животворящей для поэта, его мысли — среди подмосковных рощ:

И вздрогнуло сердце от боли,
И светлые слезы печали
Упали на чаши растений,
Где белые птицы кричали.

А в небе, седые от пыли,
Стояли камфарные лавры
И в бледные трубы трубили,
И в медные били литавры.

В стихотворении «Завещание» строки: *Я вспыхну над тобой, как бледная зарница* также имеют особое толкование: «Я буду существовать» (*зарница* — лексема из ряда света — жизни) «после жизни» (*бледная*).

Таким образом, этот период характеризуется не особым синтаксисом, а особым поэтическим словарем. Нередко говорится о повторе некоторых образов у Н. А. Заболоцкого, хотя речь идет о необходимых лексемах его поэтического языка. Источником пополнения его лексики в этот период, как отмечено И. И. Ростовцевой, была прежде всего лексика романтической и философской поэзии XIX в. (Баратынского, Тютчева).

В последний период в языке Н. А. Заболоцкого снимаются резкие отступления от словаря поэтической традиции. Смысловые ореолы многих лексем сохраняются, но они часто мотивируются в тексте. Содержательно поэзия прямо ориентирована на этическую проблематику: она посвящена противостоянию добра и зла.

* * *

Эволюционное развитие от линейного мира к объемному, от субъективно неуловимого к стройно организованному отражается также на характере отношений, которые мы определим как способ видения — прием, философия мира — прием. В каждый из периодов, в частности, особым содержанием наполняется отношение «превращение» — художественное уподобление. Мотив превращений проходит через все творчество поэта. Превращение может быть включено в сюжет стихотворения или быть им мотивировано. В странном мире «Столбцов» превращение часто субъективно, это эффект, происходящий в сознании наблюдателя или героя, иногда просто ошибка отождествления. Можно заметить, что сравнения и уподобления здесь часто сдвинуты в сторону колеблющегося восприятия «не то, не то». Ср.:

И лампа медная в окне,
как голубок веселый Ноев –
едва мерцает, мрак утроив,
с простой стамеской наравне
(Фигуры сна, Столбцы 1929)

Во мраке комнаты, где кушетка *Евой обернулась*, *шкаф глядит царем Давидом*, у медной лампы как бы появился двойник — отсвечивающая стамеска, два предмета ситуативно уподобились, стали неразличимы.

Под электричеством играя,
В бокале *плавало* окно.
Оно, как золото, блестело,
Потом садилось, тяжелело
*(Вечерний бар)*

А конь *струится* через воздух,
спрягает тело в длинный круг
и режет острыми ногами
оглобель ровную тюрьму
(Пир, Столбцы 1929)

Выделенные глаголы дают выражение одномоментному субъективному восприятию. Впечатление приравнивает: *плавает окно — плавает пена*, *струится вода — струится бегущий конь*, ср. употреб-

ление в общелитературном языке: плывут круги перед глазами, бегут леса за окном поезда.

В следующий период в поэтической философии метаморфоз идея превращения, изменения связывается с идеей бессмертия, с идеей единства мира. Метаморфоза не троп, это форма отражения мифологического сознания, в нашем случае — поэтической философии. О мировоззрении поэта см. статью Никиты Заболоцкого (1979). Метаморфозы это форма отождествления сменяющих друг друга во времени обликов предметов. У Заболоцкого «*Я* присуща парадигматическая структура», «любой материальный объект должен являть собой связку разных (с эмпирической точки зрения — нетождественных) структур» (Фарыно 1973). Связью превращения захвачены материальные и ментальные объекты (мысль некогда была цветком). Граница метаморфозы — метафоры в этот период становится иногда тонкой. Если в предыдущий период колебалась грань «особое видение — прием», то в этот период напряжение возникает на грани «особое мировоззрение — прием».

В последующие периоды метаморфоза становится шуткой (ср.: Скряга вытащил пук ассигнаций, И они превратились в листы Засиявших на солнце акаций) или мотивируется творческой силой преображения (Бетховен), психологическим переживанием растворения в природе (Гомборский лес). Превращения, идущие от восприятия, принимают ясную форму уподобления (*Она напоминает лягушонка, она похожа на щегла*). Именно в последний период становится распространенным прием внешнего параллелизма (ср.: *Идет гроза, Осенний клен*), т. е. самая аналитическая форма уподобления.

Итак, на фоне поэтики «Столбцов» мы попытались наметить некоторые линии эволюции поэтического языка Н. А. Заболоцкого. Один из общих выводов состоит в том, что во все периоды сохраняется философская направленность содержания его творчества. Вне познавательных задач не могут быть объяснены и принципы описания мира в раннем творчестве, в частности в сборнике «Столбцы». Путь эволюции определен тем, что в соответствии со сменой человеческих возрастов идет смена доминант: мир через ощущение, через разум, через этику.

Основной принцип поэтики раннего творчества — принцип резкого синтагматического контраста. На переломе от «Столбцов» к следующему периоду происходит переход к иному принципу: парадигматическому упорядочению элементов, переход от особого поэтического синтаксиса к особому поэтическому словарю. В последний период снимаются резкие отступления от семантики общелитературного языка и языка классической поэтической традиции.

Анализ художественных средств также должен быть поставлен в связь с изменением в соотношении: «особое видение — особая философия мира — художественное преобразование». Поэтому тропы и другие образные средства должны изучаться в связи с реализацией мотива превращений как содержательного понятия: в ран-

ний период в отношении к субъективности восприятия, в философии метаморфоз в отношении к философской идее преображения как бессмертия.

ЛИТЕРАТУРА

*Александров А.* Обэриу (Предварительные заметки) — Československá rusistika, 1968, № 5.
*Альфонсов В.* Слова и краски. М.; Л. 1966.
*Дозорец Ж. Ж.* «Можжевеловый куст» Н. А. Заболоцкого. Опыт комплексного анализа. — Филологические науки, 1979, № 6.
*Заболоцкий Н. А.* Столбцы. Л., 1929.
*Заболоцкий Н. А.* Вторая книга. Л., 1937.
*Заболоцкий Н.* Избранные произведения в двух томах. М., 1972.
*Заболоцкий Н. А.* Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л. 1965.
*Заболоцкий Н.* О сущности символизма — Звезда, 1978, № 11.
*Заболоцкий Никита.* К творческой биографии Н. Заболоцкого — Вопросы литературы, 1979, № 11.
*Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 256—270.
*Македонов А. В.* Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. М., 1968.
Манифест ОБЕРИУ — Афиши дома печати. Л., 1928.
Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 298—310.
*Ростовцева И. И.* Николай Заболоцкий. Опыт художественного постижения. М., 1976 и М., 1984.
*Смирнов И. П.* Зачеркнутое стихотворение. — Нева, 1973, № 5.
*Степанов Н.* «Столбцы». — Звезда, 1929, № 3.
*Турков А. М.* Николай Заболоцкий. М., 1966 и М., 1981.
*Фарыно Е.* «Метаморфозы» Заболоцкого. Опыт реконструкции поэтического языка. — Studia rossica posnaniensia, Poznań, 1973, ч. 4.
*Царькова Т. С.* Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого. — В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978.

М. Л. ГАСПАРОВ

## РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ ФОРМУЛЬНОСТЬ В РУССКОМ 4-СТОПНОМ ЯМБЕ

1. Несколько лет назад вышел не совсем традиционного вида словарь: Lateinisches Hexameter-Lexicon: Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta, zusammengestellt von O. Schumann, Bd. I—V. München, 1979—1982 (Monumenta Germaniae Historica, Hilfsmittel, 4). Это словарь формул и реминисценций, т. е. словосочетаний, тяготеющих к постоянному месту в гексаметрическом стихе и переходящих от поэта к поэту, иногда сознательно, а чаще бессознательно. В изданиях латинских авторов, особенно позднеантичных и средневековых, уже более ста лет как стало правилом отмечать реминисценции такого рода в научном аппарате внизу каждой страницы: это

было важно и для текстологии, и для выяснения историко-литературных влияний и преемственностей. Опознавались такие совпадения обычно только опытной памятью да с помощью индексов и конкорданций. Отто Шуман, заслуженный филолог-медиевист (один из редакторов последнего издания «Carmina Burana»), для подкрепления памяти стал составлять рабочую картотеку, выписывая туда все, что по интуитивному ощущению «где-то еще встречалось», а потом дополняя новыми и новыми подтверждениями. Эта картотека без всякой доработки и притязаний на полноту и была посмертно издана в пяти томах. Материал ее — по большей части двухсловные словосочетания, удобно ложащиеся в начало и особенно в (метрически более устойчивый) конец гексаметрического стиха. Вот взятая почти наудачу цепочка примеров (т. I, с. 39):

AETERNISQUE HORIS divina poemata pangi (Flodoard, Triumph. 2, 10, 10)

AETERNUMQUE DECUS memori celebrabitur aevo (Sil. It. 4, 398).

AETERNOSQUE DIES et magni nomen honoris (Paul. Nol. 16, 16)

AETERNUMQVE VALE. Nec plura effatus, ad altum (Verg. Aen. 11, 98)

Proiecere animas. Quam vellent AETHERE IN ALTO (Verg. Aen. 6, 436).

Angelus extemplo conscendit ad AETHERA CAELI (Carm. de Bened. 440)

Nunc variae volucres permulcent AETHERA CANTU (Sed. Sc. 3, 3, 2, 21)

Nullum cum victis certamen et AETHERE CASSIS (Verg. Aen. 11, 104)

Quod facere exopto, rex Christus ab AETHERE CELSO (Carm. de Cass. 26)

Quo fremitus vocat et sublatus ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 2, 338)

Haud mora prosiluere suis; ferit AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 5, 140)

Densa cadunt mediis. It tristis ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 12, 409)

Cunctorum sequitur sublatus ad AETHERA CLAMOR (Heiric. 4, 155)

Gaudentum, quorum volitabat ad AETHERA CLAMOR (Pass. Maurit. 163)

Inque modum tonitrus tantus ferit AETHERA CLAMOR (Embrich. 985). . .

Ast aliae tremulis ululatibus AETHERA COMPLENT (Verg. Aen. 7, 395)

Stant vituli et teneris mugitibus AETHERA COMPLENT (Nemes. 2 32)

It clamor caelo, pulvis simul AETHERA COMPLET (Coripp. 8/7, 449) и т. д. — AETHERA в этой предпоследней позиции образует характерные концовочные сочетания еще с 33 словами и словоформами.

На материале новых языков, как кажется, такая инвентаризация формульного материала еще не предпринималась — даже там, где имеющиеся индексы и конкорданции сами, казалось бы, это подсказывали. На пути стояло унаследованное от романтизма убеждение, что творчество — акт сугубо индивидуальный, и ни о какой формульности в поэзии нового времени речи быть не может. Так, для русской классической поэзии мы уже не первый год обладаем словарем языка Пушкина, словарем пушкинских рифм Шоу, конкорданциями и словарями рифм Батюшкова и Баратынского того же Шоу, эти работы обсуждались в печати, но ни одной попытки в интересующем нас направлении сделано не было.

И это — несмотря на то, что сам факт нередких повторений и самоповторений в стихах русских классиков давно был известен исследователям. Разрозненные наблюдения над отдельными «заимствованиями у предшественников» (особенно лермонтовскими) делались издавна и не перестают умножаться. Шаг к обобщению сделал в свое время С. П. Бобров (Бобров 1922), указав, что заимствованиями должны считаться не просто слова, а позиции слов в стихе, слагающиеся в «синтаксико-ритмические обороты»: стих Хомякова «Остров пышный, остров чудный» есть несомненная калька стиха Пушкина «Город пышный, город бедный», хотя совпадает здесь только одно слово. Затем эти наблюдения уточнились в работе О. Брика «Ритм и синтаксис». Если М. О. Гершензон (Гершензон 1926) еще относился к явлениям такого рода как к неожиданному курьезу (отсюда вызывающее название его недописанной статьи «Плагиаты Пушкина»), то В. Виноградов ощущает их уже саморазумеющимися и в «Стиле Пушкина» приводит такие заимствования Пушкина из своих предшественников десятками. Весь этот материал давно заслуживает быть собранным воедино; а опыт словаря Шумана указывает, каким образом можно его систематизировать и в каких направлениях умножить.

Проблема формульности стиха интересна тем, что в ней сходятся два уровня строения поэтического текста — лексико-стилистический и ритмико-рифмический. Как складывается (или, вернее, как выслеживается) ритмико-синтаксическое клише? Во-первых, оно должно опираться на более или менее частотное слово поэтического языка: иначе трудно ожидать достаточной повторяемости. Это — лексический фактор. Во-вторых, это слово должно занимать в стихе маркированную позицию — в начале или чаще в конце, в рифме. Это — рифмический фактор, он сильно ограничивает круг возможных слов: словарь русских рифм беднее, чем словарь русского языка. В-третьих, примыкающие к этому слову слова и словосочетания должны укладываться в ритм стиха. Это — ритмический фактор, и он ограничивает

круг возможных словосочетаний. Попробуем рассмотреть взаимодействие этих факторов на материале 4-стопного ямба Пушкина и его современников.

2. Три самые частотные прилагательные в стихах Пушкина — *милый*, *молодой* (+*младой*) и *полный* (соответственно 404, 245+179, 174 словоупотребления). Ср. у Лермонтова (стихи и проза) *молодой — должный — милый*; у Блока («Стихи о Прекрасной Даме») *белый — последний — бледный*; у Ахматовой («Анно Домини») *черный — милый — белый*; у Анненского («Кипарисовый ларец») *черный — белый — желтый/синий*; у Мандельштама («Камень») *темный — черный — чужой*; у Пастернака («Сестра моя жизнь») *мокрый — белый — черный*; у Вознесенского («Антимиры») *красный — белый — ночной* [1] — ни одного повторения!

Из общего количества 245 употреблений слова *молодой* словоформа *молодой* составляет 103 случая (42 %); из них в рифме — 90 случаев (87 %); в том числе в 4-стопном ямбе — 42 случая (47 %). Из общего количества 179 употреблений слова *младой* словоформа *младой* составляет 56 случаев (31 %); из них в рифме — 26 случаев (46 %, расхождение заметное); в том числе в 4-стопном ямбе 14 случаев (54 %). Словоформа *молодой* (42 : 245=17 %) вдвое сильнее тяготеет к рифме 4-стопного ямба, чем словоформа *младой* (14 : 179= 8 %), — стиховеды знают, что более длинные слова больше оттягиваются на конец стихотворной строки.

С помощью словаря рифм Шоу мы выписали из 4-стопного ямба Пушкина все строки, кончающиеся на *молодой* и *младой*: их оказалось, как сказано, 42+14=56. К ним добавлены такие же строки других поэтов: Лермонтова (46), Козлова (21), Языкова (15), Баратынского (14), Полежаева (11), Рылеева (10), Жуковского (10), Батюшкова (4), Веневитинова (2), Давыдова, Дельвига, Вяземского, Бестужева-Марлинского (по 1); у Ф. Глинки, Кюхельбекера, Бенедиктова в просмотренных изданиях строк с такими рифмами не обнаружено совсем. Всего, таким образом, в нашей подборке 193 строки, из них более половины — Пушкина и Лермонтова. Можно надеяться, что это достаточный материал для первого подступа к выявлению формульного стиля пушкинской эпохи: достаточно обширный, свободный от преобладания одного автора и в то же время не перегруженный стихами второстепенных поэтов (чего некоторые не любят).

Исходя из данных об общем количестве рифмованных мужских 4-стопных ямбов у некоторых поэтов (см. Русское стихосложение 1979 и Ярхо 1966), можно сказать приблизительно так: у Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Батюшкова одна строка с нашими риф-

[1] Данные о Пушкине — Материалы 1963; о Лермонтове — по «Лермонтовской энциклопедии»; о Блоке — Минц, Аболдуева, Шишкина 1967; об Ахматовой и Анненском — Цивьян 1967; О Мандельштаме и Пастернаке — Левин 1966; о Вознесенском — по подсчетам Т. Н. Богатыревой, за сообщение которых мы глубоко признательны В. С. Баевскому.

мами приходится на 215—225 строк мужского рифмованного 4-стопного ямба, у Жуковского — на 445 строк, у Дельвига — на 650 строк; открываются любопытные вкусовые различия. У Фета, по предварительным подсчетам, 1 стих на *молодой* приходится на 206 строк, почти как у Пушкина и Лермонтова; у Блока — 1 стих на 2266 строк трехтомника («Расклюет коршун молодой»); у Брюсова — ни разу на 1686 строк 1898—1908 гг. Какие зигзаги тематической, синтаксической и стиховой эволюции русской поэзии вызвали такие перемены (иной образ молодости; избегание инверсий определения и определяемого; вкус к более редким рифмам), — это здесь нет возможности обсуждать.

Прилагательное *молодой* может относиться к существительным мужского рода (именительный падеж) или женского рода (родительный, дательный, творительный, предложный падежи); прилагательное *младой* — также. Разделив наш материал по этим группам, расположим его внутри групп в такой последовательности: а) согласованное существительное+*молодой*; б) любое слово (или слова)+согласованное существительное+*молодой*; в) согласованное существительное+глагол (или несогласованное существительное)+*молодой*; г) согласованное существительное+согласованное прилагательное+*молодой*. Внутри каждой группы порядок — по алфавиту согласованных существительных.

Цифры указывают номера томов и страниц: П(ушкин) — Полн. собр. соч. в 10-ти т., Изд-во АН СССР, 1949; Л(ермонтов) — Полн. собр. соч. в 6-ти т., Изд-во АН СССР, 1954; Ж(уковский) — Полн. собр. соч. в 12-ти т., 1902; Б(аратынский) и Вен(евитинов) — по изданиям в серии «Литературные памятники», 1982 и 1980; Д. Д(авыдов) и Д(ельвиг) — по изданиям в серии «Библиотека поэта», большая серия, 1-е изд., 1933 и 1934; Бат(юшков), (Бестужев-) М(арлинский), Вяз(емский), К(озлов), Пол(ежаев), Р(ылеев), Я(зыков) — по той же серии, 2-е изд., 1964, 1961, 1958, 1960, 1957, 1971, 1964.

а) Где с Анджеликой молодой П2 329
Пред героиней молодой П5 64
Он на девице молодой Б 230
Или Мадонны молодой П3 55
Дар молдаванки молодой Л4 127
И незнакомки молодой К 390
И пилигримке молодой П5 148
За поселянкой молодой К 426
Или для Хлои молодой П1 152

б) Как лист от ветви молодой Л3 272
Своей головкой молодой Л1 228
Дыханье груди молодой П4 197
Вся прелесть груди молодой К 174
Блажен, кто грудью молодой Я 276
Как взор грузинки молодой Л4 185
И возле девы молодой Л1 286
И взоры девы молодой П4 102
Во взорах девы молодой Л3 66
За душу девы молодой Л4 239
О жизни девы молодой Л4 246
Как персты девы молодой П2 222
Иль письма девы молодой П5 184
В светлицу девы молодой Л4 37
Он сердце девы молодой Л3 184
Вот четки девы молодой К 351
Вкруг шеи девы молодой Б 326
Нет слез у девы молодой Б 177
Проститься с девой молодой Л2 218
Прощаясь с девой молодой П5 127
Сестоса девы молодой К 348
С лучом денницы молодой ЖЗ 48
Есть цвет денницы молодой Вен 32
Во тьме денницей молодой П1 127
И пел для дружбы молодой Я 70
Как вихорь жизни молодой П5 117
Надежды жизни молодой Пол 70
К началу жизни молодой П5 29
Подобье жизни молодой Б 184
Ни радость жизни молодой К 258
Сопутниц жизни молодой Бат 220
Как счастье жизни молодой Л4 27
Но русский жизни молодой П4 103
Дышали жизнью молодой Ж1 82
Но полный жизнью молодой Л4 21

Прощанье с жизнью молодой Л4 211
В жилище Кольны молодой П1 28
Привлек он Моры молодой Пол 370
Проказы музы молодой Б 335
И вместе с музой молодой Я 59
В мечтах надежды молодой П4 47
В потехах неги молодой Я 269
С прекрасной нимфой молодой Бат 75
В альбоме Ольги молодой П5 89
Красами Ольги молодой П5 86
Лицо у Ольги молодой Б 205
В своей отваге молодой Б 63
Лицо пастушки молодой Б 292
Заблещут пеной молодой Л3 109
Звучит о пери молодой К 103
С моей подругой молодой Р 203
Жнеца с подругой молодой К 323
На смерть Полины молодой Р 73
Иль запах розы молодой Пол 66
И пестун розы молодой К 371
И дом русалки молодой М 118
И легче серны молодой П4 211
Что пел Сияне молодой Я 108
Души и славы молодой Пол 116
Порывам страсти молодой Я 164
И сила страсти молодой Я 158
В соседстве Тани молодой П5 142
Певец финляндки молодой П5 100
Амуры! с Хлоей молодой. . Вяз 153
в) В груди забьется молодой Я 245
В груди раздался молодой Л3 28
В груди ликуешь молодой Я 208
В душе будили молодой Я 166
В душе исчезла молодой Я 141
В душе смирялись молодой Я 251
В крови безумца молодой Л3 84
Я с музой нежусь молодой П1 154
г) Фатимы томной, молодой Бат 71
а) Иль Самойлович молодой П4 182
И собутыльник молодой Я 409
б) Сидел мой ангел молодой Л3 269
Являлся ангел молодой Л3 133
Алкал безумец молодой Б 151, 228
Не знал безумец молодой Л1 39
О чем, безумец молодой П4 161
Свободы витязь молодой Л3 123
Скитался витязь молодой К 114
Кто этот воин молодой Л3 121
Старик и воин молодой Л3 159
Все тихо; воин молодой Ж3 49
Грузинки голос молодой Л4 158
Прижавшись, голубь молодой Л4 152
Но часто демон молодой Л4 223
И вот что, друг мой молодой Р 86
Пришел Евгений молодой П4 382
Дивится зритель молодой П5 162
Сидел изгнанник молодой Л3 139
С ней царский конюх молодой Л4 11
А ты, красавец молодой П1 57
Куда, красавец молодой П4 166
Как ждет любовник молодой П1 388
Опять любовник молодой П5 66
Увы, любовник молодой П5 136
Хотя ты малый молодой Б 148
Бесцветный месяц молодой Л3 21
Но поздно. . месяц молодой. . П4 153
Чего, мечтатель молодой П2 152
Сражен наездник молодой П4 257
Живет наследник молодой К 379
Грузинки образ молодой Л4 160
Сидел отшельник молодой Л3 83
И долго пленник молодой П4 99
Богов посланник молодой П1 157
Сражен приятель молодой П5 133
Что скажет путник молодой Л3 171
Я вижу, путник молодой К 105
Приближься, путник молодой П1 283
Приди, о путник молодой П4 71
Уж поздно, путник молодой П4 71
Выходит ратник молодой П1 29
Кулик и рябчик молодой Пол 348
Чернец, страдалец молодой К 315
Послушай, странник молодой Л3 17
Меж них стремянный молодой Л4 16
Кто сей счастливец молодой Пол 59
Взглянул убийца молодой Л3 93
в) Аджи вбегает молодой Л3 95
Но ангел смерти молодой Л3 147
Беглец Парнаса молодой Р 86
Где вестник рая молодой Л3 143
Служитель Марса молодой Ж3 20
Певец ценатов молодой П1 164
Тут сын Милонов молодой Ж4 9
г) И месяц бледный, молодой Пол 98
Я, свежий, пылкий, молодой Л3 86
а) С венециянкою младой П5 30
б) Перед волшебницей младой Пол 71
Дочь юная весны младой ДД 83
За душу грешницы младой Л4 257
Лампада грешницы младой Л4 197
Но вдруг теперь в груди младой К 341
Слабел в груди его младой Л1 12
Пребудет для души младой Р 96
Зачем же ты в душе младой Вен 74
И у жены его младой Л3 158
И даже о княжне младой П4 52
И взор красавицы младой Л2 222

Она дала красы младой П1 389
Где все блестит в красе младой К 224
Их нежный блеск в красе младой К 230
Близ ложа крестницы младой П4 196
Поникнув, Лидии младой Д 304
Дары любовницы младой П2 190
Невольнику мечты младой П1 168
Кипя отвагою младой Р 159
На место прелести младой Ж3 16
Душа преступницы младой П4 181
Товарищ резвости младой Ж3 40
Взгляните: свежестью младой Б 109
Вокруг страдалицы младой Пол 415
Олимпа чашницы младой Я 304
Но нет черкешенки младой П4 113
Но все к черкешенке младой П4 102
В архивах шалости младой П1 318
По воле шалости младой Б 352
в) Поэзии прийти младой Бат 81
г) И с музой резвой и младой П1 170
б) Ты угасал, богач младой П3 251
Уж отлетает век младой Б 116
Мой первый век, мой век младой Б 102
Щадили век его младой П4 107
Быть может, ветреник младой Пол 64
Сидел князь Курбский, вождь младой Р 141
А ты, Кутайсов, вождь младой Ж2 7
Хвала, Щербатов, вождь младой Ж2 6
Но где ж Зулейки друг младой К 367
О, успокойся, друг младой Р 121
И как огонь любви младой К 299
Безмолвно мученик младой Ж3 50
Ко мне, ко мне, мой паж младой К 81
Ты прав, ты прав, мой паж младой К 82
И удальством пришлец младой Р 239
В чертоги входит хан младой П4 72
Растет порой цветок младой Л3 105
в) И только плющ виясь младой Л3 62
г) Того, кто, славный и младой К 350
Мне друг прекрасный и младой Р 168
Черкес красивый и младой Пол 106

Думается, что этот список говорит сам за себя. Перед нами типичная картина формульного стиля: 1) определяющее слово на маркированной позиции стиха — в данном случае в рифме; 2) на устойчивой позиции, обычно предыдущей — согласованное слово из более или менее ограниченного набора вариантов; 3) остальная часть строки произвольна. Степень устойчивости формулы видна вот из чего: из 193 строк списка 123 строки (64 %) содержат кроме постоянного *молодой / младой* еще хотя бы одно повторяющееся слово — преимущественно на позиции согласованного существительного (15 строк . . .*девы молодой* и 11 строк . . .*жизни молодой* — достаточно яркие примеры), но также и на других (ср.: Сидел изгнанник молодой, Сидел отшельник молодой, Сидел мой ангел молодой, Сидел князь Курбский, вождь младой; Сражен приятель молодой, Сражен наездник молодой; И пел для дружбы молодой, Что пел Сияне молодой; В своей отваге молодой, Кипя отвагою младой, и пр.). К сожалению, мы не можем ни по частоте, ни по прочности формул сравнить наш материал с материалом классического формульного стиля (в фольклорной или традиционалистической книжной поэзии), потому что у различных исследователей определения, что такое формула, различны и соответственно показатели доли текста, покрываемой формулами, расходятся.

3. Попробуем сделать следующий шаг: выделить строки, в которых та же рифма на *-ой* заполнена не словом *молодой*, а другими изо-

ритмическими ему прилагательными — с тем же слоговым составом и с той же парадигмой словоизменения. Ограничимся только пушкинским и лермонтовским материалом. У Пушкина в 4-стопном ямбе таких прилагательных на *-ой* оказывается 31 в 92 строках: *роковой* (16 раз), *золотой* (11), *гробовой* (8), *боевой* (6), *дорогой*, *кочевой*, *круговой*, *удалой*, *холостой* (по 4), *вековой*, *записной* (по 3), *деловой*, *ключевой*, *неземной*, *площадной*, *полевой* (по 2), *войсковой*, *восковой*, *вощаной*, *выписной*, *вырезной*, *голубой*, *дождевой*, *заказной*, *костяной*, *никакой*, *парчевой*, *пресвятой*, *пресмешной*, *пуховой*, *родовой* (по 1 разу). У Лермонтова таких прилагательных 25 в 77 строках (не считая дословно повторяющихся строк); *роковой* (14 раз), *золотой* (10), *дорогой* (7), *неземной* (6), *гробовой* (5), *боевой* (4), *голубой*, *громовой*, *парчевой* (по 3), *власяной*, *вороной*, *огневой*, *пролитой*, *снеговой*, *угловой* (по 2), *береговой*, *вырезной*, *записной*, *ледяной*, *листовой*, *площадной*, *полковой*, *расписной*, *столбовой*, *удалой* (по 1). Начало этих частотных списков, как мы видим, совпадает почти в точности, — это показатель того, что оба поэта принадлежат к одной и той же литературной традиции.

Много это или мало — 31 и 25 трехсложных прилагательных на ударное *-ой*? В современном русском языке (по грамматическому словарю А. А. Зализняка) таких прилагательных около 800; таким образом, поэты пользуются лишь 3—4 % возможных слов, все остальные слова (*паевой*, *краевой*, *чаевой*, *гвоздевой*, *жердевой*, *клеевой*. . .) ощущаются ими как прозаизмы. Для сравнения вспомним, что общий объем словаря современного русского языка (по Зализняку) около 100 000 слов, объем словаря пушкинской эпохи приблизительно таков же (по щедрому академическому словарю 1847 г. ок. 115 000 слов); на этом фоне объем словаря Пушкина (с прозой, журналистикой и письмами) — около 21 000, Лермонтова — около 15 000 слов, т. е. 15—20 % всех возможных слов. Из этого видно, насколько строже среднего производится отбор слов для заполнения рифмующих позиций в стихе — приблизительно раз в 5.

Выпишем отобранные строки, расположив их на этот раз не в алфавитном порядке, а по синтаксическим типам заполнения строки. В строке 4-стопного ямба, оканчивающейся словом типа *молодой*, *роковой* и пр., может быть 2 или 3 слова и между ними, соответственно, 1 или 2 синтаксические связи. Одна из этих связей, включающая рифмующее прилагательное, — как правило, определительная; другая может быть различна. В зависимости от наличия и типа этой второй межсловесной связи, мы получаем следующие конструкции:

1) Двухсловный стих, определительная связь — единственная: Или разлуки роковой П3 84, Или в кибитке кочевой П3 113, И для добычи дорогой Л1 166, И на кольчуге боевой Л3 203, Но под одеждой власяной Л3 87. На кобылице вороной Л3 212, У галереи гробовой П3 27, Ни эпиграммы площадной П5 84, Твой искуситель роковой П5 62 (Всего у Пушкина 5, у Лермонтова 4).

2) Трехсловный стих, вторая межсловесная связь — между подлежащим и сказуемым: Поднялся табор кочевой П4 233, Хранится пламень неземной Л1 112, Сокрылся некто неземной П4 182, Кричит наездник удалой П4 33, Сидел штаб-ротмистр удалой Л4 132, И всходит месяц золотой П4 51, Встал тихо месяц золотой Л4 143, Что ж медлит ужас боевой П2 49; Поток струится дождевой П3 158, Дымок струился голубой Л4 159, Удар несется роковой Л3 14, Удар спустился роковой Л3 122; Напрасен опыт вековой П2 152, Подернут уголь золотой П5 96, Там виден камень гробовой П5 143, И слышен говор ключевой П5 143; Как гость приятен дорогой Л1 202; Над ним — луч солнца золотой Л2 62, А ты — бездельник деловой П2 20, И я был витязь удалой П4 56, И нужды нет вам никакой П3 379 (Всего у Пушкина 13, у Лермонтова 8).

3) Вторая межсловесная связь — между глаголом и прямым дополнением: Берет свой бубен расписной Л4 292, Взять также ящик боевой П5 129, Сорву венец я золотой Л4 210, И жаждет сени гробовой П4 110, Алкала пищи роковой П5 58, Вопрос мне сделал роковой П4 45 (Всего у Пушкина 4, у Лермонтова 2).

4) Вторая межсловесная связь — между глаголом и косвенным дополнением: Владели силой войсковой П4 259, Блистали тканью парчевой Л4 17, Опутал сетью роковой Л3 194, Он жег печатью роковой Л4 223, Ты славишь лирой золотой П2 333, Клянусь святыней гробовой Л 265, Покрыт короной листовой Л3 114, Открыт был властью неземной Л3 87, Сражен стрелою громовой Л4 223; Лишенный сени гробовой Л4 39, Стремится к жизни полевой П5 163, Блистая в ризе парчевой П4 47, И пить из чаши круговой П1 28, Сидел за книжкой записной П1 161, Готов на подвиг роковой П3 27, Взгреми на арфе золотой П1 80; Цыганке внемлет кочевой П3 12, Любовью билось огневой Л4 38, Изгагой мучим огневой Л4 312, Красой блистая неземной Л4 195; С Мартыном поп он записной П1 289 (Всего у Пушкина 10, у Лермонтова 11).

5) Вторая межсловесная связь — между глаголом и обстоятельством: Исчезли в урне гробовой П3 205, Явись у двери гробовой П3 220, Реветь над плйтой гробовой Л4 275, Он сел на камень гробовой Л3 119, Был брошен к мели береговой Л3 49, Тонули в думе роковой Л3 19, Оставим в чаше круговой П1 57, Напенясь в чаше круговой П1 105, Таяся в роще вековой П2 56, Лежу ль в постели пуховой П1 153, Летит из кельи восковой П5 140; На столик ставят вощаной П5 56 (Всего у Пушкина 8, у Лермонтова 4).

6) Вторая межсловесная связь — тоже определительная, оба определения — согласованные (определения *его*, *ее* условно приравниваются к согласованным *мой*, *твой* и пр.): Я призрак милый, роковой П3 66, На подвиг славный роковой Л4 312, В одежде черной, власяной Л4 265, Где конь арабский, вороной Л3 45; Бесценной масти, золотой Л4 189, Им первый кубок круговой П1 127, С высокой башни угловой Л3 84, Из мирной сени гробовой П2 56; Как некий призрак гробовой Л3 28, Своей печати вырезной П5 72, Твоей

печали дорогой Л4 193, С своей вершины ледяной Л4 213, В своей коляске выписной П5 142, В своей одежде боевой Л4 154, Под сей кольчугой боевой Л3 116, До нашей книги родовой П3 379, Его поэмы заказной П1 160 (Всего у Пушкина 7, у Лермонтова 10).

7) Вторая межсловесная связь — тоже определительная, второе определение — несогласованное: Тревоги жизни боевой П4 82, Кто жертва чести боевой П5 201, Залог победы роковой П4 75, Как в день разлуки роковой Л3 59, Твердыни власти роковой П3 145, Под гнетом власти роковой П1 338, При громах силы роковой П2 57, Над бездной смерти роковой Л1 175, И с криком смерти роковой Л3 142, От места битвы роковой Л4 35, И звуки лиры дорогой П4 89, Икону в ризе дорогой Л4 8, В залив отчизны дорогой П4 23, Отрывок тучи громовой Л4 205, Вершины цепи снеговой Л4 160, Вы, призрак жизни неземной П5 135, С бокалом влаги золотой Л4 131, С словами рыбки золотой Л4 169, По струнам арфы золотой Л1 310, В часы денницы золотой П1 173, А в час пирушки холостой П4 380, О скуке жизни холостой П5 41, Пред ликом девы пресвятой П4 182, При звуках песни полковой Л4 131, Ружье с насечкой вырезной Л4 189, Любовь к свободе золотой Л3 56, И пар от крови пролитой Л1 318; Отец семейства холостой П5 121, Подарок Вакха дорогой П1 323, И в день печали роковой Л1 314; Старухи голос гробовой П4 32, И смерти сумрак роковой П1 214, И пунша пламень голубой П4 380, И в пене кубок золотой, Измены вестью роковой П5 144; В пустыне моря голубой Л2 189; Неправой казнью пролитой Л3 184; ср. Навстречу рати удалой П4 96 (Всего у Пушкина 21, у Лермонтова 17).

8) Вторая межсловесная связь — между прилагательным и поясняющим словом: За рифмой, часто холостой П1 152, И кубок тяжкозолотой П1 323 (Всего у Пушкина 2).

9) Вторая межсловесная связь — сочинительная, между двумя существительными: Гримасой, фарсой площадной Л4 125, В чалме и ризе парчевой Л4 198, С каймой и кистью золотой Л4 127, С мечом и с лирой боевой П1 348, И плащ и пояс боевой П1 327, Забав и лени золотой П1 360 (Всего у Пушкина 3, у Лермонтова 3).

10) Второй межсловесной связи нет, третье слово — на отлете: Кто сей? Кромешник удалой П3 18, Я к ней — и пламень роковой П4 22, Того, чьей волей роковой П4 393, Идет и в холод ключевой П2 56, Приди, певец мой дорогой П1 127, Скажи, товарищ дорогой Л3 278, Не лучше ль, Роде записной П1 58, Быть может, с ризой гробовой П2 296, А впрочем, малый деловой П4 345, Но вот на табор кочевой П4 215, И вот дорогой столбовой Л4 310, Когда же пламень громовой П3 114, Пчела за данью полевой П5 140, Перо в тетрадке записной Л1 163, Они от башни угловой Л4 186, Они в одежде парчевой Л3 151, Как братья в пляске круговой Л4 153, Не брат ли с битвы роковой Л3 271, Князь Рурик с силой боевой Л3 107, Находит муке неземной Л2 157, Он музу битвой площадной П2 32, И вдруг из рощи вековой П3 144, Но вдруг над чашей золотой П6 387, И вдруг по тверди голубой Л3 212, Теперь из урны роковой П6 387, И вскоре

с вестью роковой П4 92, И нежно гребень костяной П4 46, Так живо образ дорогой Л2 226, И тихо ключ тот роковой Л4 15, Повсюду призрак роковой Л3 36, Пред ней, как призрак роковой Л4 315, Из облак месяц золотой П1 29, В очках и с лирой золотой П3 24, Себя иль ноши дорогой Л2 58; Была покрыта золотой Л4 168; Издатель, право, пресмешной П1 158, Хранитель, верно, неземной Л3 173 (Всего у Пушкина 19, у Лермонтова 18).

И здесь, несмотря на гораздо бóльшую пестроту, мы видим устойчивые ритмико-синтаксические стереотипы: около половины всех строк имеют общие слова (не считая рифмующих). Чувствуется, что некоторые модели (например, *Своей/моей твоей* ◡ ◡ ◡ */дорогой/роковой/золотой*) способны к порождению очень многих вариантов строк. Самый беглый просмотр конкорданций Шоу к Баратынскому и Батюшкову обнаруживает новые и новые словосочетания, ложащиеся в знакомые схемы: *Своей пастушке дорогой*, *В своей отваге молодой*, *Твоею лирой боевой*, *Проказы жизни боевой*, *Затеи девы удалой*, *Я жажду ночи гробовой*, *Перед иконой золотой*, *Я до разлуки роковой* (этот стих «Эды» был в памяти Пушкина, когда он писал в «Цветке»: *Или разлуки роковой*) и т. п.

Можно заметить, что список строк на . . . *младой*, приведенный выше, гораздо менее однородно распадается на синтаксические типы вроде перечисленных. Это оттого, что финальное слово короче, стих имеет больше пространства для ритмических вариаций (4-словных, 3-словных, 2-словных: здесь возможны все 5 употребительных ритмических форм 4-стопного ямба — *Хвала*, *Щербатов*, *вождь младой*; *О*, *успокойся*, *друг младой*, *Невольнику мечты младой*; *Товарищ резвости младой*; *С венециянкою младой* — тогда как в строках на . . .*молодой* только две), а следовательно, и для синтаксических. Здесь у формульного стиля меньше опоры.

4. Из десяти выделенных ритмико-синтаксических конструкций с определительными связями (точнее, из девяти, потому что десятая рубрика объединяет «прочее» и «разное») наиболее многочисленна, как мы видели, седьмая: между тремя словами — две связи, обе определительные, одно определение согласованное, другое — несогласованное (чаще — существительное в родительном падеже, реже — существительное с предлогом). В поэтике пушкинского 4-стопного ямба это настолько заметное явление, что именно на нем прежде всего и подробнее всего останавливается О. М. Брик, демонстрируя «заштампованность» 4-стопного ямба пушкинской традиции. Действительно, доля таких конструкций в общей массе 3-словных строк 4-стопного ямба достаточно заметна — почти одна десятая. Точнее (цифры — по материалу «Евгения Онегина» Пушкина):

II ритмич. форма (ударны 2, 3, 4 стопы) — 17 из 328 (5,2 %)
III ритмич. форма (ударны 1, 3, 4 стопы) — 38 из 502 (7,5 %)
IV ритмич. форма (ударны 1, 2, 4 стопы) — 245 из 2383 (10,3 %)

В среднем — 9,3 %.

Для сравнения мы сделали небольшой подсчет по прозе («Мертвые души», ч. I, гл. 3): из 307 трехсловных синтагм оказалось только 13 двойных определительных, т. е. 4 %, — стало быть, стих предпочитает такую конструкцию вдвое больше, чем проза. Заметим, что вообще трехсловные синтагмы в прозе, как кажется, попадаются реже, чем в 4-стопном ямбе, а двухсловные — чаще; это, несомненно, влияние ритма на синтаксис, так как в 4-стопном ямбе пушкинской эпохи трехсловные строки составляют не менее 60 %, а строка стремится совпадать с синтагмою. Можно думать, что в 6-стопном ямбе картина будет обратная, двухсловные синтагмы будут чаще, чем в прозе, а трехсловные реже, — потому что русский 6-стопный ямб четко делится на полустишия, и среди этих полустиший двухсловные составляют тоже не менее 60 %. Это небезынтересно для истории русского стиха: как известно, в первую эпоху русской силлаботоники, в XVIII в., господствующими размерами русского метрического репертуара были именно 6-стопный ямб, 4-стопный ямб и (составленный преимущественно из их же половинок) вольный ямб; если синтаксической основой 4-стопного ямба были трехсловные синтагмы, а 6- и 3-стопного ямба — двухсловные синтагмы, то это добавляет новый оттенок к интонационной оппозиции этих размеров и помогает понять, почему так важны были для системы русского стиха в XVIII в. вольный ямб, а в XIX в. 5-стопный ямб, снимавшие эту оппозицию. Было бы интересно подсчитать, в каком из этих размеров подбор синтагм больше отклоняется от прозаического («насилует естественный синтаксис», как сказали бы формалисты); покамест, во всяком случае, нет никаких оснований утверждать, будто 4-стопный ямб — «самый естественный» размер в русском языке, как это многим кажется при беглом взгляде.

Последовательность управляющего существительного (А), управляемого существительного (Б) и согласованного определения, относящегося к тому или другому (а, б), может быть различна. В пушкинском стихе контактная последовательность определения и определяемого преобладает над дистанционной (аА: а. . .А=9 : 1), прилагательное обычно предшествует своему существительному (аА : Аа= =7:3), а управляющее существительное — управляемому (АБ : БА = = 7 : 3); при этом управляющее существительное сопровождается прилагательным реже, управляемое — чаще (аА : бБ = 3,5 : 6,5).

В результате получаются следующие 10 синтаксических вариаций (плюс две, у Пушкина не употребительные), выделенных еще О. М. Бриком и всего составляющих в «Онегине» 300 строк:

а) А+бБ — 112 раз: Черты его карандаша, Плоды сердечной полноты, Слова тоскующей любви, Владелец нищих мужиков, Журчанье тихого ручья *и т. д.*;

б) А+бБ — 43 раза: Сердца кокеток записных, Умы пустынников моих, Сомненья сердца своего, Уроки маменьки своей *и т. д.*;

в) Б+аА — 41 раз: Страстей единый произвол, Ребят дворовая семья, Лесов таинственная сень, Поэта пылкий разговор, Мальчишек радостный народ, И сердца трепетные сны *и т. д.*;

г) аА+Б — 39 раз: По всем преданьям старины, И ранний звон колоколов, Веселый праздник именин, Неточный выговор речей *и т. д.*;

д) бБ+А — 16 раз; Постылой жизни мишура, Картежной шайки атаман, Уездной барышни альбом *и т. д.*;

е) Бб+А — 16 раз: Гусей крикливых караван, Стишков чувствительных тетрадь, Героев наших разговор, Быть чувства мелкого рабом *и т. д.*;

ж) Аа+Б — 14 раз: С улыбкой легкой на устах, Прогулки тайные в санях *и т. д.*;

з) Б+Аа — 11 раз: Измены вестью роковой, Лепажа стволы роковые, Соседа памятник смиренный, Где мод воспитанник примерный *и т. д.*;

и) аБА — 4 раза: Безумный сердца разговор, И сладостный любви венок *и т. д.*;

к) АБа — 4 раза: Отец семейства холостой, И свод элегий драгоценный *и т. д.*

Мы нарочно составляли этот список примеров по возможности из строк разной словораздельной структуры, чтобы избежать однообразия; но все равно однородность этих словосочетаний воспринимается непосредственно на слух, хотя повторяющихся слов здесь почти нет. Если же взять любую сколько-нибудь частотную из этих вариаций отдельно и полным списком онегинских примеров, то повторяющиеся слова начинают мелькать на каждом шагу.

Возьмем самую употребительную вариацию АбБ. Из 112 случаев ее употребления 87 случаев приходятся на IV ритмическую форму (ударны 1, 2, 4 стопы); из них 45, т. е. половина, содержат повторяющиеся слова или хотя бы рифмические созвучия. Вот эти пучки повторов: Во вкусе умной старины, Привычки милой старины, да нравы нашей старины, И славу нашей старины; Там друг невинных наслаждений, Отступник бурных наслаждений, Был жертвой бурных заблуждений; В тоске сердечных угрызений, В тоске любовных помышлений, В тоске безумных сожалений; И взором адских привидений, Как ряд докучных привидений; Огнем нежданных эпиграмм, И злости мрачных эпиграмм; Слова тоскующей любви, Картины счастливой любви; Кувшины с яблочной водой, Кувшин с брусничною водой; Убийца юного поэта, И память юного поэта; В начале нашего романа, Героя нашего романа; Господ соседственных селений, Ручья соседственной долины; Приют задумчивых дриад, И снов задумчивой души; Прохлада сумрачной дубровы, В тени хранительной дубравы; На лоне сельской тишины, Затея сельской остроты; И прелесть важной простоты, С прикрасой легкой клеветы; Парис окружных городков, Владелец нищих мужиков, Со славой красных каблуков, Ни трубки модных знатоков, Сиянье розовых снегов,

И мглу крещенских вечеров, Предтеча утренних трудов; Мученье модных рифмачей, Рассказам юных усачей, И звуки ласковых речей, И скуку праздничных затей, В кругу порядочных людей, И в сумрак липовых аллей. — Перед нами несомненная формульность: тождественность (или близкое подобие) опорного слова и тождественность окружающей ритмико-синтаксической конструкции.

Такие же пучки повторов мы находим и в других вариациях нашей конструкции: не говоря уже об известных нам сериях на . . . *молодой*, мы видим: В порывах сердца своего, Сомненья сердца своего, И тайну сердца своего, Убийцу брата своего; С изменой юности моей, Подруге юности моей [2], Под небом Африки моей, Письмом красавицы моей, Уроки маменьки своей; На стеклах легкие узоры, Красавиц легкие уборы; И дедов верный капитал, И мыслей мертвый капитал; Любви безумную тревогу, Любви безумные страданья, Любви пленительные сны, Любви приманчивый фиал, Любви мечтательной друзья. . .[3]

Почему эта конструкция с двумя определительными связями занимает такое видное место в ритмико-синтаксическом репертуаре 4-стопного ямба? Видимо, потому, что она представляет собой «развернутое существительное», словесный блок, который может быть вставлен на любую синтаксическую позицию, где требуется существительное: в качестве подлежащего (*Гусей крикливый караван*), дополнения (*Лепажа стволы роковые*), обстоятельства (*Под небом Африки моей*). О. М. Брик (1964, 64) писал (приводя примеры другой конструкции — глагол плюс дополнение в творительном падеже с определением): «Такие строки как *Махнул рукой неторопливой*, *Гуляют легкими роями*, *Поникли юной головой*, *Покрыты белой пеленою*, легко вынимаются из общего контекста стиха, не нарушая синтаксической связи всего стихотворения. Есть целые стихотворения, написанные такими отдельно сделанными строками, которые легко переставляются, уменьшаются, увеличиваются, убавляются и прибавляются без ущерба для общей ритмико-синтаксической структуры всего стихотворения; и только рифма сшивает их в строфы». К нашей двойной определительной конструкции это относится в еще

---

[2] Ср. в сможных конструкциях: Он в первой юности своей, Кипящей младости моей; ср. также О светлой юности моей, Студентской юности моей, Кипучей младости твоей (Языков 295, 371, 261), Наперсник юности моей, Разгульной юности моей, Минутной юности моей и даже — почти обнажение приема! — Ты не вздыхаешь об утрате Какой-то младости твоей (Баратынский, 151, 25, 67, 280).

[3] Заметим, что знаменитая (сюжетная!) строка *Примите исповедь мою* (4, 12) точно повторена Баратынским в «Цыганке» (с. 245): Я с вами жаждал объясненья. Примите исповедь мою. . . Пушкинская строка о высшем свете (8, 7) *И эта смесь чинов и лет* намекает читателю на юношескую строку о разбойниках *Какая смесь одежд и лиц* (в «Стихотворениях В. Теплякова», 1836, т. 2, с. 109 читаем также: *Какая смесь тузов и дам*); точно таким же образом в зачине «Бала» Баратынского строка *Старушки светские сидят* едва ли не намекает на зачин «Кавказского пленника» — *Черкесы праздные сидят*.

большей степени. Было бы очень интересно и важно исследовать, по каким закономерностям совершается сцепление таких атомарных стиховых конструкций в длинные синтаксические цепочки; но для этого исследования еще не накоплен достаточный материал. Мы подсчитали расположение наших 300 строк с двойными определительными конструкциями по онегинской строфе: в 1-м четверостишии их 80, во 2-м — 79, в 3-м — 90, в заключительном двустишии — 51 [4]. Стало быть, к концу строфы такие клишированные легковоспринимаемые синтагматические блоки учащаются: видимо, можно говорить о синтаксическом облегчении строфы от начала к концу, как уже давно (начиная с Шенгели 1923, 109—121; 1960 174—186) стиховеды говорят о ритмическом облегчении строфы от начала к концу.

5. О. М. Брик заканчивал свой обзор разнородных ритмико-синтаксических стереотипов в трехсловных строках 4-стопного ямба таким убедительным выводом (Брик 1964, 67—68): «Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Нетрудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначащее. . . Это есть явление, которое создает стихотворные штампы. . . .Образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит. Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпигонов, т. е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлабо-тонического стиха и особенно опыт 4-ударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с неменьшей легкостью, чем человеку говорить по-французски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами. 4-ударный ямб в настоящее время — . . .уже готовый штамп, в который едва ли можно внести какое-либо разнообразие. Этим объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время 4-ударным ямбом, непременно и синтаксически, и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры. На какие темы, какими бы словами ни писать

[4] В частности, любопытно расположение наших конструкций по строкам первого четверостишия онегинской строфы: 4+22+34+20=80, максимум приходится на предпоследнюю позицию. Мы подсчитали также общее соотношение внутристиховых синтаксических связей внутри составного сказуемого (С), между подлежащим и сказуемым (П), дополнительных (Д), обстоятельственных (А) и определительных (О) по начальным четверостишиям первой сотни строф «Онегина». Соотношение С : П : Д : А : О получилось (в процентах): 1-я строка — 5 : 23 : 22 : 17 : 33, 2-я — 2 : 13 : 33 : 18 : 34, 3-я — 1 : 14 : 20 : 22 : 43, 4-я — 1 : 14 : 30 : 18 : 37. Насколько это характерно для «Онегина» в целом, пока неизвестно. Прямой связи между нарастанием обстоятельственных и определительных синтаксических связей в 3-й строке, кажется, нет: трехсловия с обстоятельственной и определительной связью (*Столбом восходит голубым*, *На вист вечерний приезжает*) встречаются в «Онегине» гораздо реже, чем трехсловия с дополнительной и определительной связью (*Свои проводишь вечера*, *Морозной пылью серебрится*).

сейчас стихов, поскольку эти стихи будут написаны 4-ударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад». Лефовский пафос отвержения старорежимных ямбов и утверждения нового тонического стиха слышится здесь очень отчетливо.

Думается, однако, что Брик при всем своем лефовском правоверии покривил душой, утверждая, что ритмико-синтаксические клише характерны преимущественно для эпигонов, и набирая основную массу примеров для своей статьи не из Пушкина, а из Языкова. И наши примеры, и весь накопившийся запас наблюдений над реминисценциями и автореминисценциями Пушкина показывают, что такое же мышление готовыми словосочетаниями характерно и для больших поэтов. Можно не сомневаться, что просмотрев с этой точки зрения собрание сочинений Маяковского, мы найдем и здесь достаточно ритмико-синтаксических самоповторений, хотя, конечно, иного рода. По выдержке из словаря Шумана мы видели, что совпадений между Вергилием и Вергилием же оказывается не меньше, чем между Вергилием и его средневековыми подражателями. В предыдущей нашей статье мы пытались показать, насколько синтаксически однообразны двухсловные сочетания в стихе не только эпигонского 3-стопного хорея (*Скучная картина*, *Чахлая рябина*, *Дымная лучина*. . . — Гаспаров 1984), но и пушкинского 4-стопного ямба (*Олигархических бесед*, *Философических таблиц*, *И гармонических затей*. . .). Трехсловные сочетания, понятным образом, дают более широкий набор клише, и тем не менее, это клише —материал, рассмотренный выше, достаточно показателен. Четырехсловные сочетания будут еще пестрее, но ощутимо повторяющиеся конструкции, несомненно, будут и там (*Чему-нибудь и как-нибудь*, *Опять тоска, опять любовь*, *Одним дыша, одно любя*, *Он мне знаком, он мне родной*, *И вдруг прыжок, и вдруг летит*, *Где я страдал, где я любил* — все примеры только из I главы «Онегина»).

Конечно, сами поэты в эпоху забот об авторской индивидуальности могли ощущать такую стереотипность как недостаток. Едва ли не поэтому Пушкин заявляет: «Четырехстопный ямб мне надоел» в зачине первого своего произведения, написанного бесцезурным 5-стопным ямбом — самым синтаксически гибким из русских размеров (больше длина строки, чем в 4-стопном ямбе, и нет членения на полустишия, как в цезурных 5-стопном и 6-стопном ямбе). А когда Пушкин возвращается к 4-стопному ямбу в «Медном Всаднике», то борется с ритмико-синтаксической инерцией, усиливая анжамбманы с их резкими синтаксическими разрывами внутри строки. Вообще, эта тенденция развития 4-стопного ямба от «блочного» стиха к дробленому стиху была, по-видимому, устойчивой: пропорция между 3-словными строками с 2 синтаксическими связями (*Поднялся табор кочевой*), с 1 связью и швом между словосочетаниями (*Пчела / за данью полевой*) и с 1 связью и швом между предложениями (*Кто сей? Кромешник удалой*) у Ломоносова составляет 75 : 20 : 5, у Пушкина 70 : 15 : 15, у Цветаевой 30 : 15 : 55 (по 400 строк из

од 1750—1759, «Полтавы» и «Феникса»; возможно, впрочем, что здесь сказывается разница между лирикой, эпосом и драмой).

При всем том, на самом деле ничего зазорного в употреблении ритмико-синтаксических стереотипов нет: если поэт пользуется готовыми словосочетаниями языка, то это так же естественно, как то, что он пользуется готовыми словами языка. И по черновикам классиков, и по свидетельствам современников, и по собственному опыту каждого, кто когда-нибудь пытался сочинять стихи, хорошо известно: стихотворец, действительно, как сказал Брик, мыслит словосочетаниями, он никогда не подбирает одно слово, за ним следующее, затем третье и т. д. — нет, в его сознании намечается общая конструкция (стих или фрагмент стиха) с одним или несколькими опорными словами, а затем она уточняется, проясняется или отменяется и заменяется новой. Современное стиховедение, при всех его достижениях, до сих пор не подошло к этой особенности строения стиха. Оно исследует ритмические и словораздельные вариации стиха, исходя из предположения о взаимонезависимости слов различного акцентно-слогового строения, образующих стихотворную строку. Между тем слова эти взаимозависимы, так как соединены синтаксическими связями. Например, в пушкинскую эпоху мужская рифмовка на местоимения (*его*, *моя*, *я* и пр.) была общеупотребительна, к началу XX в. она сильно сократилась (у Брюсова по сравнению с Пушкиным — на треть, у Маяковского — на две трети); это значит, что вместо более коротких местоимений на конце строки появились более длинные (преимущественно) существительные; перед местоимениями редко оказывались прилагательные с их длинными безударными окончаниями, а перед существительными чаще; так рифма, ритм и синтаксис вступают в стихе в сложное взаимодействие, требующее для своего анализа дальнейшего оттачивания средств стиховедческого инструментария.

Цель нашей заметки — не в том, чтобы лишний раз удивить читателя демонстрацией стереотипных приемов, обнаруживающихся там, где ему хотелось предполагать неповторимые художественные находки. Цель ее в том, чтобы обратить внимание на важность наблюдений над словесными и ритмико-синтаксическими формулами в стихе: их опись, подсчет, классификация, выделение ведущих типов и их вариаций, определение сходств и различий в формульном фонде отдельных поэтов и эпох, — это и есть один из путей обогащения стиховедческого инструментария, о котором сказано. Понятие о формульном стиле было впервые разработано в фольклористике (см. Лорд 1960), формульный стиль обычно считается признаком фольклора или пережитком его в ранней книжной поэзии. Думается, что о формульном стиле в индивидуальной авторской поэзии можно говорить с таким же правом; во всяком случае, нельзя в формульном стиле видеть признак импровизационного происхождения текста, как это иногда делается. В объективном строении стиха между устной и книжной поэзией нет пропасти — есть лишь разница в составе и

концентрации ритмико-синтаксических клише и формул, которую предстоит изучить. Пропасть есть лишь между субъективными восприятиями стиха: потребитель фольклора исходит из установки на повторяемость, читатель новой поэзии — из установки на неповторимость, и это мешает последнему заметить даже очевидные повторы. Преодолеть эту установку — обязанность исследователя.

Работа по изучению формульных элементов в русском классическом стихе едва начата (см. Викери 1968 и особенно Дозорец 1978) — не разработана еще даже терминология. Мы для начала предложили бы такой ряд понятий: а) ритмическое клише — одинаковая последовательность ритмических слов (то, что в стиховедении называется словораздельной вариацией ритма), например последовательность (⏑́⏑ | ⏑́⏑ | ⏑⏑́): *Владелец нищих мужиков*, *Татьяне прочить жениха*, *Тревожат сердце иногда*; б) синтаксическое клише — одинаковая последовательность членов словосочетания или предложения, например последовательность АбБ в вышеописанной двойной определительной конструкции: *Владелец нищих мужиков*, *Приют задумчивых дриад*, *Карикатура южных зим*, *Невесту переспелых лет*; в) ритмико-синтаксическое клише — совмещение того и другого, например: *Владелец нищих мужиков*, *Поклонник мирных Аонид*, *Затея сельской остроты*, *Привычки милой старины*; г) ритмико-синтаксическая формула — ритмико-синтаксическое клише с точным повторением одного или нескольких слов: *Владелец нищих мужиков*, **Владелец нищих деревень*, **Владелец скудных деревень*. Понятно, что внутри каждой из этих категорий можно выделить различные степени сходства и несходства конкретных строк: *Затея сельской остроты* будет ближе к *Привычки милой старины* (разница только в числе первого существительного), чем к *Владелец нищих мужиков* (разница всех трех слов и в родах и в числах), а *В альбоме Ольги молодой* будет ближе к *Красами Ольги молодой* (повторение двух слов), чем к *К началу жизни молодой* (повторение только одного слова). Понятно также, что признак формулы, повторение слова, может совмещаться не только с ритмико-синтаксическим клише, но и с ритмическим и синтаксическим клише порознь: *Татьяне прочить жениха*, *Татьяна любит не шутя*, *Татьяна молча оперлась*, *Татьяны милый идеал* будут ритмическими клише повышенной формульности, а *Ни красотой сестры своей* и *Уроки маменьки своей* будут синтаксическими клише повышенной формульности. Какова ощутимость этих различных степеней сходства, объективно можно будет сказать лишь после ряда лабораторных опытов по психологии восприятия стиха.

Мы начали с наблюдений над повторением пушкинских рифм на *молодой* и зашли очень далеко. Мы начали с *молодой*, потому что это одно из трех самых частых прилагательных у Пушкина; можно было начать и с двух других, *милый* и *полный* (*Предчувствий горестных полна*, *Невинной прелести полна*, *Беспечной прелестью мила*. . .), можно было начать и с замеченного нами на ходу *моей—своей* (*Под*

*небом Африки моей*, *Вдали Италии своей*), и с многих других опорных слов, — каждый раз это проложило бы нам такую же просеку в неизведанной чаще ритмико-синтаксических стереотипов русского 4-стопного ямба. Вся работа здесь впереди, и до словаря формул типа шумановского еще очень далеко.

ЛИТЕРАТУРА

*Бобров С. П.* Заимствования и влияния. — Печать и революция, 1922, № 8, с. 72—92.
*Брик О. М.* Ритм и синтаксис. — Новый Леф, 1927, № 3—6.
*Викери В.* On the question of the syntactic structure of the Gavriiliada and Boris Godunov. — American Contributions to the 6th Intern. Congress of Slavists, v. 2. The Hague, 1968, p. 355—367.
*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
*Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише. — Проблемы структурной лингвистики — 1982. М., 1984.
*Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926.
*Дозорец Ж. А.* Синтаксическая структура строки и ее членение на синтагмы. — Актуальные вопросы грамматики и лексики русского языка. М., 1978, с. 79—96.
*Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — Структурная типология языков. М.: Наука, 1966.
Материалы к частотному словарю языка Пушкина (проспект). М., 1963.
*Минц З. Г., Аболдуева Л. А., Шишкина О. А.* Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока. — Труды по знаковым системам. 3. Тарту, 1967, с. 209—316.
Русское стихосложение XIX в.; Материалы по метрике и строфике русских поэтов. — М., Наука, 1979.
*Цивьян Т. В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — Труды по знаковым системам, 3. Тарту, 1967, с. 180—208.
*Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе, ч. 1. 2-е изд. М.; Пг., 1923.
*Шенгели Г. А.* Техника стиха. 2-е изд. М., 1960.
*Ярхо Б. И., Романович И. К., Лапшина Н. В.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». — ВЯ, 1966, № 2, с. 125—137.
*Lord A.* The singer of tales. Cambridge (Mass.), 1960.
*Shaw J. Th.* Pushkin's Rhymes: a dictionary. Madison, 1974.
*Shaw J. Th.* Batiushkov: a dictionary of the rhymes, a concordance to the poetry. Madison, 1975.
*Shaw J. Th.* Baratynskii: A dictionary of the rhymes, a concordance to the poetry. Madison, 1975.

Е. Г. САФРОНОВА

## ИНТОНАЦИОННАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХА

Интонационная организация стиха является одной из сторон его художественной системы и обусловлена единством использования различных языковых средств в структуре стихотворного произведения.

Первые опыты по изучению интонации стиха в связи с осуществлением в нем художественного задания, реализованного в единстве приемов стиля, были проведены немецким лингвистом Эд. Сиверсом (Sivers 1912) и явились следствием общего интереса европейской филологии начала нашего века к звучащему тексту.

Стилистическая роль мелодики в художественной системе русского стиха отмечалась в работах А. М. Пешковского, Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского. В. М. Жирмунский писал о присутствии обязательной нормы для мелодической, т. е. интонационной, интерпретации стихотворного текста, связанной с эмоционально-стилистическим типом его построения — напевным, говорным, ораторским (Жирмунский 1977, 88). Проведенное автором настоящей статьи исследование подтвердило объективный характер интонационной реализации стихотворных текстов, принадлежащих к разным стилистическим типам (Сафронова 1978, 85—91).

В предлагаемой статье приводятся результаты эксперимента, на основании которого установлены композиционные особенности интонационных средств — мелодики, длительности, интенсивности — в системе стихотворного текста с учетом его принадлежности к напевному, говорному и ораторскому типу стилистического построения. В задачу эксперимента входила проверка предположения, высказанного В. М. Жирмунским, согласно которому ритмическая упорядоченность ударных и неударных слогов сочетается с композиционным распределением «. . . других элементов словесного материала: основной ритмический импульс, или закон, как бы захватывает своим действием все стороны художественной речи, давая хаотическому материалу некоторую стройность» (Жирмунский 1975, 439). Предполагая, что ритмический импульс является организующим началом и по отношению к интонации стиха, исследователь, однако, сознательно оставил эту проблему без рассмотрения «. . . ввиду сложности и неясности вопросов мелодии стиха» (Жирмунский 1975, 461).

Экспериментальная часть проведенной нами работы — осциллографический анализ речи (Бондарко 1965) — выполнена в Лаборатории экспериментальной фонетики им. Л. В. Щербы при Ленинградском гос. университете. В качестве текстового материала были взяты одиннадцать стихотворений в основном напевного типа, так как именно в нем исследователи предполагали бóльшую степень композиционной организованности одной из интонационных характеристик — мелодики.

Стихотворные тексты помимо стилистических различий имеют определенную соотнесенность с жанрами — одой, элегией, посланием, романсом, городской, любовной и пейзажной лирикой: «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния» М. В. Ломоносова, «Осень» (строфа «Унылая пора. . .»), «Цветок», «Любезный Вяземский. . .» А. С. Пушкина, «Элегия» Н. А. Некрасова, «Свеж и душист твой роскошный венок», «Я тебе ничего не скажу», «Почему?» А. А. Фета, «Ночь, улица, фонарь,

аптека» А. А. Блока, «Родина» А. Белого, «Голубая да веселая страна» С. А. Есенина.

Названные стихотворения были прочитаны тремя дикторами: в чтении первого подчеркивалась логико-смысловая сторона текста, в чтении второго наблюдалось некоторое равновесие между логико-смысловой и ритмической сторонами, третий диктор при чтении текстов подчеркивал их ритмическую основу.

Мелодика. Под мелодикой в соответствии с общепринятой в современной фонетике точкой зрения понимается одна из интонационных характеристик. Ее акустической основой является частота основного тона (ЧОТ) гласных и звонких согласных. Характер мелодического движения в стихе устанавливался нами на основе ЧОТ гласных звуков.

В текстах, принадлежащих к разным стилистическим типам, отмечено единообразие мелодического завершения стихотворных строк. Как правило, стихотворная строка завершается понижением тона, но менее глубоким, чем конечная синтагма прозаического текста. Таким образом создается интонация перечисления, объединяющая по вертикали стихотворные строки. Эта роль мелодики была выявлена Л. В. Златоустовой на основе применения инструментальных методов (Златоустова 1962, 28) и подтвердилась в ходе нашего исследования для различных типов стиха — напевного, говорного и ораторского.

В трех стихотворениях, написанных одинаковым размером — шестистопным ямбом с цезурой после третьей стопы («Осень», «Любезный Вяземский. . .», «Элегия»), в большинстве случаев первые полустишья произносятся на более высоком тоне в сравнении со вторыми. Для установления названного факта в каждом стихе была определена относительная величина ЧОТ гласных, равная отношению абсолютной ЧОТ звука к ее средней величине в стихотворной строке. Затем была высчитана средняя величина относительной ЧОТ во всех полустишьях у трех дикторов. Оказалось, что большей противопоставленностью полустиший по тону у всех дикторов характеризуется «Осень», т. е. напевный тип (табл. 1). Большая (+) и меньшая (—) средняя величина относительной ЧОТ в полустишьях у трех дикторов.

Для бесцезурного стиха независимо от стихотворного размера — двусложного или трехсложного — типичным оказалось нисходящее движение тона в стихотворной строке («Цветок», «Я тебе ничего не скажу»). Это явление отражено в графиках изменения относительной ЧОТ гласных в первых четырех стихах стихотворения «Я тебе ничего не скажу» (рис. 1 а, б, в, г), построенных на основе данных первого диктора. Деления на горизонтальной оси соответствуют, как и в других графиках, помещенных в статье, последовательности гласных в стихотворной строке, на вертикальной — относительной величине ЧОТ.

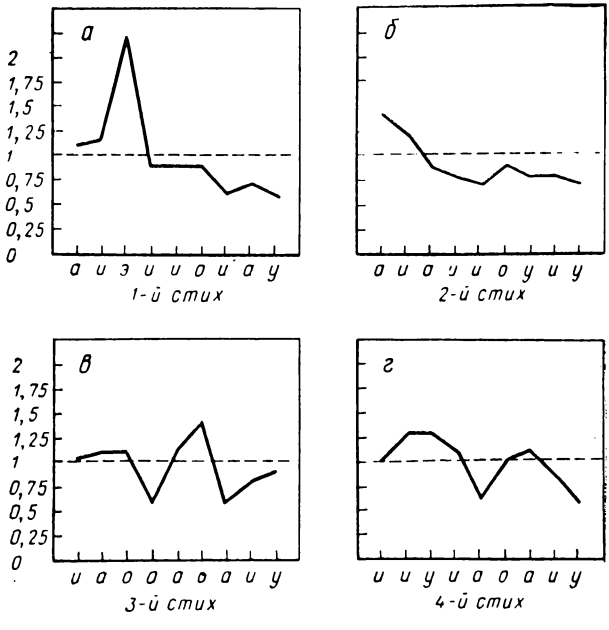



**Рис. 1а, б, в, г**

Мелодика стихотворной строки имеет некоторую аналогию с конечной синтагмой прозаической фразы, что свидетельствует об ее автономности как ритмо-интонационной единицы.

Исследованный материал позволяет говорить о явной тенденции к системности, к композиционной организованности мелодики стихотворного текста, что особенно последовательно проявляется в напевном типе стиха.

**Таблица 1**

| Стихи 1—8 | «Осень» | | | «Любезный Вяземский» | | | «Элегия» | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Дикторы | | | | | | | | |
| | I | II | III | I | II | III | I | II | III |
| 1 | + — | + — | + — | — + | + — | равны | + — | + — | + — |
| 2 | + — | + — | + — | — + | — + | — + | + — | + — | + — |
| 3 | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — | — + | + — |
| 4 | + — | + — | + — | + — | + — | равны | + — | + — | + — |
| 5 | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — |
| 6 | + — | — + | + — | равны | равны | — + | — + | — + | + — |
| 7 | — + | + — | + — | равны | + — | + — | + — | — + | — + |
| 8 | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — | + — |

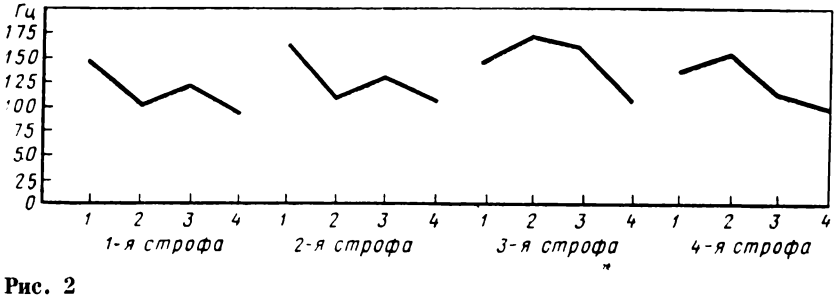



**Рис. 2**

Закономерности мелодического движения в диапазоне строфы рассматривались в стихотворениях «Вечернее размышление», «Цветок», «Свеж и душист твой роскошный венок», «Голубая да веселая страна», «Ночь, улица, фонарь, аптека». У трех дикторов последние стихи всех строф независимо от стилистического типа текста произносятся на более низком тоне, чем предшествующие. Это явление проиллюстрировано в графиках (рис. 2), показывающих среднюю величину ЧОТ в стихах каждой из четырех строф стихотворения «Цветок». Как видно из графиков, порядок противопоставления стихов по средней величине тона носит свободный характер, за исключением последних стихов в строфах. Заключительный стих строфы последовательно отличается от предшествующих как более низкий по тону. В этом случае мелодика выступает в качестве каденционного средства, завершающего композиционно-ритмическую единицу стихотворного произведения.

По сумме данных трех дикторов первый стих строфы в 80 % случаев произносится на более высоком тоне в сравнении с последним. Наряду с таким регулятором смысловых отношений между строфами, как межстрофная пауза, мелодическая каденция является постоянным средством их завершения и свидетельством структурно-ритмической и смысловой самостоятельности строф.

Мелодическая организованность стихотворного текста проявляется и в том, что эта интонационная характеристика выступает в качестве средства завершения всего стихотворения. Во всех случаях средняя величина ЧОТ последнего стиха стихотворения является меньшей, чем во всех предыдущих.

Таким образом, композиционная организация мелодики соотносится с тремя уровнями художественной структуры текста: стихом, строфой и стихотворением в целом. На всех названных уровнях мелодика обнаруживает устойчивый характер своего изменения — от бóльших к меньшим величинам независимо от индивидуальных особенностей дикторов. Вопрос о причинах отступления от названной закономерности требует специального исследования и не является предметом рассмотрения в данной статье.

Проблема связи интонации стиха с его синтаксической композицией относится к числу малоисследованных. В ряде работ, посвя-

щенных композиции стиха, утверждается объективный характер его мелодической организации. Однако предположения о закономерностях этой организации подтверждались фактами, лежащими за пределами интонации, как языкового средства. Б. М. Эйхенбаум в книге «Мелодика стиха» (Эйхенбаум 1969) считает мелодику той доминантой, которая определяет особенности ритмо-синтаксической структуры стихотворения. Предполагая однозначную связь мелодики и синтаксиса, исследователь, по существу, описывает композиционную организацию синтаксических структур и коммуникативных типов предложений.

Полемизируя с Б. М. Эйхенбаумом, В. М. Жирмунский возражает против однозначной связи интонации и синтаксиса, выдвигая в качестве организующего фактора семантику, которая, по его мнению, определяет характер мелодики стиха. Вместе с тем В. М. Жирмунский пишет о влиянии синтаксического параллелизма на мелодику (Жирмунский 1975, 461). В. Е. Холшевников полагает, что полный синтаксический параллелизм вызывает полный интонационный параллелизм. По его мнению, «сходство мелодического движения возникает и тогда, когда несколько стихов или групп стихов, которые могут быть и различными по синтаксическому строю, повторяют интонацию вопроса, восклицания» (Холшевников 1972, 143—144).

Связь мелодики с повтором рассматривалась нами на примере пяти стихотворений: «Свеж и душист твой роскошный венок» (кольцо строфы), «Голубая да веселая страна» (композиционная концовка строф: *Слышишь, розу кличет соловей?*), «Почему?» (анафорическое *почему?*), «Родина» (звуковой повтор в стихах: Над откосами косами косят, над откосами косят людей), «Ночь, улица, фонарь, аптека» (перечисление в 1-м и 8-м стихах).

При общем в повторяющихся стихах нисходящем движении тона, характерном для стихотворной речи, распределение ЧОТ гласных в диапазоне стихотворной строки неодинаково: не совпадают области монотонии гласных, порядок чередования больших и меньших величин ЧОТ. График относительной ЧОТ гласных (рис. 3) демонстрирует распределение относительной величины ЧОТ в повторяющихся стихах *Свеж и душист твой роскошный венок* — в первой строфе у третьего диктора.

Совпадение мелодики повторяющихся стихов связано не с фактом повтора, а, скорее, с частостью употребления того или иного мелодического типа при оформлении завершенности/незавершенности фразы или при оформлении различных коммуникативных типов предложений. Так, в стихе *Слышишь, розу кличет соловей*? синтагма *слышишь* является предикатом вопроса. У всех дикторов при ее произнесении реализован наиболее частый способ мелодического оформления вопросительных предложений этого типа: с повышением тона на ударном гласном предиката вопроса. Во второй синтагме . . .*розу кличет соловей* отмечен различный характер мелодической реализации даже у одного диктора. На рис. 4 представлен график относительной ЧОТ

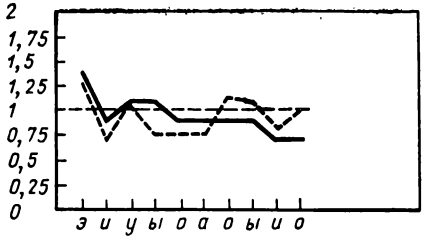



Рис. 3

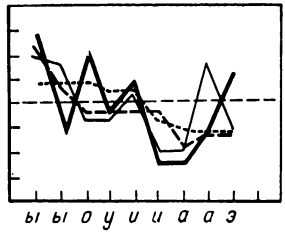



Рис. 4

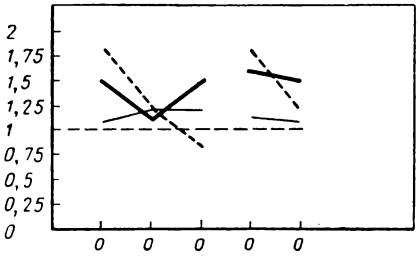



Рис. 5

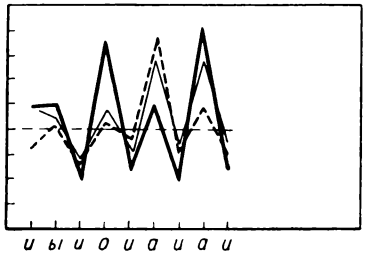



Рис. 6

повторяющихся стихов *Слышишь, розу кличет соловей?*, по данным второго диктора. Неодинаково и мелодическое оформление анафорического *почему?* в стихотворении «Почему?» А. Фета. Нет связи изменения мелодики и с повтором звукового комплекса *-кос-* в стихотворении «Родина». На рис. 5 представлен график относительной ЧОТ гласного *о* в корне *-кос-* у трех дикторов в двух стихах, включающих этот повтор. Являясь чисто фразовым параметром, мелодика безразлична к композиционным возможностям и закономерностям звукового повтора.

Итак, мелодика не имеет однозначной связи с единицами других языковых уровней в композиционной организации стихотворных текстов.

Длительность. Композиционная роль темповых характеристик рассматривалась нами в связи с уровнем их фразового функционирования, т. е. в связи с такой единицей, как стих. Темп произнесения стиха соотносится с типом его стилистического построения. Вместе с тем длительность гласных звуков в стихотворном тексте обнаруживает определенную связь с элементами ритмической структуры стихотворения на разных уровнях ее организации.

Последний ударный гласный стиха является носителем фразового ударения. Его относительная длительность в обследованном нами материале, как и относительная длительность других фразовоударных гласных в стихотворной строке, колеблется в пределах от 1,25 до 1,5. Конкретная временная реализация фразовых ударений, в том

числе и конечного ударения в стихотворной строке, зависит от распределения смыслового веса слов, наличия/отсутствия логических ударений, т. е. от коммуникативных факторов. Но в отличие от других фразовых ударений, появление которых обусловлено в каждом конкретном тексте задачами реализации коммуникативного задания, конечное ударение стиха постоянно и не зависит от дикторской интерпретации стихотворения.

Относительная длительность словесных ударений распределяется в пределах от 1 до 1,25. Относительное время произнесения безударных гласных, как правило, меньше 1, т. е. меньше средней длительности гласных звуков в стихе.

О соотнесенности словесных и фразовых ударений с различными уровнями ритмической организации стиха писал Б. В. Томашевский в работе «Стих и ритм» (Томашевский 1929). По мнению исследователя, «. . . ударение предпоследней стопы противостоит ударению последней как обыкновенное лексическое фразовому ударению» (там же, 42). Очевидно, что в двусложниках с пиррихием на предпоследней стопе темповая противопоставленность ударного рифмы метрически ударному предпоследней стопы будет максимальной. Особенности функционирования длительности в качестве стихообразующего и лингвистического средства в стихотворной строке влияют на ее темповую реализацию, изменяя тот идеальный порядок, который определен Б. В. Томашевским. Таким образом, конечный ударный в стихотворной строке не всегда является бóльшим по времени звучания, чем предшествующие ему ударные. Примером влияния языковых факторов на распределение длительности в стихе может служить первая стихотворная строка четвертой строфы в «Цветке». Появление фразовых акцентов связано здесь с привлечением длительности к оформлению предикатов вопроса *И жив ли тот? И та жива ли?* (рис. 6, данные трех дикторов).

Различным оказалось время произнесения стихов, совпадающих по звуковому составу и синтаксической структуре: *Свеж и душист твой роскошный венок*; *Слышишь, розу кличет соловей?*; *Ночь, улица, фонарь, аптека*. В табл. 2 приводятся данные средней длительности звука в первых и четвертых стихах в трех строфах стихотворения «Свеж и душист твой роскошный венок» у трех дикторов. Средняя длительность звука выражена в миллисекундах.

Время произнесения элементов зачина и завершения стихотворных строф оказалось различным. Оно зависит от степени смысловой значимости стиха в строфе и определяется дикторским пониманием текста. Таким образом, нет очевидных оснований говорить о нормированности временной интерпретации стихов в строфе.

Подтверждением того, что время произнесения стихотворных строк зависит от их смысловой весомости и от эмоционально-стилистических факторов, является распределение временных характеристик у трех дикторов в стихах: *Над откосами косами косят, над откосами косят людей.* Увеличение экспрессивной и смысловой

значимости слова, поддержанное звуко-семантическим повтором, вызывает замедление темпа произнесения стихотворной строки.

Б. М. Эйхенбаум писал, что замедление темпа используется как кадансный прием (Эйхенбаум 1969, 71). Последовательное осуществление этой роли темповыми характеристиками отмечено по нашим данным лишь для стиха, завершающего стихотворение. Бóльшая временная протяженность последнего стиха достигается разными средствами: увеличением длительности звуков, появлением внутристиховой паузы, не обусловленной ее фонологической природой. В последнем стихе пауза выступает как средство завершения текста наряду с другими способами: инверсией, употреблением сочинительных союзов в присоединительном значении. Во всех исследованных случаях относительная длительность пауз в стихе, завершающем текст, почти в два раза превосходит их относительную величину в других стихах. В табл. 3 представлена средняя длительность звука (в миллисекундах) и относительная длительность внутристиховых пауз в последних стихах строф стихотворения «Голубая да веселая страна» у трех дикторов.

**Таблица 2**

| Стихи | Дикторы | | |
|---|---|---|---|
| | I | II | III |
| 1 | 97 | 74 | 104 |
| 4 | 83 | 81 | 85 |
| 1 | 97 | 76 | 95 |
| 4 | 80 | 96 | 89 |
| 1 | 91 | 76 | 105 |
| 4 | 103 | 86 | 85 |

**Таблица 3**

| Строфы | Дикторы | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | I | | II | | III | |
| | ср. длит. | пауза | ср. длит. | пауза | ср. длит. | пауза |
| I | 167 | 0,4 | 84 | 0,3 | 88 | 0,3 |
| II | 187 | 0,5 | 101 | 0,6 | 85 | 1,1 |
| III | 176 | 0,8 | 70 | 0,8 | 95 | 0,3 |
| IV | 174 | 2,1 | 67 | 2,2 | 77 | 2,2 |

Специфика привлечения длительности к оформлению стихотворной структуры заключается в постоянном приравнивании ударного гласного последней стопы стиха к фразовоударному в отношении его временной реализации. Внутристиховой паузе последнего стиха стихотворного текста принадлежит независимая от других языковых средств роль завершителя стихотворения.

Интенсивность. При рассмотрении этой характеристики необходимо учитывать собственную интенсивность гласных. Поэтому в ходе эксперимента измерялась интенсивность гласных только в стихах, совпадающих по звуковому составу. В диапазоне стихотворной строки эта характеристика изменялась от большей величины к меньшей.

Последние строки стихотворений произносятся с большей интенсивностью, чем первые. В графике (рис. 7) показано изменение отно-

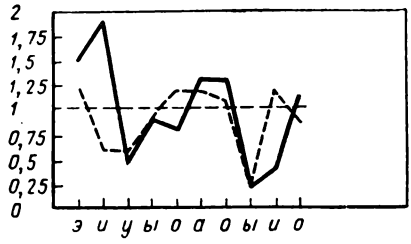



**Рис. 7**

сительной интенсивности гласных звуков в первом и последнем стихах стихотворения «Свеж и душист твой роскошный венок» у первого диктора. Замедление абсолютного времени звучания последнего стиха, более низкий тон его произнесения сочетаются с увеличением интенсивности.

Существенное влияние на распределение интенсивности в стихе, строфе и во всем стихотворении оказывает наличие/отсутствие логического ударения, фонетическим коррелятом которого является эта характеристика. Изменение интенсивности в стихотворном тексте в еще меньшей степени связано с единицами других уровней языка.

В ы в о д ы. Композиция интонационных средств в стихотворном тексте определяется спецификой ритмической структуры стиха на разных уровнях ее организации.

Композиционно-организующая роль интонационных средств в стихотворном тексте осуществляется наряду с функционированием мелодики, длительности и интенсивности в качестве языковых фактов и носит закономерный, независимый от декламации характер.

Системность интонационных средств в условиях стихотворной структуры с большей последовательностью реализуется в напевном типе стиха.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бондарко Л. В.* Осциллографический анализ речи. Л., 1965.

*Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. — В кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

*Жирмунский В. М.* Мелодика стиха: (по поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922). — В кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы, поэтика, стилистика. Л., 1977.

*Златоустова Л. В.* Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962.

*Сафронова Е. Г.* Интонация и стиль стиха. — В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978.

*Томашевский Б. В.* Стих и ритм. — В кн.: Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929.

*Томашевский Б. В.* Стих и ритм. — В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959.

*Холшевников В. Е.* Основы стиховедения, 2-е изд. Л., 1972.

*Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха.— В кн.: Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.

*Sivers Ed.* Rhitmisch-melodische studien. Heidelberg, 1912.

С. Н. ШЕПЕЛЕВА

# НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОЙ РИФМЫ (1851—1980 гг.)

В статье излагаются предварительные результаты эксперимента, направленного на выявление и статистическое описание некоторых общих закономерностей развития русской рифмы. Методика исследования опубликована в работах: Шепелева, Петров 1981; Шепелева 1981; Шепелева, Петров 1982; Шепелева 1983. Наше внимание обращено на процесс изменения ряда количественных характеристик рифмы в ходе ее эволюции. Объект исследования — концевая рифма с ее звуковой стороны, т. е. концевое рифменное созвучие. Оно рас-

**Таблица 1**

**Средние годовые значения трех параметров рифмы за 1851—1900 гг.**

| Год | М | Б | Т | Год | М | Б | Т |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1851 | 1,53 | 3,00 | 0,53 | 1876 | 1,56 | 3,05 | 0,57 |
| 52 | 1,60 | 3,10 | 0,80 | 77 | 1,66 | 3,22 | 1,06 |
| 53 | 1,67 | 3,17 | 0,83 | 78 | 1,66 | 3,23 | 0,81 |
| 54 | 1,53 | 2,93 | 0,77 | 79 | 1,59 | 3,00 | 0,93 |
| 55 | 1,76 | 3,36 | 1,15 | 80 | 1,64 | 3,20 | 0,91 |
| 56 | 1,67 | 3,28 | 0,49 | 81 | 1,58 | 3,10 | 0,52 |
| 57 | 1,55 | 3,03 | 0,60 | 82 | 1,83 | 3,53 | 1,23 |
| 58 | 1,63 | 3,17 | 0,57 | 83 | 1,55 | 3,03 | 0,35 |
| 59 | 1,68 | 3,25 | 0,71 | 84 | 1,66 | 3,10 | 0,93 |
| 60 | 1,68 | 3,13 | 1,11 | 85 | 1,55 | 2,93 | 0,47 |
| 61 | 1,64 | 3,12 | 1,08 | 86 | 1,67 | 3,15 | 0,95 |
| 62 | 1,61 | 3,15 | 0,43 | 87 | 1,54 | 2,92 | 0,70 |
| 63 | 1,80 | 3,50 | 0,80 | 88 | 1,49 | 2,92 | 0,42 |
| 64 | 1,73 | 3,35 | 1,07 | 89 | 1,50 | 2,93 | 0,38 |
| 65 | 1,75 | 3,27 | 1,29 | 90 | 1,52 | 3,02 | 0,50 |
| 66 | 1,73 | 3,42 | 0,74 | 91 | 1,61 | 3,12 | 0,71 |
| 67 | 1,73 | 3,27 | 1,22 | 92 | 1,64 | 3,18 | 0,95 |
| 68 | 1,47 | 2,92 | 0,23 | 93 | 1,55 | 3,10 | 0,80 |
| 69 | 1,75 | 3,47 | 0,61 | 94 | 1,73 | 3,38 | 0,78 |
| 70 | 1,67 | 3,03 | 1,16 | 95 | 1,51 | 2,93 | 0,74 |
| 71 | 1,77 | 3,28 | 0,91 | 96 | 1,49 | 2,87 | 0,52 |
| 72 | 1,79 | 3,35 | 1,05 | 97 | 1,52 | 2,98 | 0,34 |
| 73 | 1,67 | 3,28 | 0,78 | 98 | 1,62 | 3,18 | 0,57 |
| 74 | 1,60 | 3,05 | 0,93 | 99 | 1,68 | 3,27 | 0,69 |
| 75 | 1,63 | 3,15 | 0,87 | 1900 | 1,57 | 3,08 | 0,63 |

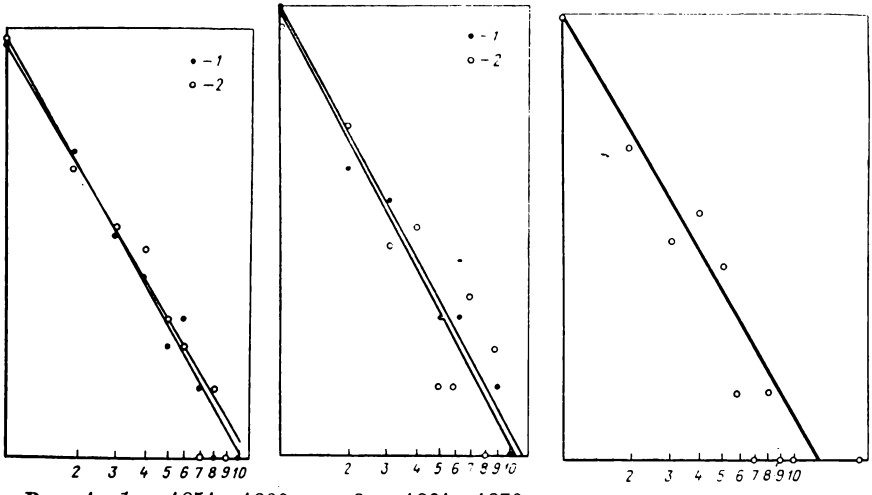



**Рис. 1.** *1* — 1851—1860 гг.; *2* — 1861—1870 гг.

*1*

| с | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 25 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| п | 62 | 21 | 9 | 6 | 3 | 4 | 2 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 |

*2*

| с | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| п | 66 | 16 | 10 | 8 | 4 | 3 | 1 | 2 | 1 | 1 |

**Рис. 2.** *1* — 1871—1880 гг.; *2* — 1881—1890 гг.

*1*

| с | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| п | 93 | 18 | 13 | 10 | 4 | 4 | 1 | 1 | 2 | 1 |

*2*

| с | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| п | 75 | 27 | 8 | 10 | 2 | 2 | 5 | 1 | 3 |

**Рис. 3.** 1891—1900 гг.

| с | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| п | 83 | 23 | 9 | 12 | 7 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 |

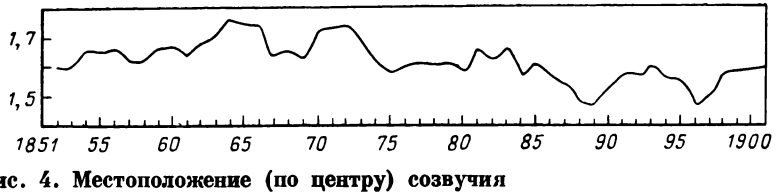



**Рис. 4. Местоположение (по центру) созвучия**

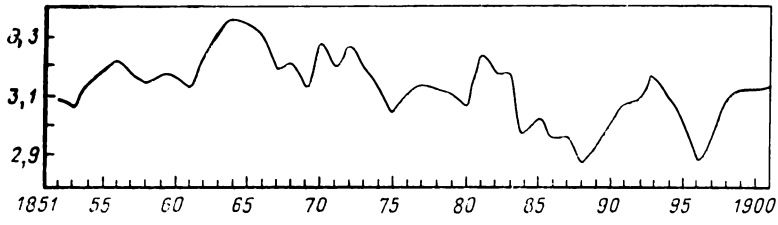



**Рис. 5. Богатство созвучия**

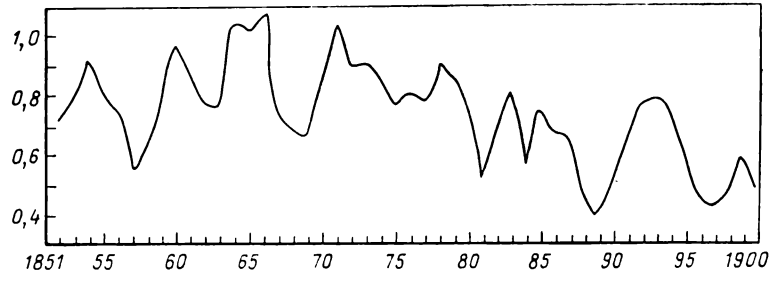



**Рис. 6. Точность созвучия (по величине отклонения)**

смотрено в плане трех количественных характеристик: местоположения, богатства и точности [1]. Материалом исследования послужила выборка из поэтических произведений в журнальных публикациях за период с 1851 по 1980 гг.[2] Выборку составили 7860 рифм (по 60 рифм за каждый год). Принципы построения выборки и результаты измерений рифмы XX в. представлены в указанных выше работах. В настоящей статье приводятся данные по второй половине XIX в. и предварительный анализ эволюционных тенденций XIX—XX вв.

На рис. 1—3 показаны результаты проверки выборки на достаточную представимость в ней генеральной совокупности текстов (русской поэзии в журнальных публикациях). Как можно видеть, распределение числа авторов по числу стихотворений этих авторов

---

[1] Местоположение концевого рифменного созвучия в данной строке (параметр М) определяется как среднее из местоположений его левой и правой границ (фиксируется центр созвучия): $M=\frac{Мл+Мп}{2}$. Расстояние от правого края строки до границы созвучия выражается в числе фонем. Параметр М для рифмующейся пары строк равен среднему значению М для первой строки (М1) и второй (М2). Богатство (параметр Б) — это число пар фонем, составляющих созвучие (фонем, образующих собственно звуковой повтор). Степень отклонения созвучия от точности определяется по шкале оценок. По этой шкале суммируются все виды отклонений от точности для данной рифмы (параметр Т).

[2] При составлении выборки автор использовал материалы А. М. Ходатаевой, за предоставление которых выражает ей искреннюю признательность.

в выборке линейно и отвечает закону Лотки (см. Петров, Яблонский 1980, Шепелева, Петров 1982).

В табл. 1 приведены средние значения рифменных параметров за период с 1851 по 1900 г. На рис. 4—6 представлены соответствующие этим данным эволюционные кривые. Рис. 7 является иллюстрацией общих эволюционных тенденций в области рифмы (в плане изучаемых характеристик) за последние 130 лет (до 1980 г.) Для наглядности три кривые, соответствующие параметрам М, Б, Т, сближены по вертикали посредством параллельного переноса. При построении графиков использованы «сглаженные» значения параметров для каждого года (Шепелева 1983).

Графическая интерпретация результатов измерений подтверждает предположение, что процесс рифменной эволюции отмечен периодами подъема и спада величины значений рассматриваемых параметров. Эта периодичность характеризуется интервалами в 9, 18, 27 и 36 лет (Шепелева 1983) для XX в. (данные, полученные применением программы для уточнения периода синусоидального колебания). Вопрос о том, являются ли периоды 18, 27, 36 лет только производными от минимального (9), или какие-то из них имеют самостоятельное значение, оставался открытым.

Полученные данные позволяют также проследить взаимовлияние изменения рифменных параметров: «параллельность» многих отрезков кривых М и Б, сближение кривых Б и Т в периоды увеличения богатства и снижения точности и т. д.

На графиках эволюционных кривых второй половины XIX в. обращает на себя внимание то, что при достаточно выраженной периодичности изменения средних значений рифменных параметров (также с минимальным периодом порядка 9 лет) практически не происходит роста этих значений в целом, ср. данные 1851 и 1900 гг.: 1,53—М; 3,00—Б; 0,53—Т и 1,57—М; 3,08—Б и 0,63—Т.

Уточнение периодичности исследуемого процесса в XIX в. велось в рамках той же методики, что была применена для материала XX в.[3]

[3] Вычисления проведены Я. Россом.

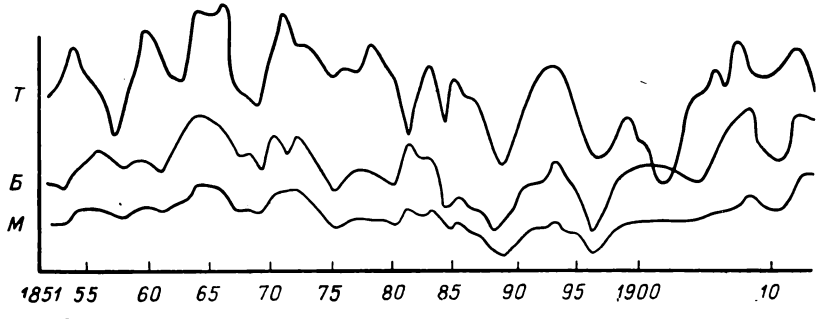



**Рис. 7.**

В ЭВМ вводились допускаемые длины периодов в диапазоне от 1 до 20 лет. Табл. 2 представляет величины «ошибок», возникающих при заданном периоде. По таблице можно видеть, что для периодов 10 и 20 лет для параметров М и Б величина ошибки меньше, чем в других случаях, хотя и незначительно. Четче выражена периодичность для параметра Б. Минимумы ошибок падают на 20-летие. Для параметра Т можно указать лишь период, равный 20 годам. Однако для вывода о том, являются ли 20 лет периодом изменения характеристик, необходимо проверить данные для более длительного временного отрезка. Это и было сделано на материале за 130 лет (вторая половина XIX в.—XX в. до 1980 г.). Табл. 3 показывает величины «ошибок» при нахождении периода, входная длина которого варьировалась от 1 года до 50 лет. Можно видеть, что для всех параметров величина «ошибки» значительно меньше для периода, равного 26 годам. Можно отметить также снижение «ошибки» для периодов, кратных 10. Сравнивая эти данные с результатами вычислений по XX в. (с 1900 по 1980 г.), можно отметить их близость: кратность 10 годам и кратность 9; 26 лет — и 27. Очевидно, следует считать вывод о 9-летнем периоде более точным. Значение периода для большего временного отрезка более усреднено (в этом ограниченность примененной методики).

Можно предположить также, что период 27 лет (или 26) имеет самостоятельное значение (а не только предопределен минимальным 9-летним периодом). Окончательные заключения о периодичности процесса рифменной эволюции мы попытаемся сделать после завершения исследования рифмы XIX в.

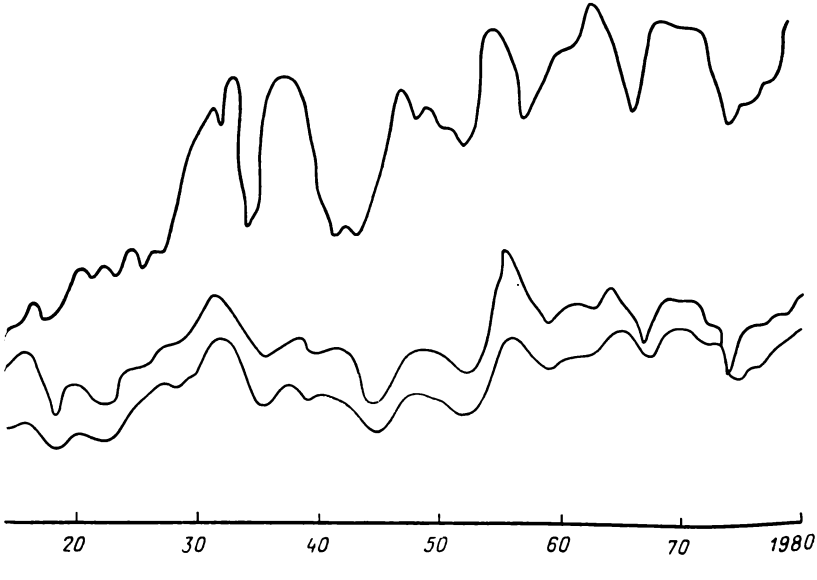


**Таблица 2**
**Величины ошибок, обнаруженных при длине периода $n$ (1851—1900 гг.)**

| $n$ | М | Б | Т | $n$ | М | Б | Т |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 49,89 | 49,78 | 49,49 | 11 | 50,00 | 49,97 | 49,82 |
| 2 | 49,55 | 48,22 | 49,92 | 12 | 49,61 | 48,65 | 49,85 |
| 3 | 50,00 | 49,95 | 49,97 | 13 | 49,97 | 49,90 | 49,95 |
| 4 | 49,58 | 48,68 | 49,95 | 14 | 49,59 | 48,77 | 49,62 |
| 5 | 49,98 | 49,95 | 49,77 | 15 | 49,99 | 49,94 | 49,98 |
| 6 | 49,56 | 48,02 | 49,95 | 16 | 49,58 | 48,28 | 49,95 |
| 7 | 49,97 | 49,92 | 49,69 | 17 | 49,99 | 49,98 | 49,99 |
| 8 | 49,66 | 48,54 | 49,93 | 18 | 49,30 | 47,44 | 49,73 |
| 9 | 49,97 | 49,92 | 49,67 | 19 | 50,00 | 50,00 | 49,97 |
| 10 | 41,19 | 17,76 | 47,69 | 20 | 40,92 | 17,05 | 46,40 |

**Таблица 3**
**Величины ошибок, обнаруженных при длине периода $n$ (1851—1980 гг.)**

| $n$ | М | Б | Т | $n$ | М | Б | Т |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 126,56 | 129,97 | 129,95 | 26 | 101,62 | 33,30 | 117,52 |
| 2 | 129,99 | 129,80 | 129,21 | | | | |
| 3 | 129,59 | 129,37 | 129,06 | 27 | 129,94 | 129,86 | 129,81 |
| 4 | 129,77 | 129,75 | 129,38 | 28 | 129,89 | 129,59 | 129,91 |
| 5 | 130,00 | 129,99 | 129,87 | 29 | 129,97 | 129,96 | 129,61 |
| 6 | 129,83 | 129,87 | 129,52 | 30 | 125,65 | 114,52 | 129,21 |
| 7 | 129,99 | 129,97 | 129,91 | | | | |
| 8 | 129,61 | 129,71 | 129,10 | 31 | 129,92 | 129,93 | 129,95 |
| 9 | 130,00 | 129,98 | 129,93 | 32 | 129,84 | 129,69 | 129,95 |
| 10 | 125,88 | 125,64 | 114,80 | 33 | 129,96 | 129,93 | 129,65 |
| | | | | 34 | 129,69 | 128,76 | 129,98 |
| 11 | 129,98 | 129,98 | 129,99 | 35 | 129,98 | 129,91 | 129,89 |
| 12 | 129,69 | 128,99 | 129,64 | 36 | 129,99 | 129,79 | 129,70 |
| 13 | 129,99 | 129,97 | 129,92 | 37 | 129,74 | 129,56 | 128,85 |
| 14 | 129,65 | 128,75 | 129,64 | 38 | 129,83 | 129,61 | 129,68 |
| 15 | 130,00 | 129,98 | 129,95 | 39 | 129,95 | 129,89 | 129,90 |
| 16 | 129,70 | 129,18 | 129,29 | 40 | 124,69 | 111,39 | 128,43 |
| 17 | 129,86 | 129,77 | 129,43 | | | | |
| 18 | 129,40 | 128,39 | 129,60 | 41 | 129,97 | 129,95 | 129,91 |
| 19 | 129,99 | 129,96 | 129,92 | 42 | 129,80 | 129,21 | 129,94 |
| 20 | 125,63 | 114,07 | 128,05 | 43 | 129,37 | 129,06 | 125,44 |
| | | | | 44 | 129,75 | 129,38 | 129,95 |
| 21 | 129,99 | 129,96 | 129,88 | 45 | 129,99 | 129,87 | 129,99 |
| 22 | 129,68 | 129,22 | 129,64 | 46 | 129,87 | 129,52 | 129,94 |
| 23 | 129,93 | 129,92 | 129,56 | 47 | 129,97 | 129,91 | 129,99 |
| 24 | 129,86 | 129,56 | 129,97 | 48 | 129,71 | 129,10 | 129,73 |
| 25 | 129,98 | 129,97 | 129,82 | 49 | 129,98 | 129,93 | 129,99 |
| | | | | 50 | 125,64 | 114,80 | 128,86 |

ЛИТЕРАТУРА

*Петров В. М., Яблонский А. И.* Математика и социальные процессы. М.: Знание, 1980.

*Шепелева С. Н., Петров В. М.* К проблеме описания эволюционных параметров русской рифмы. — В сб.: Проблемы структурной лингвистики 1978. М.: Наука, 1981.

*Шепелева С. Н.* Эволюционные параметры русской рифмы (фонологический анализ и техника измерения). — В сб.: Проблемы структурной лингвистики 1979. М.: Наука, 1981.

*Шепелева С. Н., Петров В. М.* К изучению закономерностей эволюции русской рифмы. — В сб.: Проблемы структурной лингвистики 1980. М.: Наука, 1982.

*Шепелева С. Н.* Некоторые закономерности эволюции русской рифмы. XX век.— В сб.: Проблемы структурной лингвистики 1981. М.: Наука, 1983.

А. Т. ХРОЛЕНКО

## ГРАНИЦЫ СЛОВА В ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕКСТЕ

Такое грандиозное национальное предприятие, каким является работа над созданием Свода русского фольклора, требует не только колоссального труда по учету, систематизации и отбору имеющегося фольклорного материала, но и теоретического решения многих вопросов эдиции, в частности вопросов, связанных с орфографией публикуемых текстов.

О том, что эти вопросы пока еще удовлетворительно не решены, свидетельствует тот факт, что даже в одном из самых последних по времени издания высокоавторитетном академическом «Собрании народных песен П. В. Киреевского» мы найдем не один пример орфографической непоследовательности в разграничении сложных слов и устойчивых словесных комплексов. Ср.: Надёжинька, надёжа, *мил-сердечный* друг (Кир. т. 1, 290); Ты скажи, не утай, *мил сердечный* друг (Кир. т. 1, 302); Раскидывал-разметывал *бел-танкой* шатёр (Кир. т. 1, 227); Раскидывал, развертывал / *Бел тонкой* шатёр (Кир. т. 1, 229); Полети ты, *млад-ясен* сокол далеконько (Кир. т. 1, 303); Растужился *млад ясен* сокол (Кир. т. 1, 320); Он стрельнул в *сыр матер* дуб (Кир. т. 1, 1); Породился *сыр*, *матерый* дуб (Кир. т. 1, 146); Он скидал тут скоро *сафьян-сапог* (Кир. т. 1, 11); На ним черной бархатной кафтаньчик, / Зелен *сафьян сапожки* (Кир. т. 1, 53); Как по камешку бежит быстра реченька,/ Быстра реченька, славная *Дон река* (Кир. т. 1, 142); Приезжает добрый молодец ко *Неве-реке* (Кир. т. 1, 162); Они били-разбивали наш *Чернигов-град* (Кир. т. 1, 234); А еду в *Киев град* (Кир. т. 1, 1). Список примеров подобной непоследовательности можно было бы продолжить.

Эти и аналогичные случаи нельзя отнести только на счет непоследовательности собирателя или небрежности редактора. Они объек-

тивно свидетельствуют, что проблема цельности фольклорного слова трудна и требует специального рассмотрения с целью установления строгих критериев разграничения устойчивых словесных комплексов и сложных слов в тексте устно-поэтического произведения.

Невозможно полное и адекватное описание лексического, фразеологического и синтаксического строя, особенностей словообразования устно-поэтической речи без решения вопроса о границах фольклорного слова. Остро этот вопрос стоит в эдиционной практике.

Если в литературном языке разграничение сложных слов и сочетаний слов таит многие теоретические и практические трудности (Смирницкий 1952; Жирмунский 1961; Букчина, Калакуцкая 1974), то в устно-поэтической речи эти трудности возрастают. Это связано с рядом обстоятельств. Во-первых, нет детального описания фольклорной лексики, не подвергались углубленному обследованию многие фундаментальные вопросы устно-поэтической лексикологии и фразеологии, отсутствует отечественная народно-поэтическая лексикография (в противном случае вопрос об отдельности слова встал бы гораздо раньше). Во-вторых, до последнего времени в диалектологических работах и описаниях разговорной речи этот вопрос тоже специально не ставился [1].

Считается, что характерными признаками сложного слова в литературном языке и говорах являются следующие: 1) контактность частей слова, невозможность самостоятельного функционирования компонентов; 2) одноударность; 3) неизменяемость первой части; 4) наличие соединительной гласной.

Полагают, что третий критерий обладает наиболее универсальным характером, все остальные — факультативны. Т. Н. Молошная, монографически описывая субстантивные словосочетания в славянских языках и разграничивая словосочетания и сложные слова, приходит к выводу, что «никакие другие критерии, кроме формального . . . не продуктивны», а таким формальным критерием для нее является морфологическая цельнооформленность, выражающаяся в неизменяемости по падежам и числам первого компонента анализируемого образования (Молошная 1975). Однако этот критерий, в целом успешно «работающий» при описании сложных слов литературного языка, не всегда выдерживает проверку на материале фольклорных текстов.

Во-первых, для устно-поэтического текста характерна частая дистактность частей тех образований, которые в литературном языке считаются сложными словами типа *жар-птица* (мы не имеем в виду разрывы слов при распеве: *Жар* как *птицу* опустила я со клеточки — Барс., 61).

Во-вторых, не «работает» в качестве дифференцирующего признака и критерий фонетической цельнооформленности (единичности ударения). Известно, что фольклорному тексту свойственна повышенная

[1] Сравнительно недавно появились работы типа: Блинова 1975.

подвижность акцента (Штокмар 1952), а также постоянная тенденция к энклитизации и проклитизации. Недаром в фольклористической литературе появилось понятие «эпической лексемы», которая может включать два морфологически цельнооформленных слова. Например, одним ударением обладают устойчивые сочетания типа *сине море*, *чисто поле* и т. п. Предельная подвижность ударения, снятие речевой интонации и замена ее просодией, повышенная вариативность и т. п. обусловливают гибкость и прихотливость фольклорного «слова» [2].

В-третьих, неизменяемость компонента, графически изоморфного слову, в литературном языке служит достаточно убедительным аргументом в пользу того, что перед нами часть сложного слова. Согласно критерию морфологической цельнооформленности мы должны были бы следующие случаи вывести за пределы сложных слов: И стал Васильюшко по *Нову-граду* похаживать (Рыбн. П, 33); Ище есть ему цена да во *Новé-городé* (Рус. св. песни, 47).

Однако столь же широко распространены аналогичные слова с неизменяемым первым компонентом: Давно ль выехал из *Волын-града* из Галича? (Рыбн. П, 28). Неизменяемым может стать компонент, который обычно склоняется: Красну девочку в полон взали, / К *граф-Румянцеву* приводили (Рыбн. П, 44).

Близки к этому случаи, когда первый компонент изменяется, но по своей падежной форме не совпадает со вторым компонентом: Ай, по бережку конь идёт, / . . . / *Сива-гривушкой* помахивает (Лир. рус. свадьбы, 107); Да на подушке *плиса бархатной*, / . . . / Да тут Иван-от чесал кудри (Лир. рус. свадьбы, 140).

С учетом критерия морфологической цельнооформленности сочетания с приложениями *свет-батюшка*, *свет-дубровушка* Т. Н. Молошная безоговорочно относит к разряду сложных слов (Молошная 1975, с. 39). И действительно, в значительном количестве случаев компонент *свет* морфологически не меняется: Ой кому же эти перья подбирать будет? / Да вдовушке да *свет Марьюшке* (РФЛ, 163).

Однако компонент *свет* очень часто варьируется в морфологическом и словообразовательном отношении: По мостиночке с утра стану похаживать, / Я на *светушков* — на братьицов поглядывать (Барс., 43); Разрядят да *светы* — братцы богодании (Барс., 43); *Светов* братьицов я не одобряю (Барс., 43); У кормильца *света* — батюшка (Барс., 51). Аналогично и приложение может не соответствовать определяемому существительному в падеже: Я проглупала *родитель* свою *матушку* (Барс., 62); Как приду я нонь, горюшица, / Ко *родитель*-своей *матушке?* (Барс., 52) [3].

---

[2] Например: Ты писала б письма-грамотки / *Ио-заране-пору-времечко* (Орлов, 1962).

[3] Факультативность изменения первого компонента приводит к парадоксальным случаям, когда однотипные конструкции в пределах одного и того же контекста принципиально различны: по критерию литературного языка, в первом случае это слово, во втором — сочетание слов. Например: Как я буду величать *свёкр-батюшка*, / Как я буду называть *свёкру-матушку* (РФЛ, 66).

Думается, что решение вопроса о границах фольклорного слова возможно только при условии, что мы откажемся от привычных нам критериев литературного языка и взглянем на фольклорный текст как явление особого рода [4]. Строка народно-поэтического произведения пульсирует, сжимаясь и разжимаясь, гибко подчиняясь напеву или плясовому ритму. Это отражается на грамматической структуре стиха. Вот почему мы обнаруживаем две полярные тенденции. С одной стороны, разрывы слова при распеве [5], функционирование частей слова в качестве эквивалента полного слова. С другой стороны, слова сжимаются, прессуются в композиты, наличествующие только в фольклорных текстах. Именно здесь мы видим, как один и тот же комплекс то меняется, уподобляясь слову, то окостеневает и в силу этого сливается с последующим словом.

Фольклорное слово в стихотворном тексте становится своеобразной «поэтической морфемой», т. е. такой речевой единицей, которая равно может быть и отдельным словом, и частью окказионального композита [6]. Основной единицей стихотворно-песенного фольклора является строка, которая характеризуется музыкальной, просодической и синтаксической цельностью. Составляющей строки и является «поэтическая морфема» — аналог узуального слова [7].

Осознание относительной самостоятельности таких «поэтических морфем» проявляется в ослаблении связи между ними, возможной дистактности и перестановке. Например, частое в причитаниях, записанных Е. Барсовым, «слово» *дайволюте-тко* объясняется в сноске как результат перестановки внутри сочетания *дайте-тко волю*: *Дайволюте-тко* народ да люди добрые (Барс., 64).

---

[4] Ср.: «В самом деле, что такое «слово»? Мне думается, что в разных языках это будет по-разному. Из этого собственно следует, что понятия «слово вообще» не существует» (Щерба 1958, 9). Этот тезис необходимо иметь в виду в анализе такого специфического явления, как народно-поэтическая речь, где почти каждое слово «запрограммировано» другим словом и всем текстом произведения в целом.

[5] Ср.: *При-прикладиночка* кленовая (Владимир, 61).

[6] Только в песенной строке мы можем встретить окказионализмы, которые представляют собой усеченные имена существительные: Еду я лесом — лес мой невесел, / Еду я полем — *поль* мой незелен (Прибалтика, 60); Венок вила милому. / Кому это *вен* достанется? / Достался вен ровнюшке (Пенза, 87); Куст черемухи стоит, / А под этой *чермой* / Солдат битый лежит (Прибалтика, 69); или слова, в равной степени относящиеся к существительным и прилагательным: Ты подуй-ка, подуй, / *Бурь-погодушка* (Пенза, 92); Милый бережком идёт, / *Радость-песенки* поёт (Прибалтика, 278).

[7] Думается, что именно это обстоятельство обусловило сохранность кратких прилагательных в атрибутивной функции. Совпадающие по структуре с изолированным корнем, они в равной степени воспринимаются и как автономные определения, и как часть специфического фольклорного композита. В исходной форме им.-вин. пад. ед. ч. м. р. они так похожи на морфемы, что в тех случаях, когда одно краткое прилагательное следует за другим, собиратель или редактор соединяют их дефисом: *част-крупен дождик*, *сив-бур-шахматный*, *белогрюч камень*, *сив-косматый* (Кир. т. 1, 110, 244, 254, 362). Впрочем, соединяются дефисом и полные прилагательные *удалый-добрый* (Кир. т. 1, 138, 140).

Диалектическое единство отдельности и связанности «поэтической морфемы» в устно-песенной строке первым уловил А. А. Потебня, обозначив его термином «сближение» [8]. Это сближение определяет уникальность композитов, их окказиональный характер, предельный динамизм каждого сложного образования, который проявляется в большей аплитуде вариаций от сочетаний слов до несомненного сложного слова. Наличие постоянного сближения как раз и вызывает затруднения собирателей и редакторов в определении границ слова.

Сложные образования, возникшие вследствие интенсивного сближения, мы условно назовем композитами, понимая под этим термином случаи промежуточного состояния между словосочетанием и сложным словом.

Каковы же критерии выделения фольклорных слов, этих «поэтических морфем» песенной строки?

Кажется, что легче решить вопрос с теми композитами, в которых грамматически активные компоненты — по форме имена существительные типа *нов город*, *свет братец*, *стольно Киев град* и т. п. Второй, находящийся в препозиции, компонент представляет собой краткое или усеченное прилагательное, утратившее способность изменяться по родам, числам и падежам. Полагаем, что перед нами атрибутивные словосочетания с тенденцией наиболее частых из них к превращению в поэтические фразеологизмы. Нет нужды считать сложным словом с соответствующим орфографическим оформлением словосочетание *буй ветер*, если в одновременно бытующих в Воронежской области песенных текстах мы находим примеры морфологической вариативности прилагательного *буйный* в одном и том же словосочетании. Ср.: *Буйный* ветер в лицо бьёт (Воронеж, 42); *Буен* ветер воротца растворил (Воронеж, 14); Шумит вода без *буй* ветра (Воронеж, 13) [9].

Конечно, не во всех спорных случаях мы можем представить полную парадигму определения — полное/краткое/усеченное. В текстах найдем значительное количество окказиональных образований типа *искат гора*, *золото цепочка* и др. Например: По *искат-горам* вы издили высокиим (Федосова, 15). Комментарий на с. 300: *искат/искатная/гора* — крутая, со скатами.

Выше мы уже приводили мнение Т. Н. Молошной о принадлежности образований с компонентом *свет* к разряду сложных слов, а также показали, что в фольклорных текстах компонент этот ведет себя как грамматически активное слово. Не оспоривая мнения

---

[8] «В устной словесности, а отчасти в просторечии довольно часты не сложения, . . . а сближения грамматически самостоятельных слов» (Потебня 1968, 415).

[9] В последнем случае логично написание *буй ветер*. В своей работе «Лексика русской народной поэзии» (Курск, 1976) этот и подобные ему случаи мы отнесли к сложным окказиональным словам, что теперь нам представляется неверным.

Т. Н. Молошной, ибо она говорит только о нормах современного русского литературного языка, полагаем, что для устно-поэтической речи это самостоятельная лексема. В двух примерах из одного и того же сборника: Будут грубно *светы братцы* разговаривать (Федосова, 106); И я иду, да подневольна красна девушка, / И по своим *светам* — желанным родителям (Федосова, 216) — графическое оформление первого из них больше соответствует истинной природе лексемы *свет*.

В современном русском литературном языке самым бесспорным показателем сложного слова считается наличие соединительной гласной *о* или *е*. Применительно к фольклорным композитам надежность этого критерия не столь очевидна. В русских песнях, записанных на территории Латвии, мы встретим *золото-ключи* и *золото-цепочку*. Наличие *о* в конце первого компонента не дает основания автоматически отнести оба эти образования к числу бесспорных сложных слов, поскольку в одном и том же тексте, но в различных метрических условиях равноправно используется бесспорное атрибутивное словосочетание *золотой ключ* и *золота цепочка*. Ср.: Разгулялась красна девица-душа, / Потеряла свои *золото-ключи* / . . . / Моим поясом помахивает, / *Золотым ключам* побрязгивает (РФЛ, 408); Тебя хочет Иван-сударь целовать. / Через цветную платью перчёвую, / Через *золото-цепочку* жемчужную / . . . / Уж я *золоту цепочку* разорвала (РФЛ, 56).

Наличие подобной «соединительной» гласной *о* у компонента *стольно*: На бумагу-то продаст пусть *стольно-Киев-град* (Русские эпические песни Карелии, 172) — так же не дает оснований квалифицировать композит *стольно-Киев-град* сложным словом. Само соединение нарицательного определения с именем собственным существительным кажется противоестественным, да и примеров с полным прилагательным *стольный* в сочетании с существительным, именем собственным. *Киев* былинные тексты дадут нам в значительном количестве.

«Соединительная» гласная *о* и в композите *часто рыбий гребень*: И *часто-рыбий-то* несет да она гре́бешок (Федосова, 219) тоже не дает оснований отнести его к сложным словам. Нет в фольклорном тексте словосочетания *частая рыба*, а есть цепочка определений к существительному *гребень* — *частый* и *рыбий*.

Любопытно остановиться на простом, казалось бы, случае с композитом *нов город*. Собиратели и составители предпочитают *Новгород*.

Народно-песенные тексты насыщены словосочетаниями с определением *новый*, которые практически не противопоставлены словосочетаниям с прилагательным *старый*: Вы сходите-ко, дети, в *нову* рощицу (Печора, 196); *Новы* травоньки помял (Соб. V, 247); Что за речкой село, село *новенькое* (Новгород, 111); Жил я в *новенькой* деревне, не видал веселья (Соб. V, 124); По улочке по *новой* / Ехал мальчик молодой (Соб. III, 351).

Отсутствие противопоставления дает основание полагать, что определение *новый* включает в свою семантическую структуру сему положительной оценки. Это подтверждается случаями квазиалогизмов: Долина ж, моя *долинушка*, *нова*, широкая (Соб. V, 205); Я ни вор был ни разбойничик, маладой был охотничик / ходить гулять по прилукам, / Па прилучушкам ходить, па *новиньким по речонкам*, / Па красненьким па девчонкам (Кир. П, 2, 1842).

Если не принимать во внимание предположения о наличии в прилагательном *новый* оценочного компонента, трудно объяснить эти окказиональные словосочетания. Близок к этим пример: Он в свою землю жить пошёл, / Он пошёл, к *новой речки* подошёл (Кир. П, 2, 1857).

В поэтических текстах устойчивый бином *зеленый сад* может дополняться эпитетом *новый*: Ах да во *зелененькой новенькой садок* (Истомин—Ляпунов, 224); Не прокладывай следа / К *нову зелену саду* (Соб. IV, 647); А за тыном было тыничком, / За *зеленым новым садичком* (Мезень, 99); По-за рощице сизенький спустился / Во *зелененький новенький садок* (Соб. IV, 577). Аналогичным может быть объяснение генезиса таких словосочетаний, как *новый город*, *новая песня*, *новая слобода*, *новое веселье* и др. Даже губернатор может быть новым, хотя о другом, старом, не было и речи: Астраханскому *новому губернатору* просьбу сучиняла (Кир. П, 2, 1648). Оценочность в слове *новый* и объясняет повышенную частотность его в русской лирике.

Теперь мы можем иначе взглянуть на часто используемый в фольклорных текстах композит *нов/Нов/город*: Он пошёл по *Нову-городу* (Кир. т. 1, 211); Не диковинка во *Нов город* сходить (Кир. П, 1, 1587).

Думается, что только наличие реалии — города Новгорода заставляет собирателя или редактора в тексте песни оформлять композит как сложное имя собственное. В поэтическом сознании носителей русской лирики *нов город* — составное обозначение города вообще с положительным знаком оценки. Об этом свидетельствует контекст: Поеду я, удалец, / Во дальние города, / Во новые ворота (Соб. III, 549) — и аттракция определения *нов*: Ах, да что пойду, молодец, во *Нов-город*, / Куплю *нов* тесов *корабль* (РФЛ, 325), и замена определения *нов* кратким прилагательным *бел*, *царь* и др. в устойчивом фрагменте различных вариантов одной и той же песни. Ср.: Пойду, пойду / Под *бел город* каменный (Соб. П, 608); Уж я подойду, подойду, / Я под *Царь-город* подойду (Соб. П, 609); Подойду ли я / Под *нов город* я подойду (Соб. П, 612).

На месте *Новгорода* часто используется *Китай город*. Ср.: Я поеду, молоденек, во *Новгород*, / Я закупочки там буду закупати (Соб. III, 537); А я уеду во *Китай город*, / В *Китай город* торговать, / Да всякие товары да закупати (Соб. III, 538).

Любопытно отметить, что в новгородских вариантах этой распространенной песни мы найдем только *Китай город* (Соб. III, 543, 547). *Нов-город* зафиксирован в костромском и сибирском вариантах

песни [10]. Определение *нов* сочетается с названиями разных городов: Распостроился ещё *нов город Москва* (Истомин—Дютш, 34); В *новом городе* во *Спленскому* (*Смоленск*) / Стоят вереи точеныи (Кир. II, 2, 1759).

Краткая форма прилагательного *нов* и создает иллюзию, что в композите *нов город* имеется в виду определенный географический объект. Как только появляется полная форма, становится очевидным, что прилагательное не часть сложного слова, а определение: Стоять со полком под тынком, / Под *новеньким городком*, / Под каменной стеной (Курск, 52); Сама пошла матушка / Во *новенький городок* / Купила сударыня / Легкое суденышко (Кир. II, 2, 1951).

Полагаем, что в песенных текстах мы должны воспринимать композит как атрибутивное словосочетание *нов город*, исключая, естественно, случаи, когда в тексте былины, например, *Нов город* служит обозначением реального города Новгорода, центра древнерусской цивилизации. Ср.: Подойду ли я, / Под *нов город* подойду (Соб. II, 612).

Труднее разграничивать сложное слово и устойчивое сочетание слов в тех случаях, когда оба компонента изоморфны прилагательному. Имеем в виду примеры типа *бел кудрявый*, *мил сердечный*, *чужа мужняя*, *млад ясен* и т. п. В самом начале своих заметок мы как раз и приводили их в ряду других как пример орфографической непоследовательности. Попытаемся и здесь дать однозначное решение вопроса их правописания, попутно решая для того и теоретическую проблему цельности слова.

В песенных текстах очень част композит *бел кудрявый*. Почти всегда это сложный / составной эпитет к существительному *молодец*. В значительном числе случаев определяемое существительное опускается, и композит совмещает функции и определяемого, и определяющего: Не ходи, *бел-кудреватый*, мимо моей хаты (Соб. IV, 329). То же: Соб. IV, 330; III, 159. Видимо, это обстоятельство и послужило основанием для более тесного стяжения компонентов, что и отразилось в дефисном написании композита. Если расширить круг примеров использования композита, то заметим существенную морфологическую вариативность компонента *бел*.

Во-первых, он достаточно часто выступает в форме полного прилагательного: Нельзя Машеньке любить парня бравого, / Парня бравого, *белого*, *кудрявого* (Кир. II, 1, 1544); Ваня *белый*, *кудреватый*, холост, не женатый (Соб. IV, 382); Приходил к её детина, *белый*, *кудреватый* (Карел. Помор., 118).

Во-вторых, компонент в форме краткого прилагательного обладает способностью изменяться по родам и числам: Лебедушка белая, /

[10] Этот парадокс отмечен на примере лексемы *Дунай*: чем дальше от реальной реки живут носители фольклора, тем чаще вспоминают *дунай*, превращая название реалии в знак особой реки. И вообще имена собственные в фольклоре обнаруживают постоянную тенденцию к обобщению и превращению в имена нарицательные.

Коса кудреная, *бела-кудреная.* / Уже кто кудри кудрил (Соб. IV, 81); Два удалыих идут молодца. / Да два-то уда. . ., ой, два-то удалые, *белы-кудря.* . ., / *кудрявые* (Новгород, 48).

В-третьих, компоненты могут меняться местами: Молодец — *кудрявый, белый* (Соб. IV, 537), соединяются сочинительным союзом: Э-ой, Ванька ле *белой* да ку. . . *кудреватой* (Печора, 37), относится к различным существительным: Э-ой, Ванька-то *белой*, парень *кудреватой* (Печора, 201) [11].

Совершенно очевидно, что компоненты параллельно определяют существительное и не находятся между собой в отношении семантической зависимости. Нет в русском фольклоре устойчивого сочетания *белые кудри*, только *русые* и *жёлтые*. Отсутствие словосочетания *белые кудри* — еще один аргумент в пользу того, что *бел кудрявый* не сложное слово, а цепочка автономных определений. И мы совершенно солидарны с составителями сборников, в которых композит оформлен без дефиса: Ходя Ваня *бел кудрявый*, / *Бел кудрявый*, кучерявый (Воронеж, 126); Да постой, парень *бел кудрявый* (Печора, 284).

В общем языкознании для нужд фонологии разработана так называемая методика коммутационной проверки, которая в общем виде формулируется так: «Если в звуковой последовательности АВ оба элемента А и В или один из этих элементов (либо А, либо В) не могут быть заменены никаким другим элементом, в том числе нулевым, то АВ является реализацией одной фонемы, в противном случае комплекс АВ может рассматриваться как реализации двуфонемного сочетания» (Общее языкознание 1973, 183).

Думается, что эта методика пригодна и на более высоком языковом ярусе. Возьмем, к примеру, композит *бел горюч*, который в сборниках орфографически оформляется непоследовательно: *бел-горюч* — чаще, *бел горюч* — очень редко. Методика коммутационной проверки свидетельствует однозначно: перед нами ряд определений, а не сложное слово. Во-первых, в пределах узкого контекста сосуществуют сочетания *бел горюч камень/белый камень/горючий камень*. Ср.: *Бел-горюч* камень лежит, / *Из камешка, из белого*, / Бела рыбица воду мутит (Кир. т. 1, 169); На синем море *бел-горюч* камень. / Из-под *белого камешка* ручьи-воды бьют, / . . . / *Горючему камешку* наверх не всплывать (Кир. т. 1, 244).

Приведенные контексты дают основание полагать, что в поэтическом сознании носителей традиционного русского фольклора определения *белый, бел* и *горючий, горюч* автономны. Во-вторых, компонент *бел* легко заменяется формами *сер, синь*: Как *синь горюч* камень, / Камень разгорается (Шейн, 446); Ой, да спородили-то вы, да горы, ой, горы, да / *Сер*-то *горяч* ка. . . ой, камень (Печора, 152) [12].

[11] В пределах узкого контекста *бел кудрявый* употребляется параллельно с эпитетом *кудрявый*: Люблю, девка, молодчика, / *Кудрявую* голову. / Он, мой милый, *бел-кудрявый* (Соб. V, 77).

[12] Обратим внимание на вставку частицы *-то* внутрь анализируемого композита.

Аналогично рассуждая, приходим к выводу, что и другие композиты с компонентом *бел* (*белы каменны*, *бел полотняный*, *бел крупищатый*, *бел тонкой*) относятся к рядам автономных определений, а не к сложным словам. Ограничимся одним примером: *Белы каменны* палаты велю убирати (Соб. IV, 439); Отвезите Семенушку — / Победную головушку / Во *каменны белы* палаты (РФЛ, 472).

Сравнение песенных контекстов в аспекте методики коммутационной проверки позволяет уверенно относить к числу сочетаний слов композит *мил сердечный* [13]: Говорил-то мне *мил-сердечный* друг (Соб. V, 218); Зазнобушка, *милый сердечный* друг, / Зазнобил меня, повысушил (Соб. V, 225); Зазнобил сердце *сердечный* друг (Соб. V, 229); Уж как третья-то заботушка — / Ея *миленький сердечный* друг (Соб. V, 230); *Милу* дружку на подушечку, / *Сердечному*, *сердечному*, / Сердечному под головушку (Воронеж, 58) [14].

Думается, что такие частые определения, как *новый*, *нов*, *белый*, *бел*, можно и должно рассматривать как своеобразный аналог артикля сверхположительной оценки. Этим объяснить, что *нов* и особенно *бел* начинают ряды определений к одному существительному, а также стремление к морфологическому окостенению, как в примере: Ох, огороды горожу / Да *бел капустоньку* сажу (Печора, 280). Краткость формы тоже свойство артиклей.

Близки к статусу артикля и такие частые краткие прилагательные, как *мил* (*мил сердечный*, *мил любезный*), *млад* (*млад ясен*, *млад сизой*), *чуж* (*чужа дальняя*, *чужа мужняя*) и др.

По аналогии сочетаниями самостоятельных слов мы считаем случаи типа: *шито мытую*, *мил молодой*, *мил добёр* и т. д. и т. п.

Возникает закономерный вопрос, а разве не могут окказиональные композиты, появившиеся в результате стяжения грамматически самостоятельных слов, считаться сложным словом, есть ли вообще сугубо фольклорные сложные слова. «Поэтическая морфема» в ряде случаев стремится стать морфемой в прямом, грамматическом, смысле слова.

Превращению «поэтической морфемы» в собственно морфему в большой степени способствует смысловая близость контактирующих компонентов. Известно, что тавтологические конструкции обнаруживают тенденцию к слиянию в одно слово. Например, в ряде случаев *мил-милёшенек* мы считаем одной лексемой, в которой компонент *мил* теряет семантическую определенность и уподобляется приставке *раз* в значении «предельная степень качества». Ср.: Только *размилёшенек* добрый молодец, / Да *мил-милёшенек* добрый молодец (РФЛ, 255). Однако и *мил*, и *милёшенек* могут вести себя как самостоятельные единицы: Нé *мил*, не *милёшенек* ни мать, ни отец (Владимир, 70).

[13] *Мил-сердечный* включено как сложное слово в словарь-справочник «Слитно или раздельно?» (М. 1972, с. 194).

[14] В последних собраниях *мил сердечный* оформляется как сочетание определений: — Ты скажи, не утай, *мил сердечный* друг (Кир. т. 1, 302). То же: Карел. Помор., 119.

Относительно примеров типа *трудным-труднёшенько*, *красён-красной* А. П. Евгеньева пишет: «. . . Творительный тавтологический образа действия или способа становится средством усиления значения глагола, прилагательного, наречия и существительного . . ., превращаясь из самостоятельного значимого слова в составную часть сложного целого (в большинстве случаев даже сложного слова)» (Евгеньева 1963, 244). Яркий пример тому прилагательное *белояровый*, где корни *бел-* и *яр-* 'светлый' этимологически тавтологичны.

В. А. Сирцев, описывая сложные прилагательные в народно-песенной речи, приходит к выводу о том, что фольклорные образования, характеризующиеся разнооформленностью компонентов, твердым порядком расположения их и одним основным ударением, представляют собой сближения, находящиеся на пути превращения в сложные слова. Причем конструкции *сиз косатый*, *млад сизой* и т. п., по его мнению, находятся ближе к словосочетаниям, а конструкции *зла-лиха*, *мил-сердечный* тяготеют к сложным словам, поскольку компоненты их синонимичны (Сирцев 1975, 71). Однако, думается, нет нужды фетишизировать словообразующую роль синонимии, иначе в фольклоре, где удельный вес ее необычайно высок, многое пришлось бы неоправданно квалифицировать как сложное слово.

Сложным словом будем считать композит *мил-милой*: Без *мил-милого* грусть тоска берет (Воронеж, 5).

Признак тавтологичности как признак сложного слова учитываем только в том случае, если композит состоит из приалагательных. Если же один из компонентов изоморфен существительному, то для нас это словосочетание. Например, *чуж чуженин*, *чуж чужбинничек*, тем более, что компоненты часто разведены другими словами строки: И столько *чуж* сидит теперечко *чужбинничек* (Федосова, 196).

Учитывая особую связь слов внутри народно-песенной строки, следовало бы в эдиционных целях ввести особый знак — поднятую над строкой точку между стягивающимися компонентами, например, *хлеб·соль*. Употребляемые в фольклорных сборниках дефис или запятая не отражают сути связи компонентов: дефис представляет композит как сложное слово, а запятая — как независимое слово.

Мы не ставили перед собой цели дать исчерпывающие рекомендации по орфографическому оформлению всех спорных случаев. Наша задача скромнее — на конкретном материале показать необходимость обсуждения многих вопросов написания, а также показать, что решение нелегко и требует учета многих факторов.

## ЛИТЕРАТУРА

*Блинова О. И.* Об отдельности слова в диалектном языке. — Учен. зап. Томского госуниверситета, № 92. Вопросы русского языка и его говоров, вып. 3. Томск, 1975.

*Букчина Б. З., Калакуцкая Л. П.* Сложные слова. М., 1974.
*Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963.
*Жирмунский В. М.* О границах слова. — ВЯ 1961, № 3.
*Молошная Т. М.* Субстантивные словосочетания в славянских языках. М., 1975, с. 36—40 и др.
Общее языкознание: Методы лингвистического исследования. М., 1973.
*Орлов О. В.* Плачи Ильменского Поозерья. — Филол. науки, 1962, № 2.
*Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. М., 1968, т. 3.
*Сирцев В. А.* Из наблюдений над сложными прилагательными в народно-песенной речи. — В кн.: Вопросы теории и методики преподавания русского языка в школе. Воронеж, 1975.
*Смирницкий А. И.* К вопросу о слове. — В кн.: Вопросы теории и истории языка. М., 1952.
*Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
*Щерба Л. В.* Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1958, т. I.

## СОКРАЩЕНИЯ

Барс — Причитания Северного края, собранные Е. Б. Барсовым, ч. 1. М., 1872.
Владимир — Традиционный фольклор владимирской деревни: В записях 1963—1969 гг. М., 1972.
Воронеж — Народные песни Воронежской области. Воронеж, 1974.
Истомин—Дютш — Песни русского народа: Собраны в губ. Архангельск. и Олонецк. в 1886 г. / Записали слова Ф. М. Истомин, напевы — Г. О. Дютш. СПб., 1894.
Истомин—Ляпунов — Песни русского народа: Собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. / Записали слова Ф. М. Истомин, напевы — С. М. Ляпунов. СПб., 1899.
Карел. Помор. — Русские народные песни Карельского Поморья. Л., 1971.
Кир. П — Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая серия. М., 1917, вып. 1; М., 1929, вып. 2.
Кир. т. 1 — Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Л., 1977, т. 1.
Курск — Курские народные песни / Составили П. Бульбанюк, П. Лебедев. Курск, 1962.
Лир. рус. свадьбы — Лирика русской свадьбы. Л., 1973.
Мезень — Песенный фольклор Мезени. Л., 1967.
Новгород — Традиционный фольклор Новгородской области: По записям 1963—1976 гг. Л., 1979.
Пенза — *Мартыненко О. П.* Фольклор Пензенской области. Рязань, 1977.
Печора — Песни Печоры. М.; Л., 1963.
Прибалтика — Фольклор русского населения Прибалтики. М., 1976.
Рус. св. песни — *Балашов Д. М., Красовская Ю. Е.* Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969.
Русские эпические песни Карелии — Русские эпические песни Карелии. Петрозаводск, 1981.
РФЛ — Русский фольклор в Латвии. Рига, 1972.
Рыбн. П — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3-х томах. — 2-е изд. М., 1910, т. 1—2.
Соб. — Великорусские народные песни: В 7-ми томах. СПб., 1895—1902.
Федосова — *Федосова И. А.* Избранное. Петрозаводск, 1981.
Шейн — Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: (Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном). СПб., 1898, т. I, вып. 1.

В. Ф. КАЮМОВА

# К ВОПРОСУ ОБ АКЦЕНТУАЦИИ ДВУСЛОЖНЫХ СЛУЖЕБНЫХ СЛОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII в.

Многие исследователи русского стиха (В. М. Жирмунский, А. Белый, Б. В. Томашевский, М. Л. Гаспаров, А. Н. Колмогоров) выдвигали правила тонирования поэтических произведений. В целом принципиальных расхождений в них нет, однако же при акцентуации служебных слов, в частности таких, как *или*, *между*, *перед*, *против*, *через*, *чтобы* существует ряд незначительных отличий, которые при массовой статистической обработке поэтических текстов дают некоторые отклонения от средних показателей.

В связи с этим возникла необходимость формулировки правил, которые помогли бы ликвидировать эти несоответствия.

Материалом для анализа послужили произведения 27 поэтов XVIII века (около 40 000 строк), написанных четырехстопным ямбом. Частотность вышеперечисленных слов такова, что почти в каждом произведении встречается по одному или по два случая их употребления (232 примера).

Акцентология в поэтических произведениях может быть представлена в двух формах восприятия: читательском и авторском. Мы попытаемся стать на сторону поэтов и с их позиции взглянуть на акцентологию двусложных служебных слов. Речь будет идти только о следующих двусложных служебных словах: *или*, *между*, *перед*, *против*, *через*, *чтобы*. Ниже под переакцентуацией будет пониматься перенос ударения в служебных словах со второго слога на начальный.

При определении ударений в двусложных служебных словах учитывается пять факторов.

1. Акцентное изменение — процесс исторический, и правила, пригодные для современного стиха, не совсем подходят для XVIII в. По этой причине вызывает возражение методика ученых, которые при расстановке ударений распространяют одни и те же принципы на поэтов разных эпох.

2. XVIII столетие отлично от других тем, что в этот период еще не был завершен процесс переакцентуации двусложных служебных слов, связанный, по мнению В. В. Колесова (Колесов 1979), с изменением фонетической и морфологической структур их однокоренных словоформ. В это время существовали такие ряды слов [1]:

*между́*: промежду́, ме́ж, проме́ж;

*пере́д*: пре́д, преди́, напереди́, впереди́, попереди́, спе́реди, напере́д, напредки́, впредки́;

[1] Данные взяты из Словаря Академии Российской (1789—1794).

*проти́в*: проти́ву, проти́вно, супроти́в, напроти́в, сопроти́в, сопроти́ву, насупроти́в, насупроти́вку, отсупроти́ву;

*чере́з*: чре́з;

*чтобы́*: что́б;

*или́*: и́ль.

3. Поскольку начинает расшатываться норма, постольку в языке существуют дублеты служебных частей речи. В нашем материале они таковы.

*Чере́з—че́рез.* Вопреки отмеченному в словаре Академии Российской, преобладает форма с ударением на втором слоге [2].

Чере́з приро́дное геро́йство [3]
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ — | ⏑ ⏓ ⏑
*(Поповский 1754)*

Спуска́ются чере́з уте́сы
⏑ ⏓ ⏑ — | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑,
*(Петров 1790)*

и только в последнем десятилетии появляется *че́рез*.

Чтоб вы́дить в по́ле чѐрез ни́х
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓
*(Осипов 1791)*

Внима́ют чѐрез всю вселе́нну
⏑ ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑.
*(Державин 1797)*

*Чтобы́—что́бы.* В нашем материале встречается *чтобы́* (за исключением двух примеров), что опять-таки не совпадает с данными Академического словаря, в котором указано только на ударность первого слога.

О, Па́вел, тши́сь, чтобы́ дела́ми
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑
*(Домашнев 1762)*

Чтобы́ иска́ть подо́бных и́м
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ | ⏓
*(Богданович 1776)*

*Пере́д—пе́ред.* Интересен тот факт, что уже у М. В. Ломоносова встретился вариант без акцента на втором слоге. В 80—90-х годах широко используются как основная, так и дублетная формы

Закры́т быть мни́тся пѐред на́ми
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓ ⏑
*(Ломоносов 1754)*

Когда́, когда́ пере́д тобо́ю
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑.
*(Петров 1788)*

---

[2] Количественную характеристику служебных слов см. далее в таблице.

[3] О способах определения и правилах расстановки ударений см. ниже.

*Между́—ме́жду.* В 60—70-е годы намечаются первые отклонения от закреплённого ударения на втором слоге

Гласи́тся Па́вел мѐжду во́ли
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓
*(Майков 1770)*

Как со́лнце мѐжду все́х свети́л
⏑ ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓
*(Херасков 1764)*

*Или́-и́ли.* До середины 70- начала 80-х годов этот союз имел постоянное ударение на втором слоге

Или́ на то́ как ве́к влаче́тся
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑
*(Николаев 1771)*

Или́ тропу́в паде́т, засто́нет
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ ⏑
*(Сумароков 1774)*

Словари XVIII в. обнаруживают разнобой в фиксации ударения на этом союзе: Словарь Академии Российской — на втором слоге, словарь И. Нордстета (Нордстет 1780)—на первом. В нашем поэтическом материале прослеживается переакцентуация с 80-х годов преимущественно в серединной позиции строки

Вся́к си́дя, ле́жа ѝли сто́я
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓ ⏑
*(Осипов 1791)*

Желе́зом о́стрым ѝли я́дом
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓ ⏑
*(Карамзин 1794)*

*Проти́в—про́тив.* В поэтическом материале 90-х годов появляется *про́тив.* Встретилось два примера у М. М. Хераскова и В. И. Майкова, где *про́тив* употреблено в 60—70-х годах

И се́рдце про̀тив ополчи́тся
⏑ ⏓ ⏑ | — ⏑ — ⏑ ⏓ ⏑
*(Херасков 1763)*

О́н си́лы ста́вил про̀тив си́л
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓
*(Майков 1770)*

Можно утверждать, что с 60-х годов XVIII в. в произведениях, написанных четырехстопным ямбом, употребляются как нормативные формы двусложных служебных слов, так и дублеты.

4. Отмечается постепенная дифференциация в функционировании вариантов: формы с ударением на конечном слоге употребляются в основном в одах, дублеты — в не-одах [4].

[4] Не-оды — рабочий термин, который включает в себя понятия о всех жанрах, кроме тех, которые классифицируются исследователями как оды.

Рассмотрим таблицу, в которой отражен процесс переакцентуации наших служебных слов.

| Служебн. слова | Число примеров | | Оды | | Не-оды | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | оды | не-оды | в % | период | в % | период |
| *перéд* | 26 | 6 | 81,25 | 1745—1800 | 40,00 | 1760—1790-е гг. |
| *пéред* | 6 | 9 | 18,75 | 1754—1780 | 60,00 | 1780—1800 |
| *протúв* | 27 | 1 | 87,10 | 1745—1800 | 25,00 | 1794 |
| *прóтив* | 4 | 3 | 12,90 | 1763, 1770, 1780—1800 | 75,00 | 1780—1800 |
| *междý* | 15 | 9 | 65,22 | 1745—1800 | 45,00 | 1770—1800 |
| *мéжду* | 8 | 11 | 34,78 | более половины примеров—1760—1770 | 55,00 | 1780—1800 |
| *черéз* | 7 | — | 87,50 | 1745—1800 | — | — |
| *чéрез* | 1 | 6 | 12,50 | 1797 | 100 | 1780—1800 |
| *чтобы* | 13 | 5 | 92,86 | 1745—1800 | 83,33 | 1790-е гг. |
| *чтóбы* | 1 | 1 | 7,14 | 1776 | 16,78 | 1790 |
| *илú* | 37 | 28 | 97,37 | 1745—1800 | 80,00 | 1780—1800 |
| *и́ли* | 1 | 7 | 2,63 | 1799 | 20,00 | 1780—1800 |

Показатели переакцентуированных служебных частей речи в одах достаточно велики, однако в основном перенос ударений в них происходит в 60—70-х годах. В этот период, по всей вероятности, дублеты с ударением на первом слоге закрепились в разговорной речи и, будучи языковым фактом, отразились в поэзии, в которой господствовал одический жанр.

В 80—90-е годы появляется большее число не од. В них сосуществуют акцентологические варианты, но, как видно из таблицы, преобладает тенденция к переносу ударений с последнего слога на первый.

Известно, что оды характеризуются канонизированной формой, другим жанрам присуща большая свобода. Можно предположить, что именно поэтому существующие в языке дублеты служебных слов более активно стали принимать неодические жанры.

То Пётр илú Екатери́на
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ — ⏑ ⏓ ⏑
*(Муравьев 1773, ода)*

Что ну́жды, ме́сяц и́ли де́нь
⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | — ⏑ ⏓
*(Муравьев 1776, не ода)*

5. Отношение к ударениям у авторов индивидуально и отражается, по всей видимости, на двусложных служебных словах. К примеру, у Е. И. Кострова наблюдается тяготение к нормативным вариантам: во всех встретившихся примерах двусложных служебных слов у него ударение на втором слоге. У М. Н. Муравьева же *междý*

переакцентуировано уже в 1770-х годах, тогда как у других авторов изменение ударения на этом предлоге происходило в 90-е годы.

Итак, с учетом всех принципов сформулируем правила акцентуации двусложных служебных слов в русской поэзии XVIII в.

1) В том случае, если интервал между сильными местами в строке велик, то ударение фиксируется на переакцентуированном служебном слове.

2.1) Предлоги *перéд*, *протúв*, *черéз*, союз *чтобы́* ударны в одах лишь тогда, когда второй слог метрически совпадает с сильным местом в стихе

Протúв егó кто стáнет взóров
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑
*(Петров 1795, ода)*

2.2) В остальных случаях акцент не учитывается

В востóрге прòтив вóль глася́т
⏑ – ⏑ | — ⏑ – | ⏑ –
*(Петров 1795, ода)*

Тепéрь и зáвисть прòтив вóли
⏑ – | ⏑ – ⏑ | — ⏑ – ⏑
*(Державин 1794, не ода)*

Косвенное подтверждение атонирования слов *пéред*, *чéрез* мы находим у А. Х. Востокова (Востоков 1831, 376), который дает их в перечне безударных предлогов.

3) *Илú* ударно, если второй слог совпадает метрически с сильным местом, и безударно в других случаях.

Илú Диáна с свéтлым Фéбом
⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑
*(Костров 1782)*

Дéл нáших дóбрых йли злы́х
⏑́ – ⏑ | – ⏑ | — ⏑ –
*(Державин 1799)*

4) *Междý*. У всех авторов (кроме М. Н. Муравьева) учитываем ударение на втором слоге до 90-х годов, в последнем десятилетии *мéжду* считается безударным в случае попадания первого слога на метрически сильное место.

Как мѐжду вóлн потéрян, ры́щет
⏑ — ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑
*(Муравьев 1773)*

Междý рабáми и царéм
⏑ – | ⏑ – ⏑ | — ⏑ –
*(Костров 1780)*

В заключение отметим, что, по-видимому, существует связь между восприятием двусложных служебных слов и ритмическими тенденциями авторов. Е. И. Костров, творчество которого падает на 70—90-е годы, относится к «архаизаторам» (Гаспаров 1982), ритм его

стиха напоминает ломоносовский. В просодической системе Е. И. Кострова также наблюдаются архаичные тенденции: он не использует новые акцентные дублеты служебных слов, появившиеся у его современников. М. Н. Муравьев, по замечанию ряда исследователей, — «новатор», ритм его стиха близок к альтернирующему ритму поэтических произведений XIX в. И в двусложных служебных словах раньше других поэтов у него намечается перенос ударения со второго слога на начальный.

Принимая во внимание тот факт, что в самых авторитетных словарях XVIII в. не были зафиксированы дублеты наших служебных слов, можно констатировать, что первоначально по отношению к так называемому литературному языку XVIII столетия акцентологические варианты закрепились в поэзии, до этого дублеты могли функционировать только в разговорной речи.

ЛИТЕРАТУРА

*Востоков А. Х.* Русская грамматика по начертанию его же сокращенной Грамматики полнее изложенная. СПб., 1831.

*Гаспаров М. Л.* Материалы о ритмике четырехстопного ямба XVIII в. — Russian Literature, 1982, № 12, с. 195—216.

*Колесов В. В.* Ударение многосложных предлогов в русском языке. — Acta universitatis lodziensis zeszyty naukowe universitety Lodzkiego nauki humanistyczno-spoleczne. Seria 1, zeszyt 33, 1979, s. 109—120.

*Нордстет И.* Словарь российский с немецкими и французскими переводами. СПб., 1780.

Словарь Академии Российской, ч. 1—6. СПб., 1789—1794.

Р. И. АВАНЕСОВ

# МЕЛОДИЯ И РЕЧЬ (МЫСЛИ И ЗАМЕТКИ)

## ОТ ПУБЛИКАТОРОВ

Публикуемая посмертно работа Р. И. Аванесова «Мелодия и речь» не была закончена автором и, по всей видимости, далека от завершенности. По существу Рубен Иванович только начал говорить на ту тему, которая не просто занимала его, но была частью всей его жизни. Он не успел сказать всего, что хотел, и, конечно, еще не начал работать над формой своей будущей статьи.

Автор хотел посвятить ее замечательной русской певице Н. П. Кошиц. В 1913—1922 годах она стала одной из самых популярных русских оперных и камерных певиц. Н. П. Кошиц много сделала для популяризации камерного вокального творчества С. В. Рахманинова, выступая с ним в постоянном ансамбле. С. В. Рахманинов посвятил ей один из лучших циклов своих романсов, который ими впервые был исполнен в 1916 г. Она выступала как камерная певица также с А. Т. Гречаниновым, С. С. Прокофьевым и Н. К. Метнером, которые посвятили ей свои романсы [1].

[1] См.: Музыкальная энциклопедия. М., 1976, т. 3.

Сам Рубен Иванович не был знаком с нею, но выступления Н. П. Кошиц он посещал, не пропуская ни одного, в течение ряда лет, будучи гимназистом, потом студентом. Эти впечатления были ярчайшим переживанием его молодости, — и как естественно то, что они оказались столь драгоценны для него в старости!

Р. И. Аванесов в молодости занимался музыкой профессионально: играл на скрипке и фортепиано, занимался композицией. Музыка в его жизни была серьезнейшей соперницей лингвистике, и только печальное обстоятельство бесповоротно решило этот спор в пользу лингвистики: дефект слуха, обнаружившийся еще в детстве и усугублявшийся в течение всей его жизни, привел к потере слуха на 80 % в 1940 г. и почти полной — в 60-е годы. Однако до самого последнего дня своей жизни Аванесов слушал музыку, используя остатки слуха и современную акустическую аппаратуру, а также читал ноты, слыша музыку внутренним слухом. «Естественно, что такое восприятие музыки не равноценно нормальному слушанию музыки, — пишет он в черновике своей статьи. — Однако все же «глазная», «зрительная» музыка ранее игравшему на скрипке и фортепиано, знавшему и слышавшему много самой разнообразной музыки, обладающему отличным слухом, все же дает возможность воспринимать произведение, даже чувствовать тембры отдельных групп инструментов, если читается партитура».

Трагическое и абсурдное сочетание глухоты и музыкальной одаренности определило другую великую привязанность Аванесова — его преклонение перед Бетховеном, жизнь и творчество которого он знал досконально. «Смею уверить читателя на основе своего скромного и печального опыта, — пишет он, — что Бетховен несомненно отлично слышал внутренним слухом всю свою позднюю музыку». Отношение Аванесова к Бетховену совпадает с оценкой А. Рубинштейна, который говорит, что «Поздние произведения Бетховена (т. е. написанные при полной глухоте) мыслимы только при глухоте его; только она могла создать эту безусловную сосредоточенность, это перенесение себя в другой мир, эту звучащую душу, эти прежде никогда не слыханные жалобы. . . этот трагизм, перед которым ничтожна всякая опера. . . О, глухота Бетховена, какое страшное несчастие для него самого и какое счастие для искусства и человечества» (*А. Рубинштейн*. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М., 1981, с. 56—57).

Замечательно то, что Аванесов не только любит музыку «для себя», но, чуждый всякого снобизма и обладая громадным общественным темпераментом, он постоянно борется за высокую музыкальную культуру нашего общества, молодежи в особенности; он не упускает возможности пропагандировать хорошую музыку и необходимость музыкального образования. Он вступает в полемику с поэтами, композиторами, музыковедами, читателями, пишущими письма в газеты и журналы. У себя дома он в течение ряда лет регулярно собирал своих сотрудников и учил их слушать музыку.

Совершенно невозможно однозначно определить жанр этой последней работы Р. И. Аванесова: для научной статьи она слишком лирична и непосредственна; для произведения художественного или полемического жанра — слишком сложна и специальна.

Публикуя ее, мы хотели не только сделать достоянием научной общественности эту последнюю работу замечательного ученого — единственную его работу на тему «музыка и речь», — мы хотели также познакомить с этим незаурядным человеком, с миром его души тех, кому не посчастливилось быть с ним знакомыми, и вызвать живое воспоминание о нем у тех, кто его знал.

Ввиду незавершенности работы пришлось подвергнуть ее минимальной, но необходимой стилистической правке и исправить некоторые очевидные неточности. Эту работу взяла на себя С. К. Пожарицкая.

Первое прочтение рукописного текста и перепечатка его были сделаны И. А. Букринской и О. Е. Кармаковой.

*С. К. Пожарицкая*

Тема, сформулированная в заглавии этой статьи, меня интересует с детства, так как мне приходилось иметь дело с вокальной музыкой лет с десяти. Мысль же написать нечто на эту тему пришла мне в голову в конце 1980 г. <. . .>. Первоначально моя цель заключалась в том, чтобы сопоставить романсы двух композиторов на одни и те же слова <. . .>. Постепенно мои мысли обрастали дополнительными идеями, в результате чего написанное оказалось шире определенной в заглавии темы <. . .>.

В работе речь идет по преимуществу о вокальной мелодии со словами без должного учета инструментального сопровождения, которое может быть весьма различно — от простой поддержки аккордами или арпеджио до самостоятельной партии, иногда дублирующей вокальную партию или развивающей и углубляющей ее, ведущей с ней диалог, контрапунктирующей с ней. В этих случаях вокальная и инструментальная партии являются практически равноправными элементами произведения. Лишь в некоторых случаях, при анализе отдельных произведений, я касаюсь их инструментальной части.

Предмет этой работы — главным образом романсы или песни (грань между ними, как известно, очень зыбкая), предназначенные для слушания, т. е. в принципе предполагающие исполнителя-профессионала и аудиторию (так же, как, например, фортепианные сонаты Бетховена или баллады Шопена), хотя это и не значит, что исполнение таких произведений заказано для любителей <. . .>. Произведения Бетховена или Шопена также могут исполняться любителями — «для себя» или в кругу друзей. Сказанным определяется то, что я мало касаюсь современной массовой песни, не обязательно требующей профессионального мастерства, но всенародно поющейся; например, песни из очередного кинофильма, которая иногда завоевывает популярность буквально на следующий день после премьеры, хотя, разумеется, такие песни могут исполняться также и профессионалами.

<. . .> Характер настоящей работы — «мысли и заметки» — освобождает меня от непосильного систематического изложения предмета, а также позволяет иной раз несколько отходить от темы «мелодия и речь» в область музыки вообще; однако читатель должен помнить, что это «мысли и заметки» неспециалиста <в этой области. . .>. Я в полной мере отдаю себе отчет в том, что для специалистов в последующем изложении будет немало общих мест. Однако полагаю, что некоторые вопросы или некоторые аспекты их будут изложены в какой-то мере по-своему и натолкнут читателя на дальнейшие размышления. Если я не ошибусь в этом, то сочту свою работу проделанной не зря <. . .>.

* * *

Мелодия и речь — проблема, по которой в течение столетий написаны тысячи книг и статей на многих языках. Однако она и сейчас волнует музыковедов, лингвистов, стиховедов, композиторов, пев-

цов, поэтов и постоянно ставит перед ними новые вопросы. Нет сомнения в первоначальной синкретичности искусства, охватывающей музыкальное, словесно-поэтическое и хореографическое начала. Первым музыкальным инструментом был, конечно, человеческий голос. Однако пение (обычно хоровое унисонное или индивидуальное) было неразрывно связано с телодвижениями (танцем). Это синкретическое искусство реализовалось во всей общественной жизни человека — религиозно-ритуальной, хозяйственной, бытовой: умилостворение богов, рождение и смерть человека, сватовство и свадьба, охота, скотоводство, этапы годичного цикла сельскохозяйственных работ, связанные с временами года и т. д. В пении мелодия со словами и сейчас образуют единство. Однако это единство — качественно иное по сравнению с единством первоначального синкретического вокально-словесного искусства. Это единство вторично. Оно появилось после расчленения поэзии и мелодии. Современное вокальное искусство есть с л о ж е н и е пения и слова, мелодии и речи. Недаром как правило слова (например, стихотворение) обычно сочиняются одним лицом, а мелодия другим. То обстоятельство, что текст иногда составляет сам композитор (например, М. П. Мусоргский, С. С. Прокофьев), не меняет в целом этого состояния, хотя у них нередко слова и мелодия р о ж д а л и с ь в м е с т е. Обычно даже у них мы имеем дело со сложением мелодии и текста. Иначе было в первобытном обществе: мелодия и речь у исполнителя рождались вместе, друг без друга не существовали, а не представляли собой соединение или наложение друг на друга отдельно созданных текста и мелодии. Композитор был одновременно и поэтом или, что вернее, понятия «поэт» и «композитор» не были дифференцированы. Известно, что античные поэты создавали свои поэтические произведения вместе с мелодией. Недаром Орфей п е л свои произведения. Эта синкретичность в значительной мере сохраняется и в нашем эпосе, в чем автор имел случай также убедиться и на собственном опыте. В 1937 г. я обошел и объехал с диалектологической целью Олонецкий край — эльдорадо наших фольклористов. На Пудожской стороне Онежского озера, в с. Семеновском на Водле, мне посчастливилось познакомиться и в течение нескольких дней быть гостем одного из последних знаменитых сказителей былин (по-тамошнему ста́рин) — Федора Андреевича Конашкова. Я записывал былины, которые он напевал. Когда я попросил «сказывать», а не петь, чтобы легче мне было записывать, он охотно согласился. Однако при таком исполнении у него получился прозаический текст, что-то вроде конспекта содержания былины, полностью лишенного характерного былинного тонического стиха с его дактилическими окончаниями. Это отражало, на мой взгляд, исконное и органическое единство поэзии и напева, которые нельзя было отделить друг от друга. Говор его я кратко описал и впоследствии опубликовал о нем статью [1].

Думается, что в синкретическом первобытном искусстве раньше эмансипировалась хореографическая сторона, так как «пение—

поэзия» образовывались одним «инструментом» — человеческим голосом, а танцы, хореографическая сторона — телодвижениями. Это тем более вероятно, что ритмометрическая сторона танца отлично выражалась разными ударными инструментами, некоторые виды которых восходят к древнейшим эпохам. Существующее предположение о том, что исконный синкретизм отчасти сохранился и до сих пор, например, в солдатской походной песне, маршевой и танцевальной музыке, мне не представляется верным. Современная вокальная музыка рождается не вместе с хореографией. Более того — даже в самой музыке вокальная мелодия и текст обычно рождаются не вместе, а представляют собой сложение текста и мелодии. Что же касается хореографии, то ее характер определяется музыкой. Конечно, композитор сочиняет музыку, обычно имея в виду ее хореографические возможности и образы — чаще в достаточно обобщенном виде, иногда в более конкретном, рассчитывая на определенных исполнителей и определенного балетмейстера. Балетмейстер создает соответствующую его пониманию музыки хореографию, а танцовщики реализуют эту концепцию, конечно, привнося и лично им присущую трактовку. Именно поэтому разные балетмейстеры и режиссеры могут очень по-разному интерпретировать одну и ту же музыку в своих постановках.

* * *

Мелодия, в том числе инструментальная, как исторически, так и синхронно связана с речью, с речевой интонацией в широком смысле слова. Особенно тесно связано с нею пение, т. е. обычно мелодия со словами. Однако эта связь по многим причинам очень сложна и неоднозначна. Речевая интонация полифункциональна: она имеет функции грамматические, логические, экспрессивные, эмоциональные и другие. В разных языках она качественно различна — одна и та же функция может по-разному выражаться (например, конец повествовательного предложения может характеризоваться понижением тона, но также и повышением; это бывает иногда даже в пределах одного языка, например русского, в его разных диалектах.

Существенным элементом организации текста является ударение, способы выделения ударного слога (при помощи усиления, удлинения, повышения тона и т. д.). Не менее важно различение или неразличение фонологической долготы и краткости, различение или неразличение тонов. Очень существенно место ударения — фиксированное (например, на первом, предпоследнем или последнем слогах) или «свободное» (разноместное), неподвижное или подвижное (т. е. падающее на разные морфемы в словоформах одного слова и в словообразовательных дериватах). Существенна бóльшая или меньшая равнодлительность слогов слова в одних языках и резкая

разнодлительность (редукция безударных слогов) — в других (например, в русском литературном). Наконец, важно отсутствие в некоторых языках словесного ударения и его отнесенность к синтагме или фразе в целом (как во французском). К сказанному надо добавить, что один и тот же элемент речевой интонации, например главное ударение фразы (фразовое или синтагматическое ударение, логическое ударение), в одном и том же языке в мелодии может передаваться по-разному: повышением тона или удлинением звука (или и тем и другим вместе), а также определенной ритмической фигурой (паузой перед или после соответствующего слова) или пением одного слога несколькими разными по высоте музыкальными звуками. Поэтому бесполезно искать прямого соответствия между речитативом и речевой интонацией даже у таких композиторов, как Даргомыжский и Мусоргский. Отражая так или иначе речевую интонацию, музыка (в данном случае мелодия) имеет свою специфику, и ею не может пренебрегать композитор.

Таким образом, в основе всякой мелодии лишь в конечном счете лежит речевая интонация, характерная для данного языка. В одних случаях связь с речевой интонацией более заметна, т. е. как бы находится в большей степени на поверхности, в других — менее, т. е. «запрятана» в глубине. Однако мелодия практически всегда носит в определенной мере национальный характер. То, что, например, у среднего и позднего Скрябина трудно этот характер уловить, представляет собой частный случай, объясняющийся в немалой степени тем, что мелодика у него мало развита; но она в основе русская. Для него главное — в сложных гармониях, их смене, в смелых модуляциях, а для оркестровых произведений, кроме того, — в сложной оркестровке и большом составе оркестра: в особенности в усилении роли группы медных инструментов мощной звучности в необходимых случаях. В противоположность этому национальный колорит почти всегда легко ощущается у Рахманинова — он лежит на поверхности. В связи с национальным характером мелодии и ее тесной связью с речевой интонацией я замечал, что на слушателей-русских (даже не имеющих никакой музыкальной подготовки) азербайджанская или армянская песня, исполненная на русском языке, часто производит странное впечатление неестественности: национальная мелодия и русская речь в интонационном отношении «смотрят в разные стороны», не ладят друг с другом. Думается, что, например, речитативы из «Страстей» Баха предпочтительно слушать на немецком языке, даже если понимаешь не все или вообще ничего не понимаешь (но знаешь содержание данного эпизода), чем на русском, так как сильно чувствуется несоответствие между речитативом, основанным на немецкой интонации, и русской речью, имеющей свою интонацию. Поэтому многие наши выдающиеся мастера вокального искусства, такие, как Е. Образцова, Е. Нестеренко и другие, нередко исполняют музыку иностранных авторов на том

языке, который послужил ее оригинальным текстом. Это объясняется не прихотью певца, не желанием щегольнуть «модой», а стремлением, исходя из органической связи между мелодией и спецификой речевой интонации данного языка, донести до слушателя вокальное произведение в его первозданном виде <. . .>.

Сказанное отнюдь не следует понимать как рекомендацию иностранные вокальные произведения петь обязательно на языке оригинала. Нет, они обычно поются и будут петься на русском языке. Но пение иностранного вокального произведения на языке оригинала ставит свои важные художественные задачи, стремится показать органическую связь мелодии с национальной интонацией, а также, как мне кажется, и доминирующую роль мелодии над словесным текстом, хотя последний и породил в генетическом плане национальную мелодику.

* * *

<Здесь> часто цитируется книга «Беседы с Пабло Казальсом» Х. М. Корредора [2], который был секретарем и многолетним собеседником Казальса. Книга представляет ответы <П. Казальса> на вопросы <Х. М. Корредора>, а также <приводит> высказывания многих других выдающихся музыкантов. Ответы П. Казальса авторизованы <Х. М. Корредором>.

Музыка — абстрактнейшее из искусств. Это относится и к вокальной музыке, хотя она и оснащена словами; текст (даже стихи трудных для понимания поэтов) все же всегда конкретнее абстрактных музыкальных образов. Прав П. Казальс, говоря: «Восприятие музыки не может опираться на интеллектуальные понятия» [2, 196].

Х. М. Корредор приводит высказывание Вагнера, который в своей книге «Моя жизнь» передает слова Бакунина: «Да, все будет сокрушено. Только одно останется жить вечно — Девятая симфония». П. Казальс по этому поводу замечает: «Да, она действительно заслуживает бессмертия. . . Я верю, что наступит день, когда «Оду к Радости» будут петь все народы мира». — <Ремарка Корредора>: «Я записал эту мысль в книгу Лиги Наций в Женеве»[1].

Далее Х. М. Корредор приводит высказывание выдающегося дирижера Фуртвенглера: «Бетховен более других музыкантов стремился ответить на волновавшие его вопросы языком одной лишь музыки. . . он и полпути не сделает, чтобы пойти навстречу поэту. Вот почему он не станет ни лириком, как Шуберт, ни музыкальным драматургом, как Вагнер. И если он уступает им в умении сочетать слова и музыку, то это не оттого, что он менее музыкант, чем они, а наоборот, он более, чем они, музыкант, <исключительно музыкант>» [2, 198—199].

П. Казальс на это отвечает: «Сначала я должен заявить, что, на мой взгляд, никому не удавалось быть более музыкантом, чем Шуберт. Что Бетховен отвечал языком одной лишь музыки на волновав-

шие его вопросы, — это мне кажется очевидным и неоспоримым. Однако должен признаться, мне неясно, куда клонит Фуртвенглер в этих высказываниях, возможно, страдающих некоторыми преувеличениями. Как же тогда объяснить ту глубокую экзальтацию, которой насыщен «Гимн братству» Девятой симфонии, в нем ведь можно усмотреть полное единство музыки и главной идеи оды Шиллера» [2, 199].

Далее Х. М. Корредор приводит мнение Фуртвенглера о финале Девятой симфонии: «Эта тема — тема из тем, тема, могущая служить для всех примером, величайшая находка музыканта — ни в коем случае не могла быть создана для истолкования или выражения определенного текста. Можно было бы сказать обратное — что именно стихи истолковывают тему» (там же).

На это П. Казальс отвечает: «Эта тема — музыкальный и исключительно музыкальный венец симфонии; но я не могу согласиться с мнением, что она не вдохновлена «Одой к Радости». Она вызывает во мне почти религиозное впечатление, религиозное чувство братства: я ощущаю в ней величественное воплощение в музыке поэтического гуманизма Шиллера» (там же).

С кем надо согласиться в этом «споре» двух выдающихся музыкантов? Кто из них прав?

П. Казальс вполне прав в своем утверждении о том, что финал Девятой симфонии вдохновлен «Одой к Радости» Шиллера. Известно, что еще юношей в Бонне ‹Бетховен› хотел писать музыку к ней (прежде всего мелодию, песню), известны многие варианты мелодии. Один из вариантов этой мелодии положен в основу широко известной Фантазии для фортепиано, ‹хора› и оркестра (c-moll, ор. 80), то есть без слов! Нельзя не отметить и некоторое противоречие в высказываниях Казальса: с одной стороны, в финале «можно усмотреть полное единство музыки и главной идеи оды Шиллера», с другой: «Эта тема (тема финала Девятой симфонии. — *Р. А.*) — музыкальный и и с к л ю ч и т е л ь н о м у з ы к а л ь н ы й (разрядка наша. — *Р. А.*) венец симфонии». А что же слова? В чем же тогда роль «Оды к Радости»?

Несомненно, во взгляде Казальса есть правда, но не вся правда. Во взгляде Фуртвенглера — также правда, и правда глубокая: хор из Девятой симфонии, написанный на вдохновившую Бетховена «Оду к Радости», далеко вышел за пределы текста поэта своей глубиной и философской обобщенностью. Это естественно для музыки вообще и тем более для музыки величайшего гения: ведь музыкальные образы Бетховена в особенности отличаются значительной абстрактностью, обобщенностью сравнительно с породившими их образами словесных поэтических произведений, даже наиболее сложных. Мало кто сейчас будет читать «Оду к Радости» Шиллера. А финал Девятой симфонии (как и вся она) вечен и будет существовать, пока существует человечество. Кстати: кто слышит и слушает при исполнении симфонии текст Шиллера? Да и воспринимаются ли

слова, поющиеся одновременно пятьюдесятью — ста певцами, нередко в сложных хоровых произведениях (каноны, фуги), где в каждый данный момент разные группы хористов поют разные слова?

Автор не счел бы кощунством, если бы когда-нибудь кто-либо из музыкантов решил заменить <. . .> текст Шиллера другим, конечно, подходящим к музыке Бетховена (хотя этого, может быть, и не следует делать): настолько малое значение он придает в данном случае тексту.

В итоге можно сказать, что оба великих музыканта по-своему правы, хотя, быть может, оба несколько односторонни.

Главное — они говорят о разном: П. Казальс — о процессе создания финала Девятой симфонии, а В. Фуртвенглер — о его восприятии слушателем (к тому же современным). Приходится удивляться, что такой музыкант, как П. Казальс, у которого виолончель «поет», как ни у кого другого, несколько недооценивает именно музыкальную сторону, придавая непропорционально большое значение тексту, когда он говорит о «полном единстве музыки и главной идеи оды Шиллера» (2, 199) [2]. Мелодия, выражающая абстрактные идеи и эмоции, всегда шире любого конкретного текста. Мне кажется <чрезвычайно интересной> следующая мысль А. Белого <. . .>: «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют очень важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире. . . всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение» (3, 165—166). Конечно, едва ли следует говорить о низших и высших видах искусства: вернее было бы говорить о качественно различных видах искусства. Нельзя, конечно, согласиться также с мнением о том, что в музыке образы отсутствуют: они не отсутствуют, а являются лишь качественно иными — наиболее абстрактными. Наконец, они различны в вокальной музыке со словами и в музыке инструментальной (которую автор этой статьи считает высшей формой музыки). В музыке образы значительно более абстрактны, чем даже в высших образцах поэзии — наиболее близком к музыке искусстве.

Однако принимая положение о том, что «всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность», надо помнить, что музыка не является исключением.

* * *

Ритмометрическая структура мелодии не только в генетическом, но в какой-то мере и в синхронном плане определяется речевой ин-

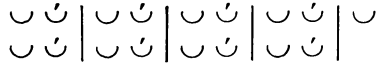
[2] Как не гармонируют эти слова Казальса с другим его высказыванием: «Что касается меня, то в опере я интересуюсь прежде всего музыкой. . . Сценическое содержание оперы не имеет для меня почти никакого значения, как и все якобы заключенные в ней намеки и «философские» символы» (2, 216—217).

тонацией. В качестве текста романсов у нас доминирует стихотворение. Однако немало романсов и вообще вокальных произведений написано и на прозаические тексты (например, Даргомыжским, Мусоргским и другими). Как известно, наш силлабо-тонический стих характеризуется определенным закономерным чередованием ударных и безударных слогов (сильного — ударного и слабого — безударного в двухсложных стопах, сильного — ударного и двух слабых — безударных слогов в стопах трехсложных). Сказанное в полной мере относится к музыкальному такту, который знает понятие акцента с тем различием, что в музыке первостепенное значение имеют еще длительности, не говоря о звуковысотных отношениях. Акцент как в музыке, так и в речи достигается путем усиления звучания (слога в речи, звука или аккорда в музыке). Помимо метрического акцента (ударения), падающего на сильную часть такта, в целях выразительности возможно акцентирование любого звука (слога) в такте (стопе), в том числе и в слабой части (с этим связана синкопа, свойственная как музыке, так и стиху). Выделение. . . слабой части такта может производиться не только при помощи усиления звучания, но также и другими средствами: например, удлинением, звуковысотным изменением и так далее.

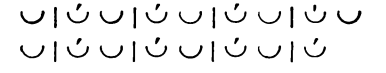
Возьмем первые две строки стихотворения Ф. И. Тютчева, написанные четырехстопным ямбом:

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом.

Метрическое строение их согласно учебникам стиховедения таково:



Если принять для стихов, как в музыке, понятие затакта [3], то метрическое строение приведенных стихов примет следующий вид:



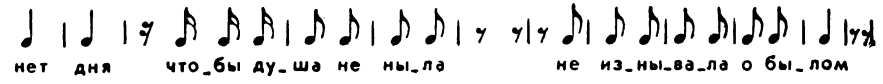
Перед нами оказался бы хорей с затактом. Традиционное стиховедение, как правило, не учитывает паузу в конце стиха, которая, правда, в некоторых случаях вызывается причиной физиологической (необходимостью вдоха), но во многих случаях входит в «стиховое время».

В устной речи ритмометрическое произнесение не упорядочено — возможны большие перепады длительностей, а также звуковысотных отношений. Автор исходит из того, что поэзия требует и с п о л н е н и я, как и музыка, что вне звучания нет поэзии (как и в музыке). Так же как существует много разных интерпретаций одного и того же

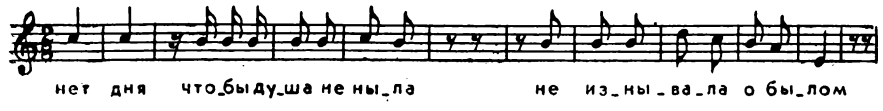
[3] Принятие этого превратит ямб и хорей в хорей в затактом или без, а амфибрахий, анапест, дактиль — в дактиль с одним или двумя затактами.

музыкального произведения, могут быть разные интерпретации поэтического произведения.

Ниже приводится одно из возможных прочтений приведенных двух стихов. Поскольку стихи написаны в двухсложном размере, за такт будут считаться две восьмых. Нотные знаки показывают только примерные длительности без указания на звуковысотные отношения:



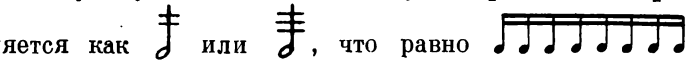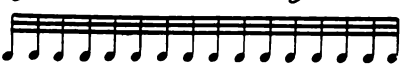

Чтобы дать представления о возможных звуковысотных отношениях, можно снабдить этот ритмический рисунок простой мелодией:
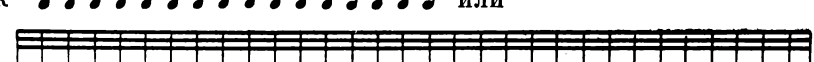



Приводится мелодия, нарочито написанная по «рецепту» Ц. Кюи: каждому музыкальному звуку — слог, без распеваний отдельных слогов несколькими музыкальными звуками. Тем не менее амплитуда колебаний длительностей довольно велика — от $^1/_4$ на слог до $^1/_{16}$. Мелодия первого стиха носит речитативный характер; через нее достаточно ясно ‹просматривается› характер возможного чтения стихов. Мелодия второго стиха носит более напевный характер. Любопытно, что в первой, более речитативной фразе при большом перепаде длительностей звуковысотные отношения охватывают всего малую секунду (т. е. полтона) до — си, и наоборот, во второй фразе более мелодического напевного характера при равной длительности на каждый слог ($^1/_8$), кроме конечного, звуковысотный перепад охватывает целую малую септиму, т. е. 10 полутонов (ми внизу и ре наверху!).

Приведенный пример показывает, что в одно и то же «мелодическое время» можно уместить весьма различное количество слогов.

Человеческий голос (а также, например, струнные смычковые инструменты) может «петь», т. е. протягивать один и тот же звук с нужной длительностью («поет» и современное фортепиано благодаря его правой педали). Таким образом, музыке ‹вообще, . . .› присущ, «дифференциальный признак»: длительность звука в пределах одного «времени» или его делимость на разное количество долей; иначе говоря, дифференциальный признак «непрерывность—дискретность». Различение этого дифференциального признака в «поющейся» мелодии (например, вокальной, скрипичной) очень важно, так как оно делает предоставление данного «мелодического времени» одному звуку или его распределение между двумя или большим количеством звуков одной высоты функционально значимым, является манифеста-
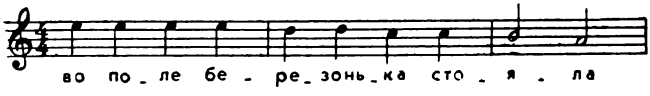
цией разных мелодий (или разных вариантов одной мелодии). Иное дело такие щипковые инструменты, как балалайка или мандолина. Противопоставление «непрерывность—дискретность» у них отсутствует; точнее, ‹оно› нейтрализовано. Эффект продолжительности или длительности звука у них достигается путем тремоло. Например,  исполняется как  или , что равно  или . Целая нота  ($^4/_4$) исполняется как  или
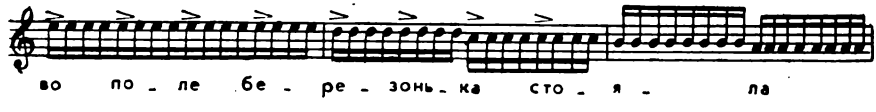


(т. е. как $^{16}/_{16}$ или $^{32}/_{32}$). Но это похоже на непрерывную длительность, то есть на суррогат пения одного звука (одного элемента мелодии) с длительностью в $^4/_4$. Как же в этом случае достичь дискретности; как выразить то, что на одной и той же высоте играется не , а  или даже , в особенности, если это деление звука в $^4/_4$ на два звука по  или на четыре звука по  является значимым, то есть отражает разные элементы мелодии? Это делается при помощи акцентов в тремоло. Например, первый такт, состоящий из звуков одной высоты (если элементом тремоло считать 1/16), играется примерно так:

 Это, так сказать, элемент обязательный. Если тремоло падает на разные по высоте звуки, то акцент принимает роль выразительного средства, которое может быть, а может и не быть в зависимости от намерений исполнителя или характера музыки.

Возьмем начало известной народной песни:




Возможное его исполнение на щипковых инструментах (если элементом тремоло считать $^1/_{16}$) будет примерно такое:



Дискретность последних двух звуков по $^2/_4$ уже не требует акцента: она выражена разной высотой звуков «си» и «ля». И акцент может тут служить — если это нужно исполнителю — и чисто выразительным средством <. . .>

Кроме всего <этого> связь мелодии с речевой интонацией сказывается также в длине вокальной фразы, которая в значительной мере определяется закономерностями дыхания, в частности, необходимостью вдоха после каждого определенного периода речевой деятельности.

Опосредствованно эта связь сказывается в инструментальной мелодии, так как каждая мелодия в конечном счете имеет в своей основе отшлифованную столетиями <. . .> речевую интонацию.
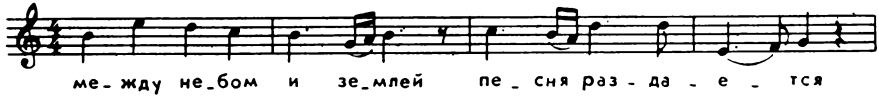
Однако между мелодией и речевой интонацией есть одно существеннейшее и принципиальное различие. Основой мелодии являются тоны — ступенчато расположенные звуки с точно определенными высотными отношениями, интервалами. В противоположность этому в речевой интонации звуки не дифференцированы сколько-нибудь определенно по высоте, хотя всегда можно сказать, что в данной фразе на таком-то слове или слоге имеется повышение, а на таком-то — понижение тона. Например, во фразе *Когда станет теплее, я пойду гулять* главное повышение — на слове *теплее*; имеется повышение другое, меньшее, на слове *пойду* и понижение на последнем слове; но насколько выше, насколько ниже — этого <на слух определить нельзя>. Эту фразу разные люди могут произнести с разной степенью повышения и понижения <тона>. Больше того: один и тот же человек ее может произнести по-разному, находясь в разном душевном состоянии, в разных ситуациях. Именно поэтому многочисленные попытки записи речевой интонации при помощи нот не увенчались успехом. Они и не могли увенчаться успехом, потому что в музыкальной мелодии высотные отношения основаны на темперированном строе, они строго регламентированы, их элементы — интервалы — находятся в определенных системных отношениях в пределах данного лада, а в речевой интонации всего этого нет. Именно поэтому разные композиторы повышение и понижение <мелодии> могут выразить и часто выражают в разных интервалах при создании музыки на один и тот же текст.

Существует мнение, идущее от Ц. Кюи, что в романсе количество слогов должно совпадать с количеством звуков в мелодии. Этот принцип был характерен для представителей «Могучей кучки», в частности, широко пользовался им Мусоргский. Например, в «Борисе Годунове» он проводится почти последовательно. Распевание одного слога двумя или несколькими звуками в нем встречается редко. Противники этого приема забывают, что кроме отношений «слог—звук» существуют еще отношения длительностей (resp. слогов) друг к другу и отношения звуковысотные. Все это очень важные элементы мелодии, будь то речитатив или кантилена. В своей сово-

купности они дают возможность создавать высоко художественную музыку, основанную на принципе «слог—звук».

Распевание одного слога двумя или более звуками в русской музыке встречается еще до Глинки. Распевание одного слога на протяжении двух или нескольких звуков известно в наших народных песнях, былинах. Однако в ‹классической музыкальной традиции сказалось влияние› (за исключением «Могучей кучки») итальянского belcanto. ‹Вызывает возражения следующее› рассуждение А. С. Оголевца [4, 185]: «Распевания. . ., возникающие на ударяемых слогах, в той или иной мере связаны с речью нараспев, столь принятой в русском произнесении слов; такие распевания могут и относиться, и не относиться к эмоциональной сфере. Распевания же на безударных слогах относятся к эмоциональной сфере, они не имеют никаких аналогий в обыденной речи; их происхождение связано только с вокальным мелосом, только с музыкой, они полностью специфичны в музыкальном отношении».

Неверно, что в русском литературном языке ударные гласные произносятся нараспев (если не относить сюда произношение типа [ʸб]зеро, ст[ʸо]л, д[оʸ]м или д[ʸо]м, л[ᵉé]то и т. д., поскольку эти особенности говорящими не различаются). Неверно, что распевание ударного слога «не относится к эмоциональной сфере», т. е. эстетически незначимо, в отличие от распевания безударных слогов. Распевание как ударных, так и безударных слогов эстетически значимо и встречается еще до М. И. Глинки. См. также начало известного романса М. И. Глинки «Жаворонок»:
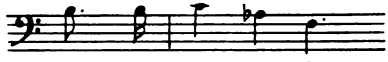



Отметим, что в двух случаях два звука на один слог приходятся на слабые слоги — первый предударный и заударный конечный слоги: *зе-э-млей*, *песня-а*. Третий случай приходится на ударный слог с большой длительностью — $^3/_8{+}^1/_8$: *разда-ё-о-тся*. Отрицать эстетическую функцию распевания как безударных, так и ударного слога нет никаких оснований.

* * *

Здесь уместно сказать об одном, на мой взгляд, ‹спорном› мнении, высказанном А. А. Реформатским [5]. Он очень прямолинейно понял известное программное высказывание М. П. Мусоргского, который в письме к Л. И. Шестаковой писал: «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человече-

ской речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи как наружные проявления мысли и чувства должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь» [6, 68].
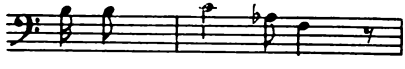
Проблему связи мелодии и речевой интонации А. А. Реформатский непосредственно сводит к прямому соответствию длительности разных слогов русского неодносложного слова и длительности элементов мелодии речитатива. Между тем эти явления относятся к разным планам и в их основе лежат разные принципы. Анализируя реплику из «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского в его подлинной записи и в возможных изменениях Ц. Кюи (который, как известно, написал заключительные шестьдесят четыре такта первой картины «Каменного гостя»), А. А. Реформатский приводит подлинную «нотопись» Даргомыжского:




Конечно, здесь размер $^4/_4$. Последний звук может тянуться в $^3/_8$ (как дано в приведенной записи), в $^1/_4$, даже в $^1/_8$, но <при этом> предполагается пауза такой длительности, которая вместе с длительностью поющегося звука образовала бы такт в $^4/_4$. Далее он дает «уравнительные» нотации, которые гипотетически мог бы сделать Ц. Кюи. Они касаются двух первых звуков, т. е. затакта — в виде двух восьмых, двух шестнадцатых, двух четвертей (; ; ). Во всех этих вариантах, по мнению Реформатского, «ритмика музыки вступает в конфликт с ритмикой речи, так как при нормальной русской интонации (сильная экспрессия данной реплики не может реформировать здесь речевую ритмику, это может отразиться на темпе, громкости, но отнюдь не на ритмике) соотношение должно быть таким:

| г ə | в л р' | а т | т' и$^{е}$ б' | е |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 2 | 3 |

или, переводя с транскрипции на музыкальную арифметику: *го* $^1/_{16}$ *во* $^1/_8$ *рят* $^1/_4$ *те* $^1/_8$ *бе* $^1/_4$ или она же «с точкой», т. е. в нотации:
Ш «Речевой вариант»

 [5, 181]

Затакт в варианте А. А. Реформатского ($^1/_{16}$+$^1/_8$) может быть принят, хотя такое распределение долгот совсем не обязательно в творчестве А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского. Однако [гдə] во втором предударном слоге может произноситься только

в очень быстром темпе. Обычно же даже в речитативе поется [гавар'а́т] с двумя [а] такими же, какие в устной речи произносятся только в ударном слоге. Далее, едва ли хорошо даже в речитативе безударный слог в *тебе* петь [т'и$^{е}$]: певческая речь еще более последовательно, чем сценическое произношение, придерживается еканья. Произношение [т'и$^{е}$] в пении возможно только в очень быстром темпе или в особых жанрах, например, в частушках. Во всех других случаях в пении оно неизбежно приобретет просторечный характер.

Певческая речь и «нормальная русская речь» — явления принципиально разного порядка. Ошибка А. А. Реформатского заключается в том, что ритмика мелодии, т. е. музыкальная ритмика, им сводится к соотношению длительности разных по отношению к ударению слогов слова, чем упрощается и сильно сужается проблема. Мелодия (не только кантилена, но и речитатив) имеет свои собственные закономерности. Совпадение ритмики слова (точнее, длительности разных слогов — ударного и безударного) и ритмики музыкальной — только одна из частных возможностей, но далеко не общий принцип создания мелодии. Ударный слог, если он является смысловым, логическим или эмоциональным центром фразы или синтагмы, может выделяться не только долготой, но и высотой, а также одновременно высотой и долготой, распеванием одного слога двумя и больше звуками, паузацией и другими средствами. Более того, иногда композитор, не считаясь с речевой стороной, отдавая предпочтение мелодической музыкальной специфике, может ударный слог вовсе не выделить, а выделить безударный, которому в речи соответствует максимальная редукция, и при этом выделить разными способами, в частности распеванием слога на два звука или длительностью.
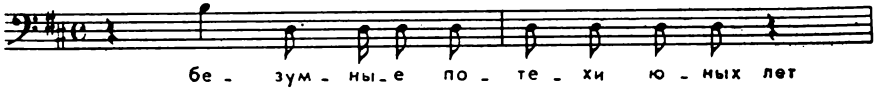
Когда Даргомыжский говорил: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды», — он отнюдь не имел в виду сравнительную долготу русского неодносложного слова с его редукцией безударных слогов, а правду целого певческого текста, правду его интонирования, его «омузыкаления», передачи в звуках его душевной настроенности, где важна как ритмическая сторона — распределение длительностей на ритмические контрасты (длительность звуков в их отношении к безударным и ударным слогам — лишь одна из частностей), так и звуковысотные отношения, которые в музыке принципиально отличны от речевой интонации. Сюда относятся также такие элементы вокальной мелодии, как, например, ускорение и замедление, усиление звука и ослабление, паузация («поющиеся» пустоты) — все это ‹важнейшие› элементы мелодики, которые не находятся в однозначных и прямолинейных соответствиях с элементами устной речи. Только все это вместе взятое образует вокальную мелодию, в том числе вокальный речитатив. Поэтому едва ли А. А. Реформатский имеет основания брать себе в союзники М. П. Мусоргского: «М. П. Мусоргский, как нам представляется, наметил наиболее правильное решение проблемы речи и пения не

только в романсах, но и в целом ряде теоретических высказываний. . .» [5, 185]. С М. П. Мусоргским действительно нельзя не согласиться.

‹. . .Но› разве, действительно, соответствие длительности звука мелодии и слога (ударного или безударного) в слове имеет в виду М. П. Мусоргский, когда, по словам А. А. Реформатского, «он смотрит на задачу музыкального искусства как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом *настроения* речи (курсив мой. — *Р. А.*) человеческой» [5, 174]. Прав был С. Городецкий, когда писал, что у Мусоргского «музыка рождается непосредственно из переживания, где звук и м ы с л ь (разрядка моя. — *Р. А.*) равноправны» [7, 24]. Слово — только посредник между звуком и мыслью, и переживание далеко н е в с е г д а н е п о с р е д с т в е н н о связано со словом, а только в тех случаях, когда слово и мысль «ходят в одной упряжке». Легко можно привести множество примеров как из романсов, так и из опер, которые ‹противоречат высказываниям А. А. Реформатского› о связи долготных отношений между слогами неодносложного русского слова с соответствующими элементами мелодии ‹. . .› и А. С. Оголевца, который писал, что «в речитативе „связь слова и вокальной мелодии" всегда совершенно непосредственна» [4, 171]. Вернее его высказывание о том, что «сочувствие подтексту данного стихотворения может вызвать у композитора изобретение высокого по своим художественным совершенствам мелодического образа» [4, 170]. Таким образом, мелодия, в том числе и речитатив, рождаются не из связи звука и слова (текста), а из связи звука — подтекста (музыкального восприятия словесного произведения) и слова.
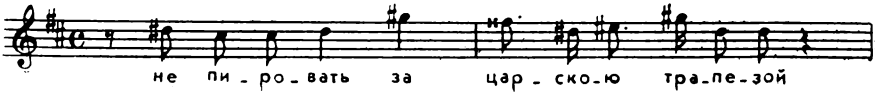
Из «Бориса Годунова»:

Пимен:
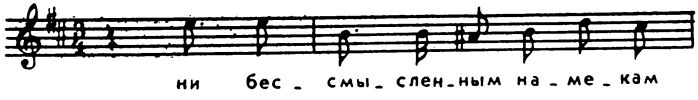



Предударный слог слова *безумные* выделяется не только отведенной ему $^1/_4$, но и высотой на квинту от следующих. Любопытно, что конечный заударный слог этого слова (находящийся в самом слабом положении), как и последующие ударные гласные в словах *потехи юных лет*, одинаковы как по длительности ($^1/_8$), так и по высоте. Только последний слог фразы выделяется большей протяженностью ($^1/_4$+пауза в $^1/_4$) и понижением на полтона.

Григорий:



Здесь обращает на себя внимание то, что по $^1/_4$ достается как ударному слогу в слове *пировать*, так и предударному предлогу *за*, который выделяется также значительным повышением тона (на кварту) и пометой fortissimo. Любопытно также, что конечный (второй) заударный слог в слове *царскою* занимает время в три раза большее, чем первый предударный слог в слове *трапезой* ($^3/_{16}$ и $^1/_{16}$), а также в полтора раза больше, чем ударный слог в том же слове ($^3/_{16}$ и $^1/_8$).

Марина Мнишек:



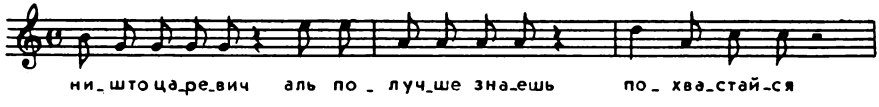

Слогу наибольшей краткости (второму предударному) М. П. Мусоргский отводит не только максимальную длительность ($^3/_8$), но также дает максимальную высоту, которая сохраняется и на первом предударном слоге, после чего следует резкий спад высоты (на кварту). Длительность последних четырех слогов (последнего слога в слове *бессмысленным* и слова *намекам*) одинакова — по $^1/_8$, причем ударный выделяется повышением тона на терцию.

Мамка:




Здесь обращает на себя внимание предоставление первому предударному слогу слова *найдем* в два раза большей длительности и одновременно большей высоты (на терцию), чем слогу ударному ($^1/_4$ и $^1/_8$). Далее всем безударным слогам отводится по $^1/_8$, причем энклитика *мы* выделяется повышением тона. В следующем такте второму и первому предударным слогам (в сочетании *и пригожего*) отводится по $^1/_4$, а ударному — всего $^1/_8$!
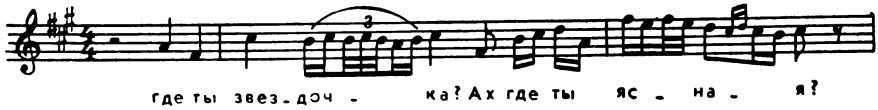
Мамка:




Слова *ништо царевич, аль получше знаешь* поются ровно — по $^1/_8$ на каждый слог (с триолью первые три слога), причем безударный первый слог выделяется своей высотой на большую терцию. Особое внимание привлекает значительное повышение тона (на сексту) первых двух безударных слогов в сочетании *аль получше знаешь*, не находящее аналогии в устной речи, и ровное пение по $^1/_8$ на слог,
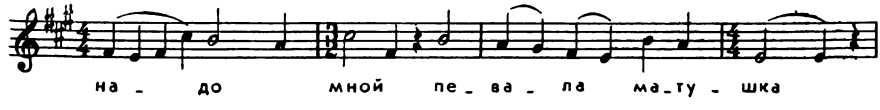
как безударный, так и ударный, остальной части этого сочетания. Еще более примечательно повышение на кварту предударного слога в слове *похвастайся*, также не соответствующее устной речи, при одновременном предоставлении ему длительности в $^1/_4$, в то время как остальные слоги, в том числе ударный, имеют по $^1/_8$.

Обратимся теперь к романсному творчеству М. П. Мусоргского, ‹который› в ранний период широко пользовался распеванием слога на несколько звуков. Ср. «Где ты, звездочка?»:
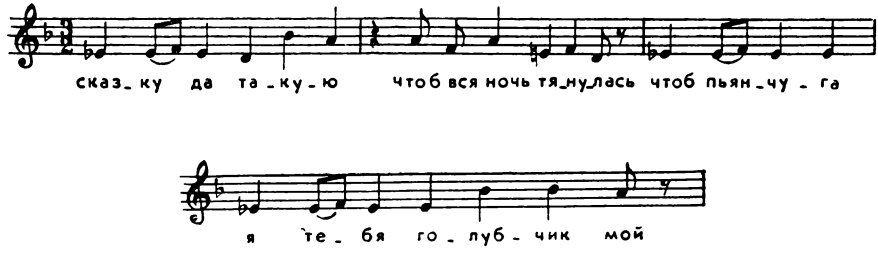



Кстати: по А. С. Оголевцу, распевание ударных слогов не имеет эмоционального значения, а относится будто бы к русской устной речи и, следовательно, не имеет отношения к созданию музыкального образа. Один этот пример полностью опровергает это положение (см. распевание первого слога в слове *ясная*).

Первые такты мелодии «Калистрата»:
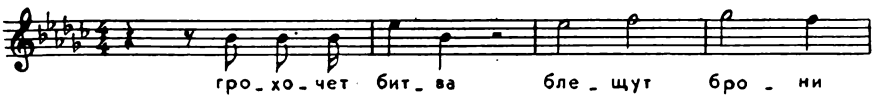



Начинающий романс безударный слог (второй предударный, т. е. самый слабый в устной речи) распевается на четыре звука по одной четверти, следующий (первый предударный) распевается на два звука с общей длительностью в $^3/_4$: . В следующей фразе *певала матушка* первый предударный слог занимает , следующие ударный и заударный слоги одинаково распеваются каждый на два звука по $^1/_4$ (т. е. слог равен $^1/_2$).

Распевание одного слога двумя или несколькими звуками встречается и в поздних романсах М. П. Мусоргского, например «Трепак»:



Из романса «Полководец»:




Приведенные примеры опровергают как идею А. А. Реформатского о параллелизме между относительной долготой и краткостью звуков устной речи и их отражением в мелодии, так и идею А. С. Оголевца о том, что в речитативе связь слова и вокальной мелодии всегда совершенно непосредственна, а также, что распевание ударного слога на два или несколько звуков не имеет эмоционального (resp. эстетического) значения, так как будто бы распевное произношение ударных слогов свойственно русскому литературному языку и не в музыке. Хорошо сказал А. Н. Серов: «. . .музыка в своем слиянии с поэзиею словесною (в пении с аккомпанементом), с одной стороны, усиливает выразительность поэзии, придавая словам желаемый поэтом акцент. . ., с другой стороны, успевает выразить и то, что есть в поэзии туманного, . . . словом человеческим не формулированного, необъятного; досказывает то, что можно иногда прочитать между строк поэзии, дорисовывает весь этот внутренний душевный мир, для которого слово только самая внешняя и довольно грубая оболочка. Если бы все, что происходит в душе человеческой, можно было передать *словами*, музыки не было бы на свете» [4, 98—99; курсив автора].

Как мы видели, мелодия Мусоргского, даже речитативная (не говоря о песенной), существенно отличается от речевой интонации. Однако справедливости ради отметим, что бóльшая долгота ударного слога, как это утверждает А. А. Реформатский, у М. П. Мусоргского встречается часто, хотя соотношение 1+2+3 (второй предударный, первый предударный и ударный слоги) у него почти никогда не выдерживается. Как мы видели, ударный и безударные слоги нередко поются ровно по $^1/_4$ или $^1/_8$ и нередки случаи, когда безударный слог обладает большей длительностью, чем ударный. Удивительно, что А. А. Реформатский ни слова не говорит о звуковысотной стороне мелодии и о паузации, которые вместе с ритмической стороной образуют мелодию. Все дело в том, что правда музыкальная и правда речевая — явления разного характера. Речевая правда заключается прежде всего в том, что интонация полифункциональна в том смысле, что кроме синтаксической функции (‹выражения› разного рода вопросов, восклицания, повествования, а также синтагматического членения) на нее наращивается бесконечное количество коннотативных значений — сомнение и уверенность, радость и печаль, веселье и уныние, дружественность и враждебность, угроза и страх, неуверенность и уверенность, малодушие и мужество и многое-многое другое, и притом в разной степени. Полифункциональность вокальной мелодии, в том числе и речитативов,

заключается в том, что одни и те же речевые интонации (в указанном широком понимании) могут получить ‹различное› выражение: ‹они могут передаваться› путем повышения или понижения тона, увеличения или уменьшения «говорящих» пауз, убыстрения или замедления темпа, усиления или ослабления звука и т. д. Связь между вокальной мелодией и речевой интонацией несомненно есть, но связь между ними неоднозначна, капризна, зависит от манеры и намерений композитора. Сравнивая музыку и стихи в вокальной музыке, П. И. Чайковский очень хорошо написал: «Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения» [8, 216]. С этими словами гармонирует другое высказывание П. И. Чайковского — о А. Фете: «. . .можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. . . ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя и сильным, но ограниченным пределами слова. Это не просто поэт, скорее, поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» [9, 266—267]. То же можно было бы сказать об А. Блоке и Марине Цветаевой.

* * *

Сейчас слово «песня» употребляется по крайней мере в двух разных значениях: песня—1 — стихотворение, подходящее или предназначенное для того, чтобы положить его на музыку, «одеть» его в мелодию; песня—2 — это стихотворение плюс мелодия (здесь мы отвлекаемся от инструментального сопровождения, которое обычно имеется). При этом песня — произведение популярное, рассчитанное на массы. Эти два значения обычно не отграничиваются друг от друга в литературе. Мелодия и стихотворение сейчас обычно признаются за равноправные элементы песни—2. Отсюда обычное «песня *x* и *y*» (композитора и поэта, или поэта и композитора). А действительно ли элементы песни—2 — мелодия и стихотворение — равноправны? Этот вопрос очень сложный, он не имеет однозначного решения. Решение его зависит от жанра произведения (песни—2, романса, арии из оперы и т. д.), от исполнителя (профессионала, любителя, хора), от наличия слушателей, от соединения в одном и том же лице исполнителя и слушателя. Одни песни—2 оказались «долгожителями», поются со времен гражданской войны; другие пелись всеми, но недолго: стали забываться. Романсы, арии из опер в основном предназначены для исполнителя-профессионала перед относительно большой аудиторией. Песню—2 также могут исполнять профессионалы, но их поет ‹и› народ, в особенности, молодежь для себя или в кругу друзей ‹. . .›.

Музыкальное произведение всегда есть акт своеобразной коммуникации, однако следует различать два типа музицирования. Одно дело, когда певец с эстрады обращается к слушателям в зале. Дру-

гое, когда молодежь поет «для себя». От этих двух типов исполнительства зависит сравнительная значимость мелодии и стиха. Певец в равной мере переживает как словесный текст, так и мелодию. Что же касается ‹его› слушателей (особенно когда слушают незнакомую музыку), то они воспринимают прежде всего мелодию и — шире — музыку, а только потом словесный текст, который, кстати говоря, далеко не всегда воспринимается полностью и притом, по разным причинам, не только таким внешним, как плохая акустика зала, но также нередко из-за недостаточно отработанной дикции, неизбежной деформации певческой артикуляции в определенных условиях, неотчетливой воспринимаемости некоторых звуков, связанной с характером мелодии (например, при очень быстром темпе, при распределении одного слога на ряд звуков, при мелизмах и т. д.). В этом типе музицирования примат мелодии и вообще музыкального начала несомненен. Поэтому никто не решается сказать не только «романс Кукольника и Глинки», но даже «романс Пушкина и Глинки»: романс — только Глинки!

Другое дело — массовое музицирование (например, пение песни на демонстрациях, в походном марше, на массовых гуляниях, вечеринках молодежи и др.). Здесь доминирует самовыражение (обращение к слушателям остается в тени; да его может и не быть), и потому для поющих в принципе в равной мере важны как слова (если они не трафаретны, а имеют смысл), так и мелодия; здесь вполне уместно говорить «песня $x$ и $y$», т. е. музыка $x$, слова $y$ (или наоборот).

‹Известно›, что ‹композитор› М. Л. Таривердиев сотрудничает с ‹поэтом› А. Вознесенским ‹. . .› Но кто может поручиться, что поэзия А. Вознесенского, сложная как по своей фактуре, так и по образному составу, «запрятанная» в хотя и оригинальную, но более доступную музыку М. Л. Таривердиева, будет воспринята слушателем с первого или даже с третьего слушания? Могут возразить, что Тютчев и Блок тоже сложные поэты. Это верно. Но Тютчев и Блок — достаточно далекое прошлое, и их знает очень широкая публика. Вознесенский же — это сегодняшний день нашей поэзии, ‹. . . и› сразу уловить сложный образный строй и структуру его стихотворений в вокальном произведении едва ли кому удастся. Тут необходимо з а р а н е е вчитаться и понять стихотворение, что практически трудно ‹себе› представить. Музыка, в отличие от слов к ней, вся на виду: если «лексика» и «синтаксис» данного композитора известны слушателю, то он ранее не слышанное произведение поймет с первого же ‹про›слуш‹ива›ния. Если же они не знакомы слушателю, то потребуется не одно прослушивание, чтобы понять произведение. Иначе воспринимаются произведения композиторов впервые слушаемых, в особенности, если это произведения новаторские. Известно, что 1-я симфония Бетховена вызвала непонимание, даже возмущение слушателей: то ли дело симфонии Гайдна или Моцарта! Первое исполнение его 2-й симфонии вызвало еще большее возмуще-

ние. Но тут говорили уже: то ли дело его 1-я симфония! То же повторилось и при исполнении 3-й симфонии («Героической»). Только после нее утвердилось мнение о Бетховене как первом симфонисте своего времени (а я бы прибавил — всех времен). Известно, что произведения А. Н. Скрябина и позднее С. С. Прокофьева при первых исполнениях вызывали возмущение и даже скандалы, но это не помешало ‹им› затем стать классиками русской и мировой музыки.

Итак, опыт М. Л. Таривердиева ‹. . .› интересен тем, что приучает слушателя к высокой, большой, более сложной (не хочется говорить «серьезной», потому что это антоним к «легкомысленной») музыке.

Давно замечено, что слова могут быть и плохими, а музыка — нет: иначе песню не будут петь. Бывают песни с банальной незамысловатой мелодией и малосодержательными, также банальными стихами, которые «выезжают» на блестящем сверхсовременном инструментальном сопровождении. ‹. . .› При этом характерно, что авторы мелодии нередко предоставляют оркестровку руководителю инструментального ансамбля. Это то же самое, как если бы художник, набросав углем эскиз, рисунок картины, дал бы другому лицу раскрасить его (такие случаи, хотя и реже, но бывают). Это значит, что такие «композиторы» или «художники» считают оркестровку (в музыке) и цветовую гамму, а также способ нанесения красок на полотно, фактуру (в живописи) чем-то второстепенным, внешним, не касающимся существа, сердцевины произведения. Трудно себе представить более ложную концепцию ‹. . .›.

* * *

Здесь уместно сказать несколько слов о так называемой «фоновой» музыке, своего рода сопровождении к чему-то основному и, напротив, о каком-либо фоне к музыке как предмету основного восприятия.

Музыка не может служить фоном к чему-либо: она значительна сама по себе. Она требует от слушателя не слышать, а слушать, т. е. воспринимать ее. ‹. . .› О фоновой музыке хорошо пишет М. Л. Таривердиев: она «приучает относиться к себе как к продукции массового производства, к тому же продукции второстепенной, необязательной. . ., не требующей серьезного внимания. . . Я полагаю, что давно приспело время поставить вопрос о защите человека от избыточного музыкального фона. Фона зачастую совершенно не обязательного в парикмахерской, в поезде, в автобусе, на пароходе, а теперь и в самолетах тоже. Человек адаптируется к звуковому окружению и постепенно перестает обращать внимание на музыку Вот в чем большая беда» [10]. К этим словам композитора можно только присоединиться.

Мы говорили о музыке как фоне, а теперь поговорим о фоне к музыке. Есть и такое. Роль радио с тех пор, как оно появилось, для музыкального просвещения общеизвестна. Еще более велика роль телевидения, которое при рациональной подаче фона к музыке может дать слушателю то, чего он не может получить, присутствуя на

концерте в концертном зале. В самом деле: телезритель-слушатель может значительно лучше наблюдать работу дирижера, когда в особенно важные моменты она показывается крупным планом; он может обратить внимание на ту или иную группу инструментов (например, деревянные, медные, группу виолончелей, скрипок, альтов, когда на ее долю падает наиболее важная часть партитуры) или на солирующий инструмент (например, скрипка, виолончель, флейта, труба). Все это приближает слушателя-телезрителя к оркестру как сложнейшему «инструменту», на котором «играет» дирижер. Сказанное относится и к сольному концерту певца или инструменталиста. Ведь видеть руки играющих С. Рихтера или Э. Гилельса, штриховку и манеру извлечения звука Д. Ойстраха и Л. Когана вблизи, в крупном плане, невозможно в концертном зале! А как это интересно! Этим приемом телевидение пользуется, но, думается, недостаточно. Одновременно на телевидении дается много лишнего, отвлекающего от слушания музыки—«фона». Один из симфонических концертов в большом зале Ленинградской филармонии телевидение сопровождало демонстрацией интерьеров этого замечательного зала: беломраморной лестницы, колоннады зала в разных ракурсах, лепнины, хрустальных люстр, фойе, зрительного зала, в котором мелькают разные лица. . .› Зачем это? ‹. . .› В таких случаях внимание слушателей раздваивается: зрительный фон этого рода отвлекает от музыки, мешает ее восприятию, в то время как телевидение имеет мощные средства активно помогать наилучшему восприятию музыки слушателем ‹. . .›.

* * *

Композитор, исполнитель, слушатель. Каково их отношение к вокальной музыке, точнее, к вокальной мелодии со словами? Нет сомнения в том, что композитор отталкивается от текста (чаще от стиха, если иметь в вижу жанр романса); говоря высоким стилем, вдохновляется языковым материалом, создавая музыку. Исполнитель имеет перед собой напечатанные ноты с текстом, который расчленен на элементы, падающие на каждый музыкальный звук. Таким образом, он ‹идет› как от текста, так и от мелодии. Наконец, слушатель воспринимает прежде всего мелодию, в которой «запрятаны» слова [4]. Вопрос о том, в какой мере слушатель воспринимает слова, не решается однозначно. Это зависит от величины и акустики зала, от дикции певца, очень во многом от характера ‹инструментального› сопровождения, а также от самого слушателя, если он лишен навыка слушать музыку. Таких немало, и не потому, что они абсолютно «неспособны» к музыке, «глухи» к ней, а потому, что с раннего детства их не приучали слушать музыку и играть на каком-либо инструменте (или петь). ‹. . .› Однако в целом примат вокальной

[4] Здесь не имеется в виду жанр шансонье, в котором нередко слова «говорятся», слегка подчиняясь своей мелодикой музыке.

мелодии сравнительно со словами для большей части слушателей несомненен. Чем больше способность индивидуума слушать музыку, тем меньшее значение имеют для него слова. Слова ‹оказываются› на втором плане или даже на периферии музыкального восприятия. В очень многих случаях далеко не все слова доходят до слушателя, а если не все, то теряется связь между отдельными частями текста и значительность слов едва ли не сводится к нулю.

Однако отношение разных композиторов к стихам (тексту) вокальной музыки весьма различно. Многие из них часто выбирали не лучшие стихи, даже предпочитали второстепенных и третьестепенных поэтов. Таков был Глинка, который создавал шедевры романсной музыки не только на слова Пушкина, но и ‹. . .› на слова Кукольника и других совсем уж неизвестных и слабых поэтов. Таков был и Чайковский: наряду со стихами Фета, Тютчева, Огарева, Лермонтова он обращался также к стихам Апухтина и мало кому известных поэтов — Грекова, Сурикова, Ратгауза, К. Р. (Константина Романова!) и других. Такая «всеядность» удивительна. Еще более удивительно, что два цикла романсов — на слова Ратгауза и К. Р. — относятся к вершинным достижениям Чайковского в области романсной музыки. Эту «всеядность» к тексту унаследовал и Рахманинов, когда он просил друзей, например, М. Шагинян, подобрать ему стихотворения для романсов; т. е. к музыке подходил извне — от текста, подобранного другим человеком. И удивительно, что цикл романсов (они посвящены Н. П. Кошиц) на стихи, присланные М. Шагинян, также относится к высшим достижениям композитора в области вокальной камерной музыки. Не говорит ли это о том, что стихи (текст) для многих композиторов являются лишь отправной точкой: настраивая их на определенный лад, на определенную «волну», и этим способствуя их свободному музыкальному творчеству, стихи не становятся равноправным элементом романса?

Как тут не вспомнить А. Н. Скрябина, который мучительно ‹сочинял› слабые вирши для своего «Предварительного действа» (преддверия к «Мистерии»), но не обращался к находившимся рядом первоклассным московским поэтам, например А. Белому. Как не сопоставить Чайковского, Рахманинова с композиторами другого типа, среди них прежде всего Мусоргский, который мучился в поисках нужного ему слова или сочетания слов, во многих случаях сам создавал свой единственно подходящий для него текст. Известно, что в либретто «Бориса Годунова» немало «примешано» собственного текста композитора, а либретто к «Хованщине» и вовсе целиком написано композитором. Им же написаны тексты ко многим романсам. В других случаях они написаны по просьбе композитора его другом поэтом Голенищевым-Кутузовым на предложенные им темы и не без его участия. Любопытна в этом отношении история создания романса «Ночь». Первоначально романс был написан на слова Пушкина «Твой голос для меня и ласковый и томный». Но затем композитор переработал гениальное пушкинское стихотворение. Конечно, он

не улучшил текст, но сделал то, что ему было нужно — подогнал текст под возникающую в его творческом воображении музыкальную ткань. Создается парадоксальная ситуация: композитор, который отражает в своей мелодике самые тонкие изгибы человеческой речи, как будто исходит из музыкального начала, а не словесного. Всего правильней, видимо, утверждать, что для композиторов типа Мусоргского то и другое неразрывно связано, органически слито и одинаково важно ‹. . .›.

Есть сведения о том, что при создании оперы «Иван Сусанин» отдельные ее части Глинка писал без разработанного либретто, т. е. музыку отдельных номеров создавал до того, как был готов текст. Это представляется вполне возможным, имея в виду тесное сотрудничество композитора с поэтом Н. В. Кукольником [4, 230].

П. И. Чайковский считал такой способ оперного творчества просто невозможным. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г. он писал: «Н и к о г д а (разрядка автора. — *Р. А.*) слова не могут быть написаны после музыки, ибо как только музыка пишется на текст, то этот текст вызывает подходящее музыкальное выражение. Можно, конечно, приделать или подогнать слова к маленькой мелодии, но как только сочинение сериозное, то уже такого рода подбирание слов немыслимо. Следовательно, слух о «Жизни за царя», который Вы мне сообщаете, ложен» [4, 230].

Итак, сочинение музыки на готовые стихи (текст) или либретто — наиболее распространенный способ создания вокальной музыки. Органическое сочетание работы поэта или либреттиста с композитором, может быть, является оптимальным решением вопроса. Слияние сочинителя либретто и музыки в одном лице можно только приветствовать (сравни практику М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева и других). Однако для этого художник должен обладать талантом как литератора, так и композитора, что встречается нечасто.

Остается рассмотреть вопрос: в какой мере возможно сочинение стихов (текста) к готовой музыке? Такие случаи возможны, но едва ли их можно считать обычными или нормальными, если не иметь в виду перевод текста (стихов) или либретто с одного языка на другой (например, итальянской песни или оперы на русский). ‹Мое отношение› к переводу слов вокальной мелодии было высказано уже выше. ‹Мне› неизвестна инструментальная пьеса, которая путем наполнения ее текстом стала бы пьесой вокальной. Уж на что певучи многие из медленных «говорящих» мелодий мазурок или ноктюрнов Шопена, но ни один поэт и композитор не «перелицовывал» их в вокальную пьесу. А примеров обратного можно привести много (ср., например, фортепианные транскрипции романсов Шуберта Ф. Листом, романсов и песен Р. Штрауса В. Гизекингом и др.). ‹. . .›.

Музыкальные образы значительно абстрактнее словесных, поэтому мелодия, в принципе, может быть наполнена разным словесным материалом. Однако разные жанры вокальной музыки в разной степени допускают замену или переработку текста: одно дело лири-

ческий романс на слова, например, Пушкина, Тютчева, Фета, Блока, другое — массовая песня, поющаяся всеми, народом. Последняя легко допускает замену или некоторую переработку отдельных фрагментов текста. Кстати, нередко изменения в тексте массовой песни вносились стихийно народом. Далее. Одно дело сольное пение, другое — хоровое или пение ансамбля из двух-трех и более певцов на фоне оркестрового или вокального сопровождения. Известно, что в опере иногда два-три исполнителя одновременно поют разные слова. При диалоге иногда конец реплики одного исполнителя по времени совпадает с началом реплики другого. В этих случаях слова обычно не доходят до слушателя. Но если в сольном пении слова в общем воспринимаются слушателем, то хоровое или ансамблевое пение доносит слова до слушателя в значительно меньшей степени. В крупных хоровых произведениях (типа оратории) нередко отдельные группы хора поют разные слова — их вообще нельзя услышать.

‹. . .› В заключение можно сказать, что сотрудничество либреттиста (или поэта) и композитора в процессе создания вокального произведения — очень продуктивный способ получения высоких результатов.

* * *

При рассмотрении вопроса о соотношении слова и вокальной музыки уместно учесть опыт Р. Штрауса. Мы воспользуемся монографией Эрнста Краузе, который пишет: «Соотношение с л о в а и з в у к а (разрядка наша. — *Р. А.*) — это коренной вопрос не только для оперы, но и для любого вида вокальной музыки, с той только разницей, что в опере появляется еще дополнительный важный фактор — происходящее на сцене действие. Трудности при создании и воспроизведении оперы заключаются в том, что музыка, пение, речь и актерская игра должны быть уравновешены до такой степени, чтобы слово и звук превратились в составные части главенствующей драматической идеи (тем самым сводится ad absurdum старый спор относительного того, должна ли музыка подчиняться поэзии или поэзия должна служить музыке)» [11, 442]. К сожалению, этот старый спор не разрешен до сих пор и едва ли может быть разрешен для музыки вообще; скорее, в какой-то мере он может разрешиться для отдельных видов музыки. «Сравнительно легко был достигнут компромисс в старых операх, состоявших из отдельных номеров, в которых речитативы, или разговорная речь, разъясняли музыку или предшествовали ей, в то время как никто не ожидал, что в ариях, дуэтах и хорах будут отчетливо слышны слова текста» [11, 442]. Новаторство Р. Вагнера [12], которое ставило среди других задач задачу уравновесить речитатив и музыку, не принесло заметных результатов: речь в его операх не стала восприниматься лучше, тем более, что роль оркестра в новых операх стала возрастать. «Человеческому голосу пришлось вступить в почти безнадежный бой с превосходящими силами оркестрового звучания» [11, 442]. Однако дело

не только в оркестре — даже в вокальных произведениях (ансамблевых, хоровых) без оркестрового сопровождения «текст может оставаться непонятным либо потому, что декламация осуществляется в неудобных для вокалистов регистрах, либо из-за того, что композиторы не считаются с особенностями дикции» [11, 443].

Проблема музыки и слова, мелодии и речи практически интересовала Р. Штрауса в течение всей его композиторской жизни (почти 60 лет!) от первых романсов и песен (1882—1883) до последней его музыкальной пьесы «Каприччио» (1942). Как пишет Э. Краузе, Р. Штраус «сочинял музыку, следуя шаг за шагом за каждым словом, за каждым порывом и движением поэтической мысли, не допуская, чтобы пение превращалось в декламацию. Мелодическая линия голоса, модуляции, смены тональностей делают песни Штрауса проникновенным отражением поэтического текста. Текст является для композитора источником колорита и настроения. «Стих рождает вокальную мелодию», — сказал он однажды, — а фортепиано выполняет вполне самостоятельную задачу по углублению и усилению содержания» [11, 294—295]. И далее: «Та манера, при помощи которой Штраус до известной степени превращал каждое стихотворение в прозу и воплощал в музыке созданную таким образом осмысленную декламацию, достигая ясного членения песни, вызывала не один необоснованный упрек» [11, 295]. «Для композитора было делом чести добиться гармонического слияния музыки и поэтического текста. . .» [11, 296]. При этом нет никаких данных, свидетельствующих о том, что хотя бы в конце своей жизни Р. Штраус познакомился с очень близкими идеями, опытом и практикой Даргомыжского и Мусоргского, относящимися еще к середине XIX в. и имевшими, конечно, иную социальную основу.

Проблема соотношения музыки и слова относится к любому виду вокальной музыки, в том числе — к опере, где она особенно трудно разрешима, потому, что она осложнена еще театральным действием и оркестром, роль которого в конце XIX в. значительно возросла сравнительно со старинной оперой. «Я всегда уделял самое большое внимание осмысленной декламации и оживленному темпу разговора. С каждым новым произведением мои успехи в этом отношении возрастали, — писал Р. Штраус. — В театре редко можно рассчитывать на идеальную постановку. Поэтому я все более считал себя вынужденным с самого начала обеспечивать равновесие между певцами и оркестром с тем, чтобы при менее совершенном исполнении сценическое действие, хотя бы в наиболее существенных чертах, было общепонято, и мое произведение не могло быть искажено или неправильно истолковано. Партитуры «Женщины без тени» и «Ариадны» свидетельствуют о моих стараниях в этом направлении». И далее: «Однако даже в таком уменьшенном состоянии прозрачный оркестр продолжал иногда звучать слишком полифонично, слишком беспокойно и мешал пониманию слов, произносившихся на сцене. . . Оркестровая полифония, даже в наиболее тонких нюансах, в наиболее слабом pianissimo

обрекает на смерть произнесенное на сцене слово. Очевидно, сам дьявол положил контрапункт в колыбель нам, немцам, чтобы мы не очень хорошо себя чувствовали на оперной сцене. . .» [11, 443—444]. Продолжим высказывания композитора «Стиль моего вокального творчества соответствует по темпу драматической декламации и часто вступает в конфликт с фигурацией и полифонией оркестра. Только выдающиеся дирижеры, которые сами кое-что понимают в пении, способны установить динамическое и темповое равновесие между оркестром и дирижерской палочкой. Борьба между словом и звуком, начиная с первых дней моей деятельности являвшаяся проблемой всей моей жизни, заканчивается «Каприччио» как вопросительным знаком. . .» [11, 443]. «Я хорошо знаю, что исполняемые в высоком регистре оркестровые партии моих опер готовят режиссерам еще бóльшие трудности, чем темный бархатный ковер вагнеровского струнного квинтета, что самостоятельно выступающая флейта уже может затруднить понимание слов одновременно поющего сопрано» [11, 446]. «Мне известны случаи, когда скрипичное соло (ария в духе Моцарта, первые сцены «Дафны») едва не заглушалось голосом слишком увлекшейся вокалистки и, наоборот, когда высокие звуки струнных и деревянных духовых инструментов, даже на pianissimo, перекрывали сопрано, звучащее на среднем диапазоне» [11, 446].

Вопрос о соотношении слова и вокальной мелодии большое место занимает в опере Р. Штрауса «Интермеццо» (окончена в 1923 г.). Опера эта привлекала композитора тем, что ее либретто, «смело врываясь в подлинную жизнь, открывает новые пути перед музыкально-драматическим творчеством» [11, 451]). В художественном отношении опера «Интермеццо», имеющая семейный автобиографический характер, занимает более чем скромное место, но она весьма интересна для рассматриваемой нами темы. Э. Краузе пишет, что еще во вступлении к опере «Ариадна» «вырисовывается стиль музыкальной комедии — превращение обычного разговорного языка в вокальный разговор с поразительно естественными интонациями, бережно и осторожно комментирующий и истолковывающий текст оркестр с уменьшенным по сравнению с предыдущими партитурами составом, играющий активную роль в спектакле». Как это близко к идеям и творчеству Мусоргского! Либретто к этой опере должен был написать Герман Бар. После того, как композитор ознакомился с первыми набросками Бара, он написал либреттисту: «. . .многое из того, что Вы пытаетесь изложить и мотивизировать в поэтической форме, я советую Вам предоставить музыке. Я посылаю Вам при сем ряд сочиненных мною сцен; это почти кинокадры, в которых все главное высказывается музыкой, и сценаристу остается сказать только несколько метких слов» [11, 448—449]. На это Бар ответил: «. . .Это Ваше произведение, инициатива исходит от Вас и Вы, по-видимому, мысленно уже видите и слышите все в законченном виде. . . Заслуживает восхищения то, как Вы сумели в присланных с письмом набросках создать совершенно безличный, ничего не говорящий о

действующих лицах и все же прелестный диалог. Мне настолько понравилась его бесконечная привлекательность, он так меня обрадовал, что я ни за что, даже если Вы были бы согласны, не захочу заменить моим вполне образным диалогом Ваш, хотя и бесформенный, но именно благодаря этому так таинственно журчащий. Дело еще и в том, что я не могу воспроизвести стиль Вашего диалога и, вероятно, вообще никто не способен на это. Поэтому вношу предложение: Вы сами должны на этот раз написать текст. . .» [11, 449]. Бар был восхищен написанным композитором либретто к «Интермеццо»: «. . .изумительно, просто поразительно удачно. . . Теперь я знаю, о чем вы мечтали, понял я также и то, о чем тайно подозревал — что только Вы один могли написать подобный текст!» [11, 450].

Итак, что первично — слово или музыка, или они рождаются одновременно? Видимо, каждый композитор решает эту проблему по-своему. Для раздумий над этим вопросом очень интересен последний опыт Р. Штрауса в оперном жанре — опера «Каприччио» (1942). Это как бы опера об опере. Объект оперы здесь превращен в ее субъект [11, 454]. Этим она представляет единственный в своем роде опыт. Поэтому для понимания того, в каком направлении развивались идеи Р. Штрауса о взаимоотношении музыки и слова, опера «Каприччио» имеет исключительно важное значение. «Является ли художественное слово стимулом для творческой фантазии композитора или, наоборот, свободно проявляющая себя творческая фантазия сама подыскивает слова, стихи, действие, с которым ей надлежит связать себя? Так был поставлен вопрос», — пишет Э. Краузе [11, 454].

Первоначальным толчком к созданию оперы было знакомство композитора с либретто аббата ди Касти мало известной оперы А. Сальери (1786) «Prima la musica e poi le parole» (Сначала музыка, а потом слова»). Уже само это название небесспорно и не отражало всю сложность проблемы, как ее понимал Р. Штраус. Желая заинтересовать своего предполагаемого либреттиста, Р. Штраус ему писал: «Надо создать остроумную драматическую парафразу на тему: сперва слово, потом музыка (Вагнер), или сперва музыка, потом слово (Верди), или только слово без музыки (Гете), или только музыка без слова (Моцарт). Разумеется, между этими основными утверждениями много промежуточных разновидностей! Мне представляются различные сталкивающиеся друг с другом веселые действующие лица жизнерадостной комедии! . . Сперва капельмейстер, потом режиссер, разве это менее достойная тема, чем сперва поэт, потом композитор?» [11, 455].

Предполагалось оперу «Каприччио» дать как бы в виде пролога к другой опере — настоящей, в которой опера имела бы свой собственный объект (предположительно перед «Дафной»), а не была бы оперой об опере.

Немного о либретто оперы: «Замок вблизи Парижа в то время, когда Глюк приступил к реформе оперного искусства, примерно около 1775 года. . .». «Графиня — не бесцветная немецкая девушка,

а просвещенная двадцатисемилетняя француженка с соответствующими свободными взглядами на любовь и более серьезными художественными вкусами, чем у ее брата, философствующего поклонника театра и дилетанта. . .» [11, 458]. Проблема любви и проблема взаимоотношений слова и музыки развивается параллельно, но первая подчинена второй! ‹. . .›

«Гостей, собравшихся в замке прекрасной графини Мадлены и ее любящего искусство брата, волнуют те же вопросы, которые являются предметом эстетической дискуссии между пиччинистами и глюкистами, между поклонниками насыщенной пением итальянской оперы и почитателями нового оперного идеала, стремящегося к большей правдивости драматического действия и к созданию единства между словом и звуком. Обусловленный ходом действия драматический конфликт приводит графиню к внутреннему разладу, вызванному раздвоением чувств: она испытывает влечение к поэту Оливье и к музыканту Фламанду. Ее увлекают стихи первого и одновременно музыка второго, отчетливо доводящая до сознания то, что бессильны сказать слова поэта. Кому же отдать предпочтение?» [11, 459]. «Выбор графини должен разрешить „спор“. Прекрасная графиня колеблется. Между двух огней находится гордый директор театра Ла Рош. Даже здесь, в салоне замка графини, он хлопочет о развлечениях и разнообразии». После жаркого спора директор предлагает совместно написать оперу. Граф, брат графини Мадлены, дает тему: «Опишите самих себя, события сегодняшнего дня» [11, 565]. Опера пишется. «Фламанд пишет музыку на слова сонета Ронсара, который авторы вложили в уста Оливье. Поэзия и музыка сливаются в одно высшее целое, и Мадлена, являющаяся верной последовательницей Глюка, восторженно приветствует синтез двух родов искусства. Однако благодаря этому затрудняется решение касающегося ее личной судьбы вопроса. . . должна ли она протянуть руку поэту или музыканту. Вопрос остается открытым. Тем не менее, отказ от исполнения своих затаенных чисто женских грез облегчает осуществление другого горячего желания — услышать оперу, отражающую действительную жизнь. Когда занавес опускается, Оливье, Фламанд и директор театра Ла Рош приступают к работе над новой оперой, которая представляет собой не что иное, как только что закончившийся спектакль, уже знакомый зрителям и слушателям» [11, 459].

Итак, «Каприччио», говоря словами Р. Штрауса, — это «скетч, посвященный интересующим меня проблемам искусства». «Никакого happy end в конце, все должно остаться нерешенным. . . так же и личные судьбы главных действующих лиц. . . выберет ли графиня поэта или музыканта или не отдаст предпочтения ни одному из них. Короче говоря, большой вопросительный знак!» [11, 456]. Так как идеалом композитора была гармония между словом и музыкой, на титульном листе кроме названия «Каприччио» имеется подзаголовок: «Разговорная пьеса с музыкой Клеменса Краусса и Рихарда Штрауса» [11, 454].

* * *

В русском классическом стихе обычно отдельные стихи (строки) укладываются в более или менее одинаковое время или периодически более «длинные» стихи чередуются с более «короткими». Замедление или ускорение, возможное при чтении стиха, видимо, не выходит за рамки того, что в музыке называется rubato. Замедление на одном стихе компенсируется ускорением другого, и в целом стихи оказываются более или менее изохронными. Это создает впечатление ритмической упорядоченности стиха, определяемой закономерностями чередования ударных и безударных слогов. Нарушение этого чередования (например, два ударных слога или два неударных подряд) в двусложных размерах только содействует выразительности и жизненности стиха. Эти свойства стиха в какой-то мере сближают поэзию и музыку. И поэзия, и музыка существуют только в звучании. И поэзия, и музыка обладают присущей данному произведению ритмометрической структурой, которая в определенных пределах может пульсировать, создавая впечатление живого высказывания. Письмо — несовершенная запись поэзии, ноты — еще более несовершенная запись музыки. Поэтому перед исполнителями поэтического произведения и — еще более — музыкального стоят громадные трудности и вместе с тем большие возможности по-своему оживить его, по-своему интерпретировать.

Однако музыка вообще и мелодия в частности обладают и такими своеобразными возможностями, которые значительно отдаляют их от поэзии, ее ритмометрической организации. Если русская классическая поэзия характеризуется чередованием ударности/безударности слогов, то мелодия имеет дело с разными степенями длительности. Пытаясь сделать сопоставимыми качественные различия между поэзией и мелодией, мы можем приписать каждому слогу в стихе одну мору и придать ей в мелодии звук в $^1/_8$ длительности.

Отметим, что стиху поэтического произведения соответствует музыкальная фраза. Для иллюстрации возьмем четырехстопный ямб (так как далее мы будем рассматривать романс на стихи, написанные в этом размере). Он обозначается так: ⏑—|⏑—|⏑—|⏑— (при мужской рифме) или: ⏑—|⏑—|⏑—|⏑—|⏑ (при женской).

Для музыки целесообразно несколько иное обозначение — считать первый безударный слог, приходящийся на слабую часть такта, за неполный такт — иначе «затакт»: ⏑|—⏑|—⏑|—⏑|— (при мужской рифме) или: ⏑|—⏑|—⏑|—⏑|—⏑ (при женской). Эта вторая запись превратила четырехстопный ямб в четырехстопный хорей с неполным первым тактом. В музыке он часто заполняется поддерживающим аккордом, приходящимся на сильную часть такта, т. е. вместе с последним превращается в пятистопный хорей. В конце каждого стиха делается пауза, при полной последней стопе имеющая функцию отделения одного стиха от другого, а при неполной — также метром. Пауза при чтении в конце стиха требуется кроме того для выдоха.

Если, как мы уже сказали, одну мору стиха приравнять к $^1/_8$ звука в мелодии, то каждая фраза мелодии должна будет иметь длительность в $^9/_8$ или $^{10}/_8$. Конечно, это в том случае, если бы было прямое соответствие стиха музыкальной фразе. Однако этого как раз обычно и нет. В вокальной мелодии пение одного слога может удлиняться и притом, когда нужно, то значительно (т. е. занимать не обязательно $^1/_8$, но и много больше (например, $^3/_8$, $^5/_8$, даже $^{10}/_8$), в зависимости от художественного замысла произведения. Возможен и обратный случай, когда ряд слогов подряд занимают по $^1/_{16}$ (т. е. по полморы), т. е. пение убыстряется в отдельных отрезках в два раза. Из сказанного следует, что следующие друг за другом стихи в поэтическом произведении (при чтении) и соответствующие им фразы в вокальной мелодии сплошь и рядом могут быть весьма различны по своей длительности. Это означает, что стихи как таковые могут практически распадаться, «растворяться» в мелодии и потому не воспринимаются слушателем. Естественно, что в этих условиях перестает функционировать и рифма, так как основное условие ее функционирования — упорядоченность, ритмометрическая равномерность отдельных единиц (стихов), на конце которых только и воспринимается рифма. Если нет ритмической упорядоченности, нет и рифмы. Даже в тех случаях, когда одной море стиха соответствует $^1/_8$ звука, рифма, как, впрочем, и стих, ощущается слабо или вовсе не ощущается слушателем, так как она оказывается «запрятанной» в мелодии как более сильном элементе в сочетании «стих — вокальная мелодия».

Рассмотрим сказанное на примере романса С. В. Рахманинова на слова А. С. Пушкина «Не пой, красавица», написанного четырехстопным ямбом.

Романс написан в размере $^4/_4$, хотя двухсложный размер стихотворения хорошо укладывается и в размер $^2/_2$. В романсе часто на один слог приходится $^1/_8$ (то есть одна мора). Нередко сочетание , где первый слог «одалживает» $^1/_{16}$ у следующего слога и общий баланс времени не нарушается. Однако в романсе есть и такие случаи, когда на каждый слог приходится по $^1/_{16}$, то есть вдвое убыстряется темп. В этих случаях $^1/_{16}$ становится самостоятельным элементом мелодии. В романсе есть и обратные случаи, когда один слог растягивается на $^2/_8$, $^4/_8$ и даже 8 и 9 восьмых. Такое продление также является особым выразительным средством мелодии. Разная степень длительности звука, приходящаяся на один слог, является одним из важных выразительных средств вокальной мелодии. Это средство широко использовано в романсе.

Необходимо обратить внимание на длительность пения отдельных стихов, помня, что для ее соответствия каждому стиху должно быть предоставлено 9 или 10 восьмых.

1-е четверостишие. Первый стих начинается с паузы в $^1/_8$ (в это время начинает звучать поддерживающее арпеджио фор-

тепиано a-moll). Далее первые семь слогов укладываются в $^{7}/_{8}$, а последний слог длится $^{2}/_{8}+^{2}/_{8}$ паузы. Таким образом, первый стих (вместе с начальной и конечной паузами, которые являются непременными элементами музыкальной фразы) занимает $^{12}/_{8}$; второй стих начинается со второй части такта паузой в $^{1}/_{8}$, при этом на первые пять слогов отводится $^{5}/_{8}$, на следующий слог (последний слог слова *Грузии*) отводится $^{2}/_{8}$ и пауза в $^{2}/_{8}$. Здесь мелодия и произношение резко расходятся, так как в произношении конечное *и* является очень слабым; однако в стихотворном размере оно приходится на сильную часть стопы. Еще $^{2}/_{8}$ отводятся также на слабый в стопе начальный слог слова *печальной*. Два остальных слога этого слова занимают — первый $^{2}/_{8}$, второй $^{1}/_{8}+^{1}/_{8}$ пауза. Таким образом, второй стих длится вместе с паузами $^{16}/_{8}$.

Обратимся к третьему стиху. Он начинается со второй части такта: с паузы в $^{1}/_{8}$ и трех звуков по $^{1}/_{8}$ на первые три слога слова *напоминают*. В следующем такте ударный и заударный слоги слова *напоминают* занимают $^{1}/_{4}$ , а слово *мне* — $^{3}/_{8}$ с паузой в $^{1}/_{16}$ и $^{1}/_{16}$ для первого безударного слога слова *оне*. Второй, ударный слог этого слова занимает последнюю $^{1}/_{4}$ такта и следующий весь целый такт, то есть $^{4}/_{4}$; здесь восточный мотив, который в фортепианной партии сопровождает почти весь романс, звучит в пении. Слог *не* охватывает 11 звуков разной длительности, повторяя ритмический рисунок всего восточного мотива.

Мелодия четвертого стиха в своем начале (первом такте) как бы продолжает, затухая, восточную мелодию. Она, как и все ямбические стихи этого романса, начинается с паузы ($^{1}/_{8}$) в сильной части такта. В целом она занимает два такта ($^{8}/_{4}$) с удлинением последних слов каждого такта до $^{2}/_{4}$: *жизнь* ; *дальный* .

Итак, длительность музыкальных фраз, соответствующих каждому стиху, если бы музыкальная фраза и стих были изохронны, была бы равна восьми или девяти морам (в зависимости от наличия мужской или женской рифмы). Так как в музыке первый слог принимается за затакт, иначе, за неполный такт, начинающийся с паузы на сильной части такта, то вернее было бы сказать, что они были бы равны девяти или десяти морам. Между тем длительность музыкальной фразы не совпадает с длительностью стиха: чаще всего она превышает последнюю и — что очень важно — разные фразы могут иметь разную длительность.

В только что рассмотренной части анализируемого романса, соответствующей первой строфе стихотворения, в первой фразе 12 мор, во второй — 16, в третьей — 20, в четвертой — 16. Может показаться, что одинаковые длительности второй и четвертой фраз, соответствующих второму и четвертому стихам, сохраняют соответствие мелодии и слова. Но такой вывод был бы неправилен: второй стих начинается со второй половины такта, далее занимает целый такт и

первую половину следующего. Четвертый стих занимает два полных такта: длительность одна, но место ее элементов в структуре мелодии глубоко различно. Еще более ритмически разительным будет сопоставление длительностей этой фразы в пределах $^4/_4$, начиная с четвертого звука (слога) этих музыкальных фраз: в стихе *Ты песен Грузии печальной* обратите внимание на пение отрезка *Грузии пе-*, а в стихе *Другую жизнь и берег дальный — жизнь и берег*: во второй фразе полностью нарушается даже принятый в романсе основной ритмический рисунок. Немаловажен также вывод о том, что поют обычно медленнее, чем говорят (это относится как правило и к чтению стихов, хотя, может быть, в меньшей степени).

Во второй строфе Рахманинов очень чуток к тексту, его интонациям, но далек от ритмометрики стиха. В первом стихе выделяются три сильных элемента — ударные слоги в словах: *Увы, напоминают мне*. На каждый из них отводится по $^3/_8$ (в первом случае, включая паузу в $^1/_8$). При этом в первых двух случаях сильная часть такта отмечена повышением на малую терцию, а третий случай (*мне*) всего на $^1/_2$ тона ниже высотной кульминации фразы и в процессе пения понижается еще на $^1/_2$ тона, чем отмечается конец фразы. Общая длительность фразы, включая затактовую паузу в начале, $^{15}/_8$.

Часть второй фразы характеризуется убыстрением темпа. Она непосредственно следует за первой фразой без паузы на конце ее. Длительность в $^1/_8$ делится на паузу в $^1/_{16}$ и начало мелодии с другой шестнадцатой. Следующий такт начинается с $^3/_{16}$ и $^1/_{16}$ () и далее четыре звука подряд по $^1/_{16}$ на четыре слога (т. е. убыстрение темпа в два раза). Конец фразы замедляется и на $^1/_2$ тона понижается. На ударный слог слова *напевы* дается $^1/_4$, на конечный безударный — $^1/_8$. Общая длительность фразы — $^8/_8$.

Третья фраза начинается в конце такта с паузы в $^1/_{16}$ и началом мелодии также в $^1/_{16}$, далее на *степь* отводится $^1/_4$ с последующей паузой в 3/16, после чего словам *и ночь* отводится , далее после паузы в $^1/_{16}$ поется $^1/_{16}$ на слог *и*, по $^1/_8$ на слоги *при лу-*. Здесь такт кончается, и следующий такт начинается с $^1/_{16}$ на слог *-не*. Таким образом, общая длительность фразы $^9/_8$—$^1/_{16}$.

Четвертая фраза (соответствующая четвертому стиху) начинается со второй шестнадцатой такта и заканчивается в конце такта. Эта фраза характеризуется убыстрением темпа в два раза: на каждый слог слов *черты далекой бедной* отводится по $^1/_{16}$ (сюда относим и  *бедной*). Однако пение последнего стиха (*девы*) замедляется: на первый слог отводится $^1/_4$, то же и на второй слог, включая паузу в $^1/_4$ ().

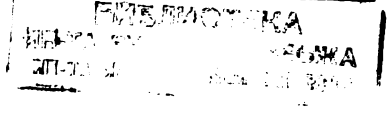
Третья строфа представляет собой кульминацию всего произведения. Первая ее фраза (стих) начинается с последней $^1/_8$ предыдущего такта, охватывает весь следующий такт и еще $^3/_8$. Слова *Я призрак милый роковой* поются: конечная $^1/_8$ такта (*я*), затем по $^1/_4$ (*призрак*), причем на второй слог слова приходится $^1/_8$ звука и $^1/_8$ паузы; далее весь текст (*милый роковой*), кроме последнего слога, поется по $^1/_8$, а последний слог, начинающий новый такт, занимает $^3/_8$, $^1/_4$ и далее с понижением на $^1/_2$ тона $^1/_8$. Таким образом, вся фраза занимает $^6/_4$ ($^{12}/_8$). Непосредственно после последней $^1/_8$ предыдущей фразы (стиха) с $^1/_8$ и притом той же высоты начинается вторая фраза *Тебя увидев, забываю*. Она занимает $^5/_8$ предыдущего такта и весь следующий такт. Таким образом, вся фраза занимает $^{13}/_8$. Здесь следует отметить значительное удлинение ударного слога в слове *тебя*, который поется в продолжении $^3/_8$ с повышением тона на целую квинту.

Если третья строфа является кульминацией всего произведения, то ее третья фраза (стих) является кульминацией этой строфы. Она является самой длительной среди фраз всего произведения. Слова *Но ты поешь, и предо мной*, начинаясь после затакта в $^1/_8$ тремя восьмыми на три первых слога (поющихся на «ре»), повышаются на квинту («ля») — это абсолютная высота в произведении — и тянутся на протяжении $^9/_8$, заканчиваясь восьмыми с постепенным понижением на большую терцию. В целом они занимают два такта и еще $^1/_8$ следующего, т. е. $^{17}/_8$.

Последняя — четвертая — фраза (стих) начинается непосредственно после $^1/_8$, на которую кончается предыдущая. Слова *Его я вновь воображаю* начинают спад, понижение мелодии, ровное пение по $^1/_8$ на слог, кроме предпоследнего ударного слога, который повышается на квинту и занимает $^1/_4$, как и последний заударный слог ($^1/_8$ + пауза $^1/_8$).

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Аванесов Р. И.* Заметки о говоре с. Семеновского на р. Водле. Материалы и исследования по русской диалектологии. М., 1949, т. II.
2. *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
3. *Белый А.* Символизм. М., 1910.
4. *Оголевец А. С.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960.
5. *Реформатский А. А.* Речь и музыка в пении. — В кн.: Вопросы культуры речи. 1955, вып. 1.
6. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1981.
7. Поэт и музыка. Из архива Сергея Городецкого. — Огонек, 1982, № 1 (2842).
8. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М., 1934, т. I.
9. *Чайковский М. И.* Жизнь П. И. Чайковского. Москва; Лейпциг, 1902, т. 3.
10. *Таривердиев М.* «Не обслуживать, а служить!» — Советская культура, 29 января 1982 г., № 15 (17699).
11. *Краузе Э.* Рихард Штраус, личность и творчество. М., 1961.
12. *Вагнер Р.* Опера и драма. Москва; Лейпциг, 1906.

ИРЯ
институт русского языка
им. В. В. виноградова

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СЛОВА

*Г. Г. Сильницкий.* Семантическая структура глагольного значения 3
*П. А. Соболева.* Снятие асемантической полиформии в словообразовательном ряду. Облигаторная и факультативная полиструктурность . . . . . 16
*Е. Л. Гинзбург.* Классификации словообразовательных гнезд от первообразных прилагательных. II. . . . . 34

### ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. СТИХОВЕДЕНИЕ

*С. Т. Золян.* О принципах композиционной организации поэтического текста . . . . . 60
*П. В. Павлович.* Образование поэтических парадигм . . . . . 74
*И. И. Ковтунова.* Асимметричный дуализм языкового знака в поэтической речи . . . . . 87
*Н. Н. Иванова.* Прозаизация стихотворной речи (к проблеме лингвостилистической типологии лирических текстов) . . . . . 108
*О. В. Шульская. Глаза* и *очи* в русской поэзии XX в. . . . . 127
*Н. А. Кожевникова.* Слово в прозе А. Белого . . . . . 140
*Е. В. Красильникова.* О некоторых линиях эволюции поэтического языка Н. А. Заболоцкого . . . . . 163
*М. Л. Гаспаров.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе . . . . . 181
*Е. Г. Сафронова.* Интонационная композиция стиха . . . . . 199
*С. Н. Шепелева.* Некоторые закономерности эволюции русской рифмы (1851—1980 гг.) . . . . . 209
*А. Т. Хроленко.* Границы слова в фольклорном тексте . . . . . 215
*В. Ф. Каюмова.* К вопросу об акцентуации двухсложных служебных слов в русской поэзии XVIII в. . . . . 227
*Р. И. Аванесов.* Мелодия и речь (мысли и заметки) . . . . . 232

www.ruslang.ru

**Проблемы структурной лингвистики 1983**

*Утверждено к печати*
*Институтом русского языка АН СССР*

Редактор издательства Г. Н. Корозо
Художественный редактор Г. П. Валлас
Технический редактор И. В. Бочарова
Корректоры Г. Н. Лащ, В. Г. Петрова

ИБ № 29348

Сдано в набор 25.06.85
Подписано к печати 7.03.86.
Формат 60×90 1/16
Бумага книжно-журнальная. Импортная
Гарнитура обыкновенная новая
Печать высокая
Усл. печ. л. 17.0. Усл. кр. отт. 17.0. Уч.-изд. л. 19.5
Тираж 2200 экз. Тип. зак. 589
Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485
Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

# В издательстве «Наука» вышли из печати:

---

*Гинзбург Е. Л.*

КОНСТРУКЦИИ ПОЛИСЕМИИ
В РУССКОМ ЯЗЫКЕ:
(ТАКСОНОМИЯ И МЕТОНИМИЯ)
16 л. 2 р. 40 к.

На материале русского языка предлагается характеристика двух классов отношений между лексико-семантическими формами слова. В книге показывается, как однородные по устройству и свойствам отношения меняются от слов одной части речи к словам другой части речи. Излагаемые результаты можно рассматривать в качестве материалов к грамматике русского словаря.

Для филологов-русистов и специалистов по структурной лингвистике.

---

БАЛТО-СЛАВЯНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. 1984
20 л. 3 р. 50 к.

Очередной том ежегодника содержит статьи по различным вопросам языковых и этнокультурных связей балтов и славян в историческом и ареальном плане. Один из разделов сборника посвящен 150-летию со дня рождения К. Барона, основоположника латышской фольклористики.

Для лингвистов — специалистов по славянскому, балтийскому и индоевропейскому языкознанию, а также историков, этнографов и фольклористов.

---

*Ковтунова И. И.*

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

18 л. 2 р. 10 к.

В книге на примерах из поэзии К. Батюшкова, А. Фета, Ф. Тютчева, И. Анненского, А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Блока и других поэтов XIX—XX вв. раскрыта специфика поэтической речи как особого функционального типа речи. Выясняется участие синтаксиса в формировании таких свойств поэтических текстов, которые определяются их принадлежностью к произведениям искусства.

Для языковедов, специалистов по теории литературы, исследователей русской поэзии XIX—XX вв.

---

*Кубрякова Е. С.*

НОМИНАТИВНЫЙ АСПЕКТ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

12 л. 1 р. 20 к.

В монографии исследуется речевая деятельность человека. Автор подробно анализирует некоторые из существующих моделей порождения речи, сложившихся в мировой психолингвистике, и вводит эмпирические материалы в научный обиход. Дается интересная классификация типов речи, выведенная из теоретических рассуждений.

Для специалистов по языкознанию, психологии, философии.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу: 252030, **Киев**, ул. Пирогова, 4, магазин «Книга — почтой» Украинской конторы «Академкнига»; 117192, Москва, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»; 197345, Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга — почтой».

480091 **Алма-Ата**, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
370005 **Баку**, ул. Коммунистическая, 51 («Книга — почтой»);
232600 **Вильнюс**, ул. Университето, 4;
690088 **Владивосток**, Океанский проспект, 140 («Книга — почтой»);
320093 **Днепропетровск**, проспект Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
734001 **Душанбе**, проспект Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 **Ереван**, ул. Туманяна, 31;
664033 **Иркутск**, ул. Лермонтова, 289 («Книга — почтой»);
420043 **Казань**, ул. Достоевского, 53 («Книга — почтой»);
252030 **Киев**, ул. Ленина, 42;
252030 **Киев**, ул. Пирогова, 2;
252142 **Киев**, проспект Вернадского, 79;
277012 **Кишинев**, проспект Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 **Краматорск** Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга — почтой»);
660049 **Красноярск**, проспект Мира, 84;
443002 **Куйбышев**, проспект Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 **Ленинград**, Литейный проспект, 57;
199164 **Ленинград**, Таможенный пер., 2;
196034 **Ленинград**, В/О, 9 линия, 16;
220012 **Минск**, Ленинский проспект, 72 («Книга — почтой»);
103009 **Москва**, ул. Горького, 19а;
117312 **Москва**, ул. Вавилова, 55/7;
630076 **Новосибирск**, Красный проспект, 51;
630090 **Новосибирск**, Морской проспект, 22 («Книга — почтой»);
142284 **Протвино**, Московской обл., ул. Победы, 8;
142292 **Пущино**, Московская обл., МР, «В», 1;
620151 **Свердловск**, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700000 **Ташкент**, ул. Ю. Фучика, 1;
700029 **Ташкент**, ул. Ленина, 73;
700070 **Ташкент**, ул. Шота Руставели, 43;
700185 **Ташкент**, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050 **Томск**, наб. реки Ушайки, 18;
634050 **Томск**, Академический пр., 5;
450059 **Уфа**, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025 **Уфа**, ул. Коммунистическая, 49;
720000 **Фрунзе**, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 **Харьков**, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).