ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА



**** *Образные средства поэтического языка и их трансформация*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

* * * * *Образные средства поэтического языка и их трансформация*



МОСКВА "НАУКА"

1995

ББК 81. 2Р
О 95

Авторы:
Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова, М.А. Бакина, В.Н. Виноградова, Н.А. Фатеева

Ответственный редактор
доктор филологических наук *В.П. Григорьев*

Ответственный редактор выпуска
доктор филологических наук *Е.А. Некрасова*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Н.Г. Михайловская*
доктор филологических наук *Л.К. Граудина*

Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средО95 ства поэтического языка и их трансформация – М.: Наука, 1995. 263 с.
ISBN 5-02-011204-6

Книга, продолжающая серию коллективных монографий, посвящена проблеме комплексного изучения разных типов семантических преобразований в их взаимодействии в художественном тексте.

Рассматривается эволюция тропов в языке поэзии XX в., определяется состав устойчивых образных формул и способы их преобразования. Анализируется использование формульных языковых сочетаний в ряде идиостилей. Освещаются проблемы поэтического словотворчества.

Исследуется проблема литературного "билингвизма" (Р. Якобсон), в рамках которого рассматриваются особенности стиха и прозы как двух форм существования поэтического идиолекта, инвариантные семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора.

Книга предназначена для лингвистов-русистов, литературоведов, любителей русской поэзии и прозы.

О $\frac{4602000000\text{-}136}{042(02)\text{-}95}$ 251-94, II полугодие **ББК 81. 2Р**

Essays of the history of XXth century Russian poetic language. Figurative means of the poetic language and their transformations – M.: Nauka, 1995. – 263 c.
ISBN 5-02-011204-6

The book continues a series of collective monographs. It is devoted to complex study of different types of semantic transformations and their interaction in the poetic text.

Evolution of tropes in the language of XX-century Russian poetry is described. Collection of stable figurative combinations (semantic types of metaphors and comparisons) is determined, ways of their diachronical change are examined. The use of poetic formulas in a number of idiostyles is analyzed. Problems of poetic word-creation are considered.

The problem of "bilingualism" in literature (R. Jakobson) in investigated. The author studies features of verse and prose as of two forms of existence of poetic idiolect, invariant semantic transformations in poetry and prose of B. Pasternak.

The book in meant for specialists in language and literature, for all those who are interested in poetry.

ISBN 5-02-011204-6

© Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова, М.А. Бакина, В.Н. Виноградова, Н.А. Фатеева, 1995
© Российская академия наук, 1995

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемая вниманию читателей книга – вторая в серии "Очерки истории языка русской поэзии XX века", посвященная тропам. Первой была монография, открывшая серию[1]. Она в известной мере наметила круг проблем, конкретное изучение которых признается приоритетным[2]. Поэтому коллектив авторов, научный поиск которых был сосредоточен на тропеическом уровне поэтического языка, определил своей целью анализ некоторых языковых процессов, показательных для изучения эволюционного развития поэтического языка указанного периода. Это процесс активизации тропов и проблема отношения к традиции. При этом, разумеется, учитывались и авторские пристрастия, определившие в конечном счете конкретные ракурсы исследования.

Известное единство первой "тропеической" книги обусловлено концентрацией внимания на единицах (олицетворение, метафора, метонимия), составляющих основу художественных преобразований на словесном уровне как в конкретных идиостилях, так и в системе поэтического языка. В представляемом здесь труде примерно половина общего объема отведена изучению формульных средств русской поэзии XX в. как устойчивого и одновременно изменчивого феномена поэтического языка, скрепляющего прошлое с настоящим и будущим в сфере собственно художественных преобразований, включающих в себя и реализацию системных потенций литературного языка.

В первой части книги на материале, содержащем и экскурсы в XIX в., прослеживаются тенденции, характерные для эволюции поэтического языка в целом, выявляются способы их словесной реализации. Так, например, исследуется синонимическое варьирование опорных слов тропов, процессы депоэтизации традиционно высоких предметов речи и др.; отмечается художественная активизация образного статуса эмоций в направлении от метафоры к олицетворению. Названное явление полезно сопоставить с тезисом об "изменении представлений о месте человека в мире (окончательная утрата его центрального положения)"[3]. Напрашивается также параллель с прошлыми периодами поэтического языка, когда место олицетворения в обозначении чувств занимала аллегория. В этой же части работы рассматриваются устойчивые (формульные)

---

[1] Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

[2] См. там же раздел "Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в.".

[3] Там же. С. 8.

средства поэтического языка в идиостилях двух поэтов. На примере творчества Д. Бедного и Б. Слуцкого анализируются срезы поэтического языка первой трети и последних десятилетий XX в., включающие формульные тропы (метафора, сравнение, символ, эпитет), образные возможности которых в конкретных текстах реализуются в степени, определяемой стилевыми устремлениями каждого из поэтов.

Вторая часть книги отведена словотворчеству, рассматриваемому как органичный элемент идиостиля и как один из заметных векторов в эволюции поэтического языка. Сосредоточив свое внимание на словотворчестве трех поэтов начала века (И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин), автор выявляет номенклатуру словообразовательных "поэтизмов" в каждом из изучаемых идиостилей и намечает тенденции, которые объясняются общими процессами, характерными для поэтического языка начала века, связанными с субъективизацией принципов построения модели художественного мира поэта.

Третья часть монографии посвящена языковой личности как генератору глубинного семантического представления о картине мира, реализуемого на поверхностном уровне во всем творчестве автора (стихотворном и прозаическом). Поставленный в центр поэтического пространства, художник слова (в данном случае – Б. Пастернак) использует материал поэтического языка, реализуя потенции "поэтической памяти". Таким образом вырабатывается и предлагается к обсуждению типологическая модель сопоставления идиостилей, включающих в себя стихотворные и прозаические тексты как языковые реализации глубинного художественного кредо творческой личности (ср. с проблемой моделирования внутренней речи как художественного приема[4]). Одним из ведущих терминов в предлагаемом исследовании становится не троп, как в остальных частях книги, а м е т а т р о п. Образное пространство метатропа – система поэтического языка, в которой поэтическая память художника слова создает различные комбинации идиостилевых контактов (в работе сополагаются имена Б. Пастернака, И. Бунина, И. Бродского, О. Мандельштама, В. Набокова, А. Пушкина, М. Цветаевой и нек. других).

При таком подходе к материалу эволюция поэтического языка может рассматриваться как процесс, связанный с расширением количества идиостилей, вводящих новые сопряжения глубинных и поверхностных семантических соответствий.

Итак, в предлагаемой книге обозначено два подхода к основной проблеме, отраженной в названии "Очерков..." Один, более традиционный, проявляется в стремлении представить языковым материалом направление эволюционных процессов в их хронологической последовательности. Другой предлагает исследовать сопряжения, связанные с типологией внутреннего мира отдельной творческой личности в сопоставительном плане в пределах поэтического языка во всем его объеме вне обязательной зависимости от временной характеристики.

---

[4] Там же. С. 16.

В первой части книги раздел "Эволюция тропов в языке русской поэзии XX века" написан Н.А. Кожевниковой, раздел "Образные обозначения эмоций в языке русской поэзии XX века" подготовлен З.Ю. Петровой, а раздел "Устойчивые языковые формулы в поэзии XX века (на материале поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого)" – М.А. Бакиной. Автор второй части книги "Словотворчество (И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин)" – В.Н. Виноградова. Третья часть книги, озаглавленная "Семантические преобразования в поэзии и прозе одного автора и в поэтическом языке", написана Н.А. Фатеевой.

Авторы и редакторы выражают искреннюю благодарность за ценные замечания рецензентам книги: ведущему научному сотруднику Института русского языка РАН, доктору филологических наук Л.К. Граудиной и профессору, доктору филологических наук Н.Г. Михайловской.

ЧАСТЬ 1

УСТОЙЧИВЫЕ ОБРАЗЫ В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.

Раздел 1

ЭВОЛЮЦИЯ ТРОПОВ

Как писал А.Н. Веселовский, "поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию... Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах" [Веселовский 1940, 376]. Отношение к формулам, устойчивым образам меняется в разные периоды развития литературы. Формульность – свойство фольклора и древнерусской литературы. Поэзия XVIII – начала XIX в. располагает ограниченным количеством перифраз и метафор, связанных с изображением определенного круга тем и реалий (жизнь, смерть, поэзия, любовь, война) [Григорьева, Иванова 1969].

В литературе нового времени, которая не подчиняется канону, связь между предметом речи и его образным соответствием гораздо свободнее, она лишена принудительности. Тем не менее вопреки представлению о том, что в литературе нового времени все индивидуально и неповторимо, она содержит повторяющиеся образы, имеющие разное происхождение. Для литературы нового времени характерно сложное переплетение устойчивого и изменчивого, старого и вновь возникшего. Традиционные тропы не выходят из поля зрения поэтов и используются в своем изначальном или переосмысленном виде. Одновременно возникают новые повторяющиеся образы, новые формулы (см., например [Павлович 1988]).

Для разных периодов развития поэтического языка в XX в. характерно разное распределение тропов. 10-е–20-е годы, первая половина 30-х характеризуется сгущением разнотипных тропов. Для поэзии символистов, имажинистов, футуристов, крестьянских поэтов характерна не только большая роль тропов, которые приобретают развернутый характер, но и активное их взаимодействие (метафора взаимодействует со сравнением, с метонимией признака, с паронимией и т.п.). Значительно меньшая концентрация тропов характеризует акмеизм, в первую очередь поэзию А. Ахматовой, которая кажется некоторым исследователям лишенной метафор [Гинзбург 1974, 344]. Во второй половине 30-х годов количество тропов идет на убыль. Этот процесс характеризует стиль поэтов, начинавших в 10-е годы со сгущенной метафоричности (Пастернак, Асеев).

В рамках стиля, ориентированного на слово в прямом значении, развивается поэзия некоторых поэтов, начинавших в 30-е годы (А. Твардовский). Уменьшение роли тропов вообще сочетается с уменьшением роли некоторых конструкций (например, генитивных метафор). В 60-е г. ро тропов в некоторых индивидуальных стилях вновь возрастает (А. Вознесенский, Ю. Мориц, В. Соснора).

К устойчивым образам обращаются поэты разных школ и направлени преследующих разные художественные цели. В устойчивых образ прежде всего воплощено традиционное начало, однако и отталкивание с традиции в значительной мере осуществляется при помощи традиционны образов, так или иначе переосмысленных и преобразованных. На основ устойчивой смысловой связи возникает множество разных, в том числе и далеких друг от друга преломлений. Художественный эффект тропа в текста, в который он включен, во многом зависит от того, в какой мер преобразован устойчивый образ. Например, Ахматова сохраняет традиционную форму устойчивых образов, Пастернак их преобразует.

Отталкивание от традиции двойственно – оно выражается в использовании необычного, в частности, внепоэтического словесного материала, с одной стороны, и в переосмыслении традиционных смысловых связей и устойчивых образов, с другой. Два ряда тропов, по-разному отталкивающихся от традиции, сосуществуют, например, в поэзии Маяковского.

На протяжении XX в. меняется отношение к традиции, как, впрочем, и сама традиция. Сходные процессы имеют разные отправные точки. В 10-е–20-е годы отталкивание от традиции – это в значительной степени отталкивание от символизма. В 60-е – отталкивание от официальной поэзии 40-х–50-х, от газетно-публицистического штампа, которое в не меньшей степени характерно и для некоторых поэтов 80-х.

Образная картина мира, а точнее, образные картины мира в поэзии XX в. включают в себя разнородные по происхождению элементы.

Некоторые тропы опираются на мифологические образы и представления. Таковы вариации на тему Парок, прядущих нить человеческой жизни, которые используются и в XIX и в XX в.: Будь что будет – все равно. Парки дряхлые, прядите Жизни спутанные нити, ты шуми, веретено (Мережк.); И если новую беду сегодня мне В нить тонкую и черную моей Всучить должна седая парка жизни, Я не уйду от ней (Ан.); О, неподвижны вы, недремлющие сестры, Лишь, развиваясь, нить туманится, как дым (Ход.), Как неделю, пожил полсотню недель, А сестры пряхи все прядут кудель (Кузм.); Там судьба людская, точно нитка, Не спеша бежит с веретена (Кедр.); И громче дряхлая бормочет Пряха, / жужжит веретено (С. Маковский).

У разных поэтов XX в. отражены устойчивые образы параллели *жизнь – путь, плавание по морю, жизнь – горение, жизнь – пахота, сеяние, жатва, мир – храм, мир – книга,* в которых воплощены определенные общие представления и которые имеют разнообразные частные проявления. Например, к образу *мир – храм* восходят разнообразные частные тропы в поэзии Брюсова, Вяч. Иванова, Клюева, Есенина, Д. Семеновского, отголоски его есть и в поэзии более позднего времени,

например, в стихах Пастернака ("Ожившая фреска"). Общее представление *мир – книга* лежит в основе множества образов Анненского, Брюсова, Хлебникова, Пастернака [Синявский 1965, 22].

Частные образы *серп луны, рог луны, змеи молний, змеи волос, крылья ветра, крылья души, душа – птица, сердце – птица, речь – вода, дождь – слезы, зеркало воды* и другие также имеют устойчивый характер. Распространенные в поэзии XIX в., они переходят в поэзию XX в. и отражаются не только в стихах поэтов, ориентированных на традицию, но и в стихах поэтов с более сложным к ней отношением.

Из поэзии XIX в. в поэзию переходят не только отдельные образы, но и целые образные ряды или развернутые их фрагменты. Например, переходит ряд *небо – свод, купол, шатер, кров*. Самый распространенный в XIX в. образ *свод небес* используется и в начале XX в.: Все тот же раскинулся *свод* / над нами лазурно-безмирный (Бел.); Пусть над новой избой – Будет *свод* голубой (Бл.); ей грезился *свод* голубой и зеленые листья (Брюс.); небьи *своды* (Маяк.); Поголубеют неба *своды* (С. Марк.); светел *свод* полдневный (Паст.) и т.п. Троп *купол неба* и его вариации распространен в поэзии XIX в.: Небеса, как *купол* медный, Раскалились (Вяз.); Отдыхай под этим ясным, чудным *куполом* небес (Бенед.); И в *куполе* небес затеплится луна (Майк.); *купол* небес заблистал (Н. Морозов), под *куполом* небесного пространства (Фофан.). Он используется и на протяжении XX в.: На синем *куполе* белеют облака (Ан.), под вечным *куполом* небес; *купол* звездный; *купол* эфирный; *купол* голубой (Брюс.); Гляделась в *купол* бледно-синий Их обреченная душа (Бл.); Небывалая осень построила *купол* высокий, Был приказ облакам этот *купол* собой не темнить (Ахм.); Я повторяю это имя Под вечным *куполом* небес (Манд.); Дымился неба *купол* голубой (Заб.).

В опорном слове подчеркивается его вещественный характер: Небо тускло и глухо, как *купол собора* (Бун.); А неба свод, глубоко синий, – Как *купол, увенчавший храм*! (Брюс.) В XIX–XX вв. повторяется параллель *купол неба – купол храма*: *купол неба* вдвинул смело в *купол храма* (Бенед.); Смотрит серый, вековечный *Купол храма* в *купол звезд* (Ход.). Связь эта сохраняется в строках Межирова: *Купол неба* над *куполом комнаты* (Комната – под куполом бывшего храма).

Образ *небо – шатер* повторяется в XIX в.: Кто свод небес рукой своею *Шатром* раскинул над землею (Карамзин); в прозе: Надо мной склонялось *шатром* унылое полярное небо (Марл.); ...небес, раскинувших сияющий *шатер*; И небо синее над нами – Звездами утканный *шатер* (Вяз.); под *шатром* бесконечного неба (Майк.); Привольно нам, Как детям, под *шатром* небес (Ап. Григ.); Когда раскинет ночь мерцающие сени И полы темные небесного *шатра* (Мей); Под большим *шатром* Голубых небес, – Вижу – даль степей Зеленеется (Никит.); под *шатром* чужих небес (М. Дмитриев), Будто месяц с *шатра* голубого, Ты мне в душу глядишь, как в ручей (Случ.). Этот образ проходит и через

поэзию XX в.: Раскинулось небо широким и синим *шатром* (Сол.); *Шатер* небес навесом был ночлега (Хл.); О пустоте, сияющей над кленом Безжизненно-лазоревым *шатром* (Бун.); Под синим *шатром* Спят шатры (Кам.); Лазурным *шатром* Опрокинулась вниз Бездонная глубь небес (Светл.); Кто построил *шатер* Этот звездный и сердце отчаяньем Нам разрывает? (Кушнер).

В XX в. кроме того используются и слова *крыша, кровля, кров*: Я буду помнить звездный *кров* В сиянье вечных слав (Ахм.); *звездный кров* (С. Марк.).

Характер развития некоторых тропов обусловлен языковыми возможностями опорных слов. Например, образная параллель *дождь – слезы* имеют разные частные реализации, опирающиеся на языковые связи слова *слезы* (глагольные метафоры – *плакать, лить слезы, слезиться*, метафорические эпитеты – *слезливый*): Чувство стынет в этой мгле, Что рази сиянье прячет, И *дождит*, как будто *плачет*, Расстилаясь по земле (Полон.); ...*капли дождевые* Лениво падали, как *слезы* старика (Апухт.); *Изрыдалась* осенняя ночь ледяными *слезами* (Фет); *Дождь* неугомонный Шумно в стекла бьет, Точно враг бессонный, Воя, *слезы льет*; И *дождь* все падал, *плача* (Сол.); Бронхитное небо *слезится* опять (С. Черн.); В песочной зафоется яме, По трубам бежит и бурлит, То жалкими *брызнет слезами*, То радугой парной горит (Ан.); ср. "Октябрьский миф"; *Дождь* шумел и, словно *капли слез*, Падал он в холодный снег на землю С голых сучьев стонущих берез; ...Восстал курган – и темный ветер ночи *Дождем* холодных *слез* его кропил (Бун.); Своими горькими *слезами* Над нами *плакала* весна (Бл.); *Слезливой* мертвой мглой Постукивает в стекла Октябрьский *дождик* злой (Бел.); Проплясал, *проплакал дождь* весенний (Ес.); Окно в *слезах*. Огни, глаза; Я помню, как плакала мать, Играв их, Как вздрагивал дом, *обливаясь дождем* (Паст.); Словно теплая *слеза – Капля* капнула в глаза, Там в небесной вышине Кто-то *плачет* обо мне (Цв.); Как *слезы, капли дождевые*, Светились на лице твоем (Тарк.); Как *капли* чьих-то светлых *слез*, На стекла выпал *дождь* (Фатьян.); Проливные с неба *слезы* / ливнем льются (Асеев).

Некоторые тропы развиваются благодаря использованию языковых связей обеих частей тропа. Например, сопоставление журчания воды с речью имеет разные проявления в зависимости от того, каков характер выражения его частей: Склонять к *волнам* кипучим жадно слух И долго упиваться их *речами* (Л.); *говор вод* (П., Барат.); *говор струи* (А.К.Т.); *ручьев* прерывистая *речь* (Вол.); И *речь воды*, и камня мертвый крик (Заб.); *Ручей* водой гремучею Все ветки обдает И вкрадчиво под кручею Ей *песенки поет* (Ес.); И старый сад *скороговоркой* Будили в сумраке *ручьи* (Клыч.); *Арык* на местном *языке* Сегодня пущенный *лепечет*; Свое *бормотали арыки* (Ахм.). В этот ряд включаются и слова *сказки, стихи*.

Устойчивые тропы претерпевают и разнообразные изменения. Тради-

ционная смысловая связь приобретает нетрадиционное обличье благодаря синонимической замене опорного слова: традиционному опорному слову *яд* соответствует новое: *яд печали* и *тоски* (Сол.) – *тоски сулема* (Паст.), *вино любви* – источник образа: твой, любовь, *алкоголь* (Шерш.). На фоне традиционного опорного слова *буря*: под *бурей рока* и *страстей* (Вяч. Ив.) употребляются другие слова: *циклоны веры, шквалы ересей, смерчи* народов – гунны и монголы; под *шквалами кощунств* и *богохульств* (Вол.).

Видоизменяются и образные ряды. Они не только пополняются новыми элементами, но и утрачивают некоторые из них. Некоторые тропы, имевшие распространение в XIX – начале XX в., выходят из употребления или вытесняются на далекую периферию. Таково сочетание *эмаль неба*. Оно встречается в поэзии XIX в., а затем – в начале XX в.: *эмаль* божественных высот (Бенед.); В *эмали неба* голубой; на *небе эмальном* (Полежаев); ночных *небе эмаль* (А. Коринфский), Она глядела Печально вдаль, Где чуть темнела *Небес эмаль* (Брюс.); Осенняя *эмаль* (Ан.), В *небес* темнеющих глядят Тьму ниспадающей *эмали* (Бел.), На бледно-голубой *эмали*, Какая мыслима в апреле, Березы ветви подымали И незаметно вечерели (Манд.), Пусть несутся в буйных клочьях По *эмали* голубой (Кузм.).

В то же время опорное слово *бирюза*, которое Сологуб включил в ряд поэтических банальностей, продолжает употребляться для обозначения неба в поэзии конца XIX–XX вв.: *небес* стыдливых *бирюза* (Фофан.), А теперь влюбился В бездонность *бирюзы*; Среди полуденной истомы Покрылась ватой *бирюза* (Ан.), *Бирюзой* сияет *небо*; И все выше над волной Глубью радостной, иной *Бирюза* сквозит и тает (Бун.), И подъемлет тонкий месяц *Неба бирюза* (Бел.), Изумрудные ветви в расцвете уводят в *бирюзовую* вольную *даль* (Бальм.), А близорукое шахское *небо* – Слепорожденная *бирюза*... (Манд.), Я поднял взгляд на лиственные своды, На расцветающую *бирюзу* (Д. Андр.), святочного *неба бирюза* (Ахм.), незримых *небес бирюза* (Мориц).

В литературе XIX в. употребляется метафора *небо – яхонт*: *неба яхонтовый* свод (Вяз.), Как сей, увенчанный луною, Глубокий *яхонтовый свод*; по *яхонту эфира* Гуляют вольные орлы (Бенед.). В поэзии XX в. используются другие видовые обозначения камней: неживого *небосвода* всегда смеющийся *хрусталь* (Манд.), Как *лунный камень*, холодно и бледно Над садом *небо*; И *небес гиацинт* в снеговых облаках надо мной (Бун.), А *небо – камень амиант* – Бросает первый бриллиант (Бел.), лазурный *кристалл – небо* (Шенгели), *Небо* – как будто летящий *мрамор* // с белыми глыбами облаков, // только пустая воздушная яма // для неразборчивых знакотов (Асеев).

Из поэзии XIX в. в поэзию начала XX в. переходит ряд *небо – пустыня, степь, поле, пажить* [Иванова 1986, 36–37]: *пустыня*: пустыня небес (Сол.), пустыня звезд (Бальм.), звездная пустыня (Ан.),

пустыня эфира (Вяч. Ив.), пустыня неба огневая (Бл.), пустыня синя» (Бел.), пустыня небосклона (Вол.), многозвездные пустыни (Ход.), Выступы замок простер В синюю неба пустыню (Хл.); *степь*: выцветшая степь (Ан.), сафирные степи (Вяч. Ив.), степи небес (Бальм.), неба голубые степи; небо голубеет степью (Бел.); *поле*: небесное поле (Вяч. Ив.), в раздолье голубых полей (Брюс.), поле звезд (Бл.), Мы говорим созвездие там Девы, Стрельца и Льва. Но там, в полях, растут свои посевы, Своя трава (Бальм.), небесно-палевое поле; с небесных палевых полей (Кузм.), Тучны вы, звездные поля (П. Вас.), *пажить*: пажити эфира (Вяч. Ив.), бледные пажити; зелень пажитей небесных (Кузм.), *нива*: И стали небеса – как выжженная нива (Льдов), нива звездная (Вяч. Ив.), у неба ль бескрайнего в нивах (Маяк.). В XX в. этот ряд продолжает слово *пастбище*: пастбища эфира (Заб.), ...над поляной Серебряный конь Вышел На пастбище неба (Кам.). В более позднее время из употребления выходят слова *пажить, пустыня*. Судьба других слов нуждается в специальном рассмотрении.

Для 10-х–20-х, а затем для 60-х годов характерно распространение тропов, в которых невещественное выражается через вещественное. В таких сочетаниях широко используются нетрадиционные опорные слова и, напротив, сокращается круг традиционных слов. Например, сокращается роль слова *луч*, употребительного в поэзии XIX – начала XX в.

Разные тропы и их ряды в разной мере испытывают давление внеязыковой действительности. Например, представление о жизни – движении реализуется в образе *река жизни*. Сравнение жизни с рекой представляется старым уже Бенедиктову: Взгляд на реку представляет мне жизни теченье... (Вы уж меня извините на старом сравненье: Пусть и не ново оно, да лишь не было б дурно!). Тем не менее этот образ неоднократно используют и поэты XIX в. и поэты XX в. Это один из повторяющихся образов А. Блока: И все, как быть должно, пошло: Любовь, стихи, тоска; Все приняла в свое русло Спокойная *река* ("Зачатый в ночь..."), ср. певучей юности *русло*. Этот же образ развивается в поэме "Возмездие": Нет, вешний лед круша, не смоет Их *жизни* вешняя *река*. ⟨...⟩. Так *жизнь текла* в семье. Качали Их волны. Вешняя *река* Неслась – темна и широка. В стихотворении И. Коневского "На распев" два разных предмета речи: *жизнь* (Я – служитель жизни. Жизнию – царицей, Ясною царицей с меркнущим челом, Будет мне всегда возвращено сторицей Все, что я утратил в сказочном былом) и *река* (Катится вперед широкая река) затем сливаются в сложном образе: И *река*-царица, *Жизнь*, не умирая, Ввек не истощит, не смоет берегов. Этот троп используется на протяжении всего XX в.: Недостижимо смерти дно, И*реки жизни* быстротечны (Кл.), *Жизни* взбалмошная *река* Превращается в ручеек (Светл.), с опорой на реалию: *Жизнь* перед ним – *рекой* широкой, Как в *реку*, он в нее влюблен (Орл.), *Течет*, впадая в бесконечность, Журчание *житья-бытья* (Ахмад.).

На фоне этого устойчивого образа существуют тропы, отражающие изменения в реальном мире. Ряд тропов с опорным словом *челн, ладья:*

корабль пополняет слово *пароход*, в ряду обозначений наземного транспорта появляются *паровоз, вагоны* и т.п. [см. Иванова 1985, 163–166]: А *время* медлительно тащит *телегу* (Оцуп), Медленна *лет арба* (Маяк.), Плетется по книжным ухабам *Годов* выгребная *арба*. В ней Пушкина череп, Толстого, Отребьями Гоголя сны, С покоем горбатое Слово Одрами в арбу впряжены (Кл.), Опрокинулась в пропасть / комнатной *жизни арба* (Недогон.), Как *поезд*, летят сумасшедшие *дни* (Д. Семеновский), Этот *день*, словно *поезд-стрела*, промелькнул (Зенк.), *Поездами* под откос С насыпи *года* летели (Светл.), *Секундная стрелка* бежит что есть мочи Путем неуклонным своим Так *поезд* несется просторами ночи, Пока мы за шторами спим (Маршак), Бежали *дни – товарные* вагоны (Вс. Рожд.), *танки столетий* (Шенгели), Мы будем работать, / все стерпя, / чтоб жизнь, / *колеса дней* торопя, / бежала / в железном марше / в наших вагонах / по нашим степям / в города промерзшие наши (Маяк.).

Исчезновение реалии из обихода не препятствует использованию ее обозначения в качестве опорного слова тропа. Например, П. Васильев уподобляет жизнь колеснице.

В литературе XX в. возрастает зависимость тропа от изображаемой ситуации. Некоторые традиционные тропы в связи с этим как бы возникают заново. Некоторые тропы имеют двойную мотивировку: с одной стороны, они опираются на устойчивую образную параллель, на метафорический архетип, с другой – на реалии изображаемого мира.

На выбор опорного слова влияет изображаемая ситуация. Например, в стихотворении Пастернака "Опять Шопен не ищет выгод..." метафора *жизни тряский дилижанс*, включенная в сравнение: Итак, опять из-под акаций под экипажи парижан? Опять бежать и спотыкаться, Как жизни тряский дилижанс?, – обращена к реалиям изображаемой эпохи. Одновременно она представляет собой одно из звеньев в ряду тропов: *жизни колесница* (Жук.), *телега жизни* (П., Полон.), *жизнь*... летит, как *паровоз* (Фофан.), *барка жизни* встала На большой мели (Бл.), Это *жизнь* моя бешеной *тройкою* скачет (Шерш.), Жизнь железной была дорогой, Версты – годы, а шпалы – дни (Меж.), Пока ложится железнодорожный Мост, как самоубийца, под колеса, И жизнь моя над черной рябью плеса Летит стремглав дорогой непреложной (Тарк.).

Сравнение: А *время* тащилось, скрипя арестантской *баржой* – в стихотворении С. Маркова, посвященном Достоевскому, обусловлено темой стихотворения и представляет собой преобразование параллели *время – корабль*: *корабль времен* (Брюс., Кл.), В ком сердце есть, тот должен слышать, *время*, Как твой *корабль* ко дну идет (Манд.), И плывут *года*, / качаясь и тиктикая, / будто бы *кораблики*, / по воде шурша (Корн.), Уплыл *четырнадцатый год* / в столетья – *лодкою подводной* (Кирс.), Как тогда, В туман уплывшие года, *Года* похожи на *суда*, Что вернулись из боев В родные города (Фатьян.), ко мне на суд, как *баржи* каравана, Столетья поплывут из темноты (Паст.).

Конкретизация устойчивых образов

Реальный мир отражается в поэзии неравномерно, и далеко не все изображаемые предметы имеют тропеические соответствия. Тропы концентрируются вокруг относительно небольшого круга реалий: человек, звезда, солнце, луна, небо, море, трава, снег, туман, отвлеченных понятий: жизнь, душа, время, чувства и т.п., устойчиво остающихся в поле зрения литературы. Эти реалии обрастают многочисленными образными соответствиями.

Наряду с традиционными предметами изображения в поэзии XX в. широко представлены новые, прежде всего – техника. При изображении новых реалий происходит приспособление традиционных средств к новым потребностям, появляются и новые средства – такие сферы действительности, как война, техника, кино, спорт, становятся источником опорных слов тропов.

Одно из направлений разития тропов в поэзии XX в. – конкретизация образа, связанная с конкретизацией опорных слов тропов. Исходная смысловая связь между членами тропа остается неизменной, но формы выражения меняются.

Опорные слова некоторых тропов сопровождают указания на принадлежность предметов, ими обозначенных, определенному существу или лицу. Возможно указание на место, для которого предмет характерен. Это указание, не затрагивающее основу смысловых отношений между частями тропа, в некоторых стихотворениях имеет опору в теме, изображаемой ситуации и т.п. В поэзии XIX в. используются пары тропов, отличающиеся разной мерой конкретности: воздушный *шелк* ее *кудрей* (Тютч.), *шелк власов* (Майк.). – А по плечу *шемаханского шелка* сыплются *кудри* (Мей), *...солнце* пламенным *щитом* Нисходит в свой подводный дом (Л.), О *солнце*! твой *щит* вечным золотом блещет (Майк.) – В море лебедью ныряя *Солнце* южное всплыло, Как *Атридов щит* блистая, Над Акрополем взошло (Щербина). В результате уточнений возникают такие тропы, как *звезд потешные огни* (Щербина), *очи – уголья в жаровне* (Мей) и т.п.

Еще шире используется этот прием в XX в. На фоне параллели *луч – меч*: Солнца *луч*, как острый *меч* (Бл.) существует подобное же сравнение с уточнением: Однажды солнце догорало И тихо теплились *лучи*, Как песни вышнего хорала, Как *рати ангельской мечи* (Гум.). Можно привести еще несколько таких пар: Рыдайте, порванные *струны Души* моей (Бел.) – в душе дрожит *Эолова струна* (Вяч. Ив.), *костер рябины* красной (Ес.) – А потом – через ночь – *костром Ростопчинским*! – в очах красно От бузинной пузырчатой трели (Цв.), *лунный лук* (Ахм.) – *месяц* из травы Вылазит согнутым *татарским луком* (Баґр.), Надо мною *небо* – синий *шелк* (Маяк.), *шелковое небо* (Ахм.) – синий полог *неба*, как *бухарский шелк* (Луг.), Опираясь на меч, он глядит на багровую *Чешую* беспредельных *зыбей* (Бен.) – *река*, как *чешуя* / *на* вертком *карасе* (Кирс.).

Уточнения разного рода бывают связаны непосредственно с ситуацией и с темой стихотворения, а иногда имеют опору в прямом обозначении реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте: Гремят *колодцы*. Рассвет. И гнутой ладьей луна. И *голос струей колодезной* льется (П. Вас.). В стихотворении Кирсанова "Легенда" речь идет о гибели атамана. Это определяет характер тропа: Гололоба, глупа, // добела бледна, // *атаманья голова* // поплыла – *луна*. В стихотворении Маяковского "Версаль" ситуацией мотивирован образ: С гильотины неба, / *головой Антуанетты*, // *солнце* / покатилось / умирать на зданиях.

Сравнение звезд со слезами известно поэзии XIX в.: *Звезды* капают с неба Нам в душу сквозь тьму, Что *слезы*; *слеза небес* (Мей) и распространяется в XX в.: *Звезды слезами* текут с небосклона ночного; *слезы звезд*; И в синеве вечерней надо мною *Слезою* светлой искрится *звезда* (Бун.), *Звезда*, как перл *слезы*, на бледный лик небес Явилась и дрожит (Вяч. Ив.), *Звезда* похожа на *слезы*, бороздят воздух (Н. Астафьева). В стихотворении С. Маркова "Лермонтов" *слезы* приобретают уточнение, обусловленное темой стихотворения: И *звезды* в недоступной вышине Сверкают, словно *демоновы слезы*.

Характер уточнения обусловлен изображаемой средой. Разные поэты сравнивают луну с ломтем дыни или дыней: И словно *ломоть* сочной *дыни*, Повисла желтая *луна* (Некр.), Ночь, как *дыню*, катит *луну* (Ес.), Из облака вызрела *лунная дынька* (Маяк.), Опять ты зреешь золотистой *дыней* На заревом небесном огороде (Гиппиус), *Солнце* – вселенская *дыня* – Вывесило плакат: "Жарю. Туман подымаю, спекаю" (Третьяк.), *Солнце* желтое, слово *дыня*, // украшением над тобой (Корн.). В стихотворении Ахматовой "Когда лежит *луна ломтем чарджуйской дыни*..." эпитет связывает устойчивый образ с изображаемой средой.

Уточнения могут иметь и другой характер, развертывая глагольную метафору: Когда ручьи *поют романс* О непролазной грязи... (Паст.), ср. без уточнения: Там весной кипит веселье, И река *поет* (Бл.).

Направления конкретизации опорного слова могут быть различными. *Шапка снега* в стихотворении Брюсова "К Арарату" преобразуется в *шапку Мономаха*. Образ приобретает высокий характер: *В огромной шапке Мономаха*, Как властелин окрестных гор, Ты взнесся от земного праха В свободный, голубой простор. В этом же стихотворении содержится и другой троп, опирающийся на ту же исходную формулу и также имеющий высокий характер: А против Арарата, слева, в снегах, алея, Алагяз, *Короной* венчанная дева Со старика не сводит глаз. Этот же исходный образ приобретает бытовой характер в строке Клюева: снега, как *шапка на усть-сысольце*. Асеев снижает исходный троп: На оградах, на столбах / *шапки* криво вздеты набок, / будто выпивший казак / спотыкался на ухабах.

Метафора *розы щек* (*ланит*) и ее вариации, употребительная в поэзии XVIII–XIX вв. (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Майков, Надсон), переходит в поэзию начала XX в.: *розы*

лица (Сол.), Как *розы* алые, Цветут мои *ланиты* (Сев.), *роза щек* едва видна; На *щеках* огонь нескромный *Розой* тлеет, взор маня; *розою щеки* млеют (Кузм.), Лейтесь, лейтесь, *розы щечные,* В воду вечную проточную (Цв.). Этот образ сопровождают уточнения разных типов: Из-за *щек* твоих, *ширазских роз...* (Гум.), *Кустарною розой* румянец щек (Багр.).

Смена ассоциаций происходит и в разных уподоблениях звезд пыли. С одной стороны: звезд *брильянтовая пыль* (Бенед.), В звездной *алмазной пыли* (Вол.), Звезды *серебряной пылью* роятся: В *серебряной пыли* туманно-ярких звезд (Бун.), Созвездий светит *пыль* На наших волосах (Ес.), с другой: Светало. Рассвет, как *пылинки золы* Последние *звезды* сметал с небосвода (Паст.).

Уподобление света зари или заката *Крови* повторяется в литературе XIX в.: Скользнув между вечерних туч, На море лег *кровавый луч* (Л.), ...кажется, небес хрустальных полоса Обрезана, взята с каймой *зари кровавой* (Бенед.), Вот, из моря величаво на златые облака Выйдет витязь светоглавый, и багряная *река* Вдоль по морю *кровью* хлынет; *Заря кровавого* потока имела вид (Майк.), ср. Зарево обливало воздушною *кровью* густые облака дыма... (Марл.). В XX в. образ претерпевает разнообразные изменения. Он становится источником таких тропов, как *закат – раны, кровоподтеки, порезы, сукровица*: И был наш *день* одна большая *рана,* И *вечер* стал запекшаяся *кровь*; Вечернее *солнце,* как алая *рана* (Вол.), Казалось, злые вечера / покрылись *сукровицей* навек... (Асеев), *Солнце,* словно *кровь* с ножа, Смыл – и стал необычаен; в *кровоподтеках заря*; нет счета небесным *порезам* (Паст.). Другой ряд соотнесенных образов приведен в книге Н. Харджиева и В. Тренина "Поэтическая культура Маяковского": О этот ясный *закат,* Своими красными красками *кат* (Хл.), *Закат-палач* в рубахе красной (Бурлюк), И *фартук мясника – закат* (Паст.), И только // туч выпотрашивает туши // кровавый *закат-мясник* (Маяк.) [Харджиев, Тренин 1970, 116] (см. также [Павлович 1989, 122–123]). К этому же ряду принадлежит и образ Ходасевича: *Солнце*! Ярый *кат* небес! Ты опустишь меч разящий, Взрежешь облачность завес. В то же время образ существует и в своей первоначальной форме: Только *зори* ль здесь *кровавы...* (Ан.), Багряной *кровью* сумрак был залит; Потом загорится рассвет И окна окрасит *кровью* (Брюс.), Кто небо запачкал в *крови*?; *Закат – в крови,* из сердца кровь струится (Бл.), Небо синее *в крови* (Ахм.), Солнце рдело, Багрилось, истекало Всей хлынувшею *кровью* (Вяч. Ив.), Перед ночью северной, короткой И за нею *зори,* словно *кровь* (Гум.), Какая горячая *кровь* у сумерек (Паст.), Как *кровь* горячи казахстанские *зори* (П. Вас.), Видно, как лиловеет восток, И на западе алая *кровь* полыхает (Луг.).

Круг ассоциаций, которые привносят уточнения, расширяется, не совпадая у разных поэтов. В стихах Ф. Сологуба закат – кровь мифического змея, дракона: Алой *кровью* истекая в час всемирного томленья,

С легким звоном злые звенья разжимает лютый змей. У Волошина *кровь* сопровождает другое уточнение: В морях зари чернеет *кровь богов*. У Брюсова речь идет о жертвенной крови: Века вы питались *кровью заката, Жертвенной*, девственной *кровью*; Бывают, как нож, изощренны, как пламя палящие ночи, В назначенный час обагрянные на западе *жертвенной кровью*. В стихотворении П. Васильева кровь сопровождает указание на место: Он стоит, Черлак, И закаты По-над ним *киргизских кровей*; ср.: И облака сквозили *Кровавой цусимской* пеной (Ахм.).

Уточнения, указания на принадлежность используются при опорных словах, обозначающих части человеческого тела, прежде всего при словах *глаз, очи*, а также метонимически – *взгляд, взор*, входящих в разные сопоставления. В одних типах сочетаний эти слова обозначают часть чего-то: *глаз солнца*: у раненого солнца вытекал *глаз* (Маяк.), Желтым *оком* Ноябрьское негреющее солнце Смотрело вниз, на постаревших женщин И на мужчин небритых (Ход.), *глаз луны*: месяца тусклое *око*; Лунный *глаз* то глянет слепо, То опять меж сосен скроется (Брюс.), И *глаз* новолуния страшно косится / на мертвый кулак с зажатой обоймой (Маяк.), под луной *золотоокой*; И пусть луны лукавый *глаз* Кривится из-за дома (Клыч.); *глаз звезд*: Звезда, сквозь тучу крадучись, восходит И стерегущий *глаз* на нас наводит (Кузм.), В звездном *косоглазии* (Тих.), *глаза цветов*: незабудок синие *глаза* (Случ.), фиалок потемнели *глазки* (Лохвицкая), в *глазке* лазурном незабудки; Только пепельно-черные ирисы Расширяют испуганный *глаз* (Бальм.), *очи* фиалок и крокусов (Паст.), И медленно каплет смирна Из цветочных *очей* (Кузм.).

В других сочетаниях эти слова используются как образ сравнения или опорное слово метафоры-сравнения. В таких конструкциях слова *глаз, око* могут сопровождать уточнения, указывающие на определенное живое существо, которому глаза принадлежат. Возникает два ряда тропов. В одном из них сопоставление *солнце – глаз, око, луна – глаз, око, цветок – глаз* имеет самостоятельный характер: Святое *око* дня (Вол.), над долиной Загорелся поздно *глаз* (Ан.), Средь изумрудной зелени, как *глазки*, Цветы глядели тут и там (Никит.), Белый цвет магнолий Смотрит, как *глаза* (Брюс.). В другом ряду опорные слова сопровождают уточнения: *Оком* мертвенным *Горгоны* обожженная земля (Вол.), *По-совиному желтоглазо* Щурилось солнце с высоты (Кл.), Скал гряда – дракон над пучиной. Солнце – *драконье* мутное *око* (Анток.), Луна, *тысячелетний глаз*; Запрокинулась Большая Медведица, *Глаз Гекаты* метит гостей (Брюс.), Луна глядит в мое окно, как некий *глаз потустороннего* (Сев.), В морозной мгле, как *око сычье*, Луна-дозорщица глядит (Кл.), Из-за века – *глаз циклопа*: полнолунье на ущербе (Нарбут), Садится за прясло луна, Как *глаз* помутнело-*совиный* (Кл.), И когда луна за облака Покатилась, как *рыбий глаз* (Тих.), И луна *щучьим глазом* плывет // замороженным (Корн.), *Глазом совиным* глядела луна (Рыл.).

Ряд разнообразных уточнений, сопровождающих сопоставление *звезды – глаза*, начинается в поэзии XIX в.: на землю взирали с лазурного свода Небесные звезды *очами судей* (Бенед.), ср.: Звезды ночи, как *обвинительные очи*, За ним насмешливо глядят (П.), Звезды светят, словно *Божьи очи*, Под кровом темной тишины (Хомяк.), звезда – *око вечности* (Вл. Сол.). Уточнения, появившиеся в XX в., указывают на иной круг представлений: Там рыжим *глазом росомахи* Звезда подмигивала мне (Алдан-Семенов), И звезды в небе азиатски-черном Мерцали, как *глазенки* киргизят (Март.), Над Смоленской дорогою, как *твои глаза*, – Две вечерних звезды – голубых моих судьбы (Ок.), И светят звезды, как *оленьи* Большие грустные *глаза* (И. Харабаров), ср. цветы – глаза: глядят цветы *глазами антилоп* (Сев.).

Указания на то, кому принадлежат глаза, сопровождают и другие тропы с опорными словами *глаза, очи*: И мнятся дальних *звезд огни Глазами падших властелинов* – Горите ж, *огоньки* мансард, *Глазами падших властелинов*! (Брюс.), *Небо* – влажный *взор Зевеса* (Вяч. Ив.), И смотрел, как тускло блестели *Фонари глазами зверей* (Гум.), Как *совиные глазки*, за ветками Смотрят в шали пурги *огоньки* (Ес.), *Огни* наливаются кровью, Мигают, как *чьи-то глаза*!.. (Ход.).

Уточнение, указание на принадлежность способствует метафоризации сочетания: Я – глаза твои. *Совиное око крыш* (Луна – лунатику) (Цв.), Вновь дорога – рыжая петля, И звезда – как *глаз противогаза* (Тих.).

Однотипные уточнения сопровождают разные предметы речи. Слово *дым* в поэзии XX в. входит в ряд разнотипных тропов: *человек – дым*: Я жил, я мыслил, *я* прошел, как *дым* (Брюс.), Другие – *дым*, я – тень от дыма (Бальм.), Дымным *дымом* от вас пронесусь (Бел.), И нам, как *дым*, струиться надо Седым туманом в алый круг (Бл.), И я сам, колеблемый как *дым* Тлеющих костров, Восхожу к зелено-золотым Далям вечеров (Вол.), отвлеченные понятия – *дым*: и тает *жизнь* его, как *дым*; И я понял, что *зло* под дыханьем твоим Вместе с жизнью людей исчезает, как *дым* (Сол.), И *забвенье*... Нам – упреки, нам – усталость, А оно уйдет, как *дым*, Пережито, но осталось На портрете молодым (Ан.), Людская *слава*, как *дым*; И даже то, что с именем моим, Как с благостным огнем тлетворный *дым*, Слилась навеки *клевета* глухая (Ахм.), *Тоска* оползает так ощутимо, Как горький *дым*, проплывающий мимо (Сельв.), *слово, мысль – дым*: *Молитвы* человеческие – *дым*; *Молитва* стелется как *дым* (Вол.), Тогда из уст его, как *дым*, Струятся ситцевые *шутки* (Ход.), *одежда* и т.п. – *дым*: В *чадре* живой, как *дым* (Ан.), Черный *плащ* его, как *дым* (Брюс.), *Платье* к ногам опадает *дымом* (Сельв.).

В метафорах: легкий *дым* земных *воспоминаний* (Брюс.), *воспоминаний дым* (Бел.), *дым страстей* (Сол.), *дым зол* (Бальм.), Плывите, *дымы прихоти* ложной (Кл.), *дым теорий*; И двор в *дыму* подавленных *желаний* (Паст.), *вранья* холодный *дым* (Твард.), таял *песни* летучий *дымок* (Светл.).

www.ruslang.ru

Тропы с уточняющими характеристиками образуют два ряда. Один ряд уточнений вызывает высокие ассоциации: Я – голубой, как *дым кадила* (Бл.), И самые тончайшие *мечты,* Как сладкий *дым из* зыбкости *кадила,* Растают, с воздухом земным слиты (Сол.), Белы, как *дым* из *кадильниц, туманы* (Брюс.).

Другой ряд тропов объединен бытовым характером ассоциаций: *Жизнь,* как *дым табачный,* тает; Ты дал мне *душу* зыбкую, как *папиросный дым* (Сол.), "*Проклятые*" *вопросы,* как *дым от папиросы,* Рассеялись во мгле (С. Черн.), Растаивают *дни,* как *дым от папиросы* (Александровский), И снова над столом моим, // над бестолочью снов, // *бессонницы табачный дым,* // основа всех основ (Корн.), *Имена* и *даты папиросным дымом* Улетучились, уплыли (Колычев). Иную бытовую ассоциацию приобретают троп в строках М. Цветаевой: *Память о Вас* – легким *дымком,* Синим дымком за моим окном.

Родо-видовые отношения в рядах тропов

Судьба значительной части образных параллелей связана с изменением характера родо-видовых отношений в опорных словах тропа. Это тропы с опорными словами *зверь, птица, рыба, насекомое, цветок, камень, ткань, строение.* В поэзии XVIII–XIX вв. круг видовых обозначений, которые используются в роли опорных слов тропов, ограничен: птица – *орел, голубь, ласточка, коршун,* цветок – *лилия, роза,* зверь – *конь, тигр, пес.* Для поэзии более позднего времени характерно расширение круга видовых обозначений. Помимо слов, на которых лежит печать традиционной символики, в тропы включаются слова, свободные от литературных, мифологических и подобных ассоциаций, в частности, слова быта. Характер и направление родо-видовых отношений в опорных словах тропов в поэзии XIX и XX вв. не совпадают у разных групп тропов и во многом зависят от точки отсчета. Некоторые смысловые связи, имеющие в поэзии XIX в. устойчивый характер и закрепленную форму выражения, приобретают в XX в. разнообразные формы выражения, обусловленные использованием разных родо-видовых обозначений. Приобретая множество синонимических замен, устойчивый троп не утрачивает при этом и своей актуальности.

Отправной точкой в развитии тропов может быть устойчивое видовое обозначение.

Для поэзии XVIII–XIX вв. характерно уподобление рассвета и заката розам. К нему прибегают Державин, Батюшков, Бенедиктов, Тютчев, Майков, Вл. Соловьев: Но который век белеет Там, на высях снеговых? А заря и ныне сеет *Розы* свежие на них!.. (Тютч.). Такие образы распространены и в поэзии начала XX в. и более позднего времени: Пучки вечереющих *роз* Швыряет блудницам в окошко; сквозь алый вихрь небесных *роз* (Бл.), заката *розы*; Я на закат смотрел, Как *розы* там небесный путь засыпали (Ан.),... сквозь дымные волокна Просквозили *розой* окна (Вяч. Ив.), Румянец нежный льет закатный свет, Окрася

розою холмов вершины; *Розу* неба чертит ласточек полет (Кузм.), Закат рассыпал *розы* По савану снегов (Од.), В полнеба *розы* расцвели (Санников), ...Когда огонь вечерний гас, Закидывая *розами* нас (Город.). Маяковский употребляет устойчивый троп в необычном контексте, на фоне сниженного слова: рассвет в *розы,* бормочут стервозы. Этот образ доходит до нашего времени, хотя и в необычном контексте: Здесь плыла лососина, // как регата под *розой* заката в стихотворении Е. Рейна о Елисеевском магазине в Ленинграде. Здесь же в ироническом контексте используется другое традиционное сочетание *рука судьбы*: И *судьба* заносила // на окорок *руку* когда-то. Исходное сопоставление входит и в более сложное: В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих *роз* (Бл.).

В поэзии XX в. для выражения этой же смысловой связи используются и другие названия цветов и само слово *цветок*: И за кормой пурпурная заря Дрожала в синеве Цветком *желтофиоли* (Брюс.), весь запад в пунцовых *пионах* (С. Черн.), В сияньи заревых *гвоздик* (Кирил.), *Олеандром* вечереет небо (Шерв.), Но, не враждуя, живут радость и грусть у меня, Если на небе цветут *Лилии* светлого дня (Сол.), Тихий вечер мирно и спокойно Сыплет в море синие *цветы* (Ход.). А. Белый обращается к старому образу, но видоизменяет его, используя видовое обозначение: На западе сиял, смарагдом окаймленный / мне палевый привет / потухшей *чайной розы.* В это время повторяются тропы со словом *мак* и его производными: *мак* зари; Плещет рдяный *мак* заката На озерное стекло (Ес.), *маковый* закат (Кл.), Закат рассыпался кошницами *мака* (Город.). Возникает троп и на основе слова *букет,* обозначающего совокупность цветов: Помнишь, помнишь, как алел закат, В синеве разбросанный *букетом* (П. Вас.), ср. Не осокорь, – месяц неяркий (зеленый-презеленый молодик) Роняет на тыл, на манатки доярки *Пучки* и *букеты редисок, гвоздик* (Нарбут). Эта же смысловая связь лежит в основе новообразования М. Кузмина: *Разбукетилось* небо к вечеру.

Уподобление заката и рассвета янтарю, употребительное в поэзии XIX в.: Вся комната *янтарным блеском* Озарена (П.), В *янтарном зареве* пылающих небес (Майк.), *зари янтарной* в небосклоне (Фофан.), *зорь* прозрачных *янтари* (Льдов), имеет в XX в. устойчивый характер: ...Пока вдали не загорятся На небе бледном *янтари*; Чуть бледнеют *янтари* Нежно-палевой *зари* (Бальм.), Кругозор в *заревых янтарях*; И, проблистав над синью *янтарями,* Сгущало небо свой жемчужный дым (Брюс.), в золотой, *янтареющий час*; Кругом, кругом Зрю отблеск золотистый *Закатных янтарей* (Бел.), *янтарь закатный* (Бл.), Так, в час, когда томят нас две зари И шепчутся лучами, дея чары, И в небесах меняют *янтари*... (Вяч. Ив.), *заревые янтари* (Кл.), *Янтарь* стекал мне сонно на колени (Кузм.), *лучей янтари* (Заб.), А вечерами за буксиром На пробках тянется заря И отливает рыбьим жиром И мглистой дымкой *янтаря* (Паст.), И солнце на закате, // багрянцами горя, // навстречу / морем / катит // бочонки *янтаря*! (Кирс.), *янтарные зори* (Д. Андр.), ср.

Он длится без конца – *янтарный*, тяжкий *день*! (Ахм.). Троп включается в более сложный образ, в основе которого лежит антропоморфная метафора: Вечер нижет *янтарные четки*, Красит золотом треснувший свод (Кл.).

Параллельно используются другие видовые обозначения, обновляющие устойчивую формулу: Все небо в *рубинах*; И темным огневым *гранатом* Окуревается восток (Бел.), В алый час, как в бору тонкоствольном *Лалы* рдеют и плавится *медь*; В тусклый час, как в тучах дымных Тлеют мутные *топазы* (Вяч. Ив.), А в дали пурпурно-мглистой, Кто-то *медь* ковал и плавил (Ход.), *яхонт заревой* (Кл.), и родовое обозначение: Солнце бросило для нас И для нашего мученья В яркий час, закатный час *Драгоценные каменья* (Гум.).

В ряд соотнесенных тропов входят разные видовые обозначения – при отсутствующем родовом. Так преобразуется устойчивый троп *серп месяца*, который повторяется и варьируется на протяжении XIX–XX вв. и встречается чаще, чем его преобразования. Формулу обновляет замена по смежности: *нож*: *Месяц* в травах точит *нож* (Ан.), ср. Восходит *серп*, как острый *нож* (Бел.), *Полумесяц – ножик застольный* (Кл.), В облаках *луна* Вытаскивает *нож* из голенища (Кам.), Что *луна* на ущербе – беляна Аль из сердца исторгнутый *нож*? (Клыч.), И светится *месяца* тусклый *осколок*, Как старый зазубренный *нож* (Ахм.), багровый *месяц*, / Что кривой, пещерный *нож неандертальца* (Недогон.), Вскрывающий небо ущербным *консервным ножом*, / бросающий сверху пустую цветочную бомбу / крутой *полумесяц* на клумбе развернут, как скатерть (Жд.), *меч*: На небе – *меч*; Как *меч* изогнутый воздушного Персея, Вонзился *лунный серп*, уроненный на дно, В могильный ил болот, где жутко и темно (Вяч. Ив.), Воскресший *месяц* Забелел как *меч* (Ю. Верховский), И *месяц*, словно *меч дамоклов*, Над нею в сумраке повис – о листве (Я. Козловский), *палаш*: Острый *месяц* в тучах тонет, Как *обломок палаша* (Кл.), Кривою *саблей месяц* выгнут; Размахами махновской *сабли*, Врубаясь в толпы облаков, Уходит *месяц* (Нарбут), На синем ковре Небес Висит драгоценная *сабля* (Кам.), *лезвие*: В стекла узкие окошка *Месяц* втиснул *лезвие* (Нарбут), В душный мрак *Месяц* бросил *лезвие* (Ахм.), *кистень*: *Месяц*, глянь ушкуйным оком! *Кистенем* стальным взмахни! (Ширяевец), *ятаган*: Где *месяц-ятаган* червонел ввечеру (Д. Андр.).

При отсутствии фиксированной точки отсчета как опорное слово тропа используются и родовое и различные видовые обозначения. В некоторых тропах опорные слова имеют и родовое и видовое выражение в поэзии XIX в., в XX в. появляются новые видовые обозначения.

Уподобление глаз цветам в XIX в. имеет и родовое и видовое выражение: И как *цветы* волшебной сказки... Твои агатовые *глазки* (Фет), две *незабудки* (Фет). В поэзии XX в. родовое обозначение повторяется: Твои *глаза* еще невинны, Как *цветик* голубой (Бл.), ...как *цветы глаза* синели (Бун.), И *глаза* у тебя, как добрый *цветок* (Тих.). Повторяются сочетания со словами *васильки*: Чудных *глазок* голубые *васильки* (Надсон), *Глаза* –

два роковых *василька* (С. Черн.), *васильки* твоих *глаз* (Сол.), *глаза василек* (Черубина де Габриак), Как *васильки* во ржи, цветут в лице *глаза* (Ес.), Синей *василечков,* Синей конопли На заспанных щечках *Глаза* расцвели (Цв.), *Васильки* загоревшихся *глаз* (Кедр.), ср. Там милого сына цветут *васильковые очи* (Ахм.), *незабудки* (Фет), ...*глаза-незабудки* синему небу сродни (Март.), *фиалки*: *фиалки-глаза* (Бальм.), *фиалки глаз* (Бл.), В гостинице *глаза* одни, Как вылинявшие *фиалки* (Кузм.). Круг видовых обозначений расширяется: *маки* злых *очей* (Бл.), И когда апрельской *геранью* Расцветут твои *глаза* (Кл.), *Глаза* ночей. Они зовут и улетают Туда, в отчизну лебедей, И *одуванчиком* сияют В кругах измученных бровей (Хл.).

Уподобление мыслей насекомым выражается в поэзии XIX в. и родовым обозначением: Да, да, в стихах моих знакомых Собранье *мыслей-насекомых*! (Марл.) и видовыми: Как *мысль* моя, подобно *Пчеле,* полна отрад, Облетывала сад (Держ.), *Мысль*: "Не тебя ль заколоть?" – промелькнула, но вмиг, Как от *шмеля,* от нее отмахнулся я!.. (Майк.), Мысли, как черные *мухи* (Апухт.). Троп Апухнита повторил Анненский: *Мухи* как *мысли, мухи-мысли.* Ряд продолжают тропы с другими видовыми обозначениями: Так *мысли,* легкие *стрекозы,* Летят над небом, стрекоча (Бел.), Трудолюбивою *пчелой,* Звеня и рокоча, как лира, Ты, *мысль,* повисла в зное мира Над вечной розою – душой (Ход.), *Мысль,* как *пчела* Из цвета в цвет, в былые дни заглянет (Балтр.), И *мыслей муравьи* ползут По пням вчерашним недомолвок (Шерш.).

В поэзии XIX в. как опорные слова используется несколько видовых обозначений, круг которых продолжает расширяться в XX в. Появляется и родовое обозначение. В поэзии XIX в. *звезда* сопоставляется с *яхонтом*... как *яхонтом* блистающие *звезды* (Вяз.), *яхонты звезд* (С. Андреевский), *алмазом*: И выйдет ночь в *алмазах звездных* (Бенед.), *звезды алмазные* (Фет), А к вечеру *звезд* сыпь на небе *алмазы* (Майк.), *бриллиантом* (Бенед.); *сапфиром*: И в глубине небес лазоревым *сапфиром* Далекая *звезда* зажглась над сияющим миром (Фофан.), *жемчугом*: *Созвездий* дрожат на реке отраженья, Как *жемчуг,* упавший на тусклую сталь (Бутурлин), *рубином*: *рубины звезд* (Тепляков).

В поэзии XX в. перечисленные видовые обозначения драгоценных камней повторяются: *алмаз*: *звезды алмазные*; *Алмазы* в небе скоро заблестят; *Алмазы звезд* горят над темным бором (Брюс.), *Звезды* слетит *алмаз* в беззвездной бездны сон (Бел.), далеких *звезд алмазы, алмазно*-синяя роса (Бун.), *Звезд* иглистые *алмазы* (Ахм.), В небе *алмазы* (Цв.), Над Сюрю – *семиалмазный* знак Медведицы (Шерв.), синие *алмазы* горят над черною грядой (Шенгели), Катятся звезды, к *алмазу алмаз* (Тих.), Там Взошли мои *алмазные Плеяды* (Тарк.), Как дорогой *алмаз,* чиста Среди небесных бус, Горит Полярная *звезда* (Глаз.), *бриллиант*: *Бриллиантом* лучистым и ярким, То зеленым, то синим играя, На востоке, у трона Господня, Тихо блещет *звезда,* как живая (Бун.), *жемчуг*: Вот

зажглись *жемчужные Звезды* в небесах...; *Жемчужные звезды* повисли (Брюс.), мертвый *жемчуг* угасших *звезд* (Асеев), *Жемчужные звезды* на зорьке алой (Сельв.), *сапфир*: Сириус, дерзкий *сапфир* (Бун.), *Звезды* бросают *сапфиры* небес шалуну (Кам.), И дрожит над ближнею горою Нестерпимо блещущий *сапфир* (Луг.), *рубин*: *Альдебарана рубин*; Ты, как *рубин*, блестишь среди эфира; Камнем крови, *рубином*, горела *звезда* перед ними (Бун.). К этому ряду видовых обозначений прибавляются новые: *Звезд* тускнеют *янтари* (А. Федоров), Уже с небесной высоты Слезятся *...лазулиты* (Бел.), за *звездой изумрудной* (Кузм.), ядовитый *изумруд звезды* (Эр.), *звезд* загадочные *изумруды* (Ахм.), Небес прозрачный *изумруд* (Ход.), *изумрудная звезда* На облачной груди блестит в кулоне (Мориц), Другая блещет *хрусталем* Холодная *звезда* (Луг.), ср. *созвездий медный купорос* (Мориц). В ряд включается и родовое обозначение: И тает в нем Вечерняя *звезда*, Дрожа насквозь, как *самоцветный камень*; Не ты одна играешь, как *самоцвет* (Бун.), а *звезды* сыплются с высот, Как *драгоценные каменья* (А. Федоров), Зима. Среди светил вселенной *Звезда*, как *камень драгоценный* (Сам.).

В поэзии XVIII–XIX в. глаза сравниваются с драгоценными камнями: *агатом* (Держ.), *алмазом* (Л.), *яхонтом* (Бенед.), *сапфиром* (Фет). В поэзии XX в. эти обозначения повторяются: Четыре *алмаза* – четыре *глаза*, Два совиных и два моих (Ахм.), Пред ними старый водоем, А из него, как два *алмаза*, Сияют сумрачным огнем Два кровью налитые *глаза* (Гум.), *взоров агат* (Сев.), Твои *глаза*, как два *агата*, Пери! (Гум.), Два *сапфира* из-под пепла кудрей (Цв.). Одновременно появляются разнообразные видовые обозначения драгоценных камней: *аметист*: Тут луна скользнула в *аметисте Глаз* царицы, скрытой сонным тюлем (Сев.), И дивные два *аметиста* Мерцают в глазницах у ней (Заб.), *топаз*: *Топазы* сыплются из *глаз* (Кузм.), И в глубине печальных *глаз* – Осенний цвет листвы – *топаз* (Вол.), *жемчуг*: *Глаза* ⟨...⟩ Омраченные *жемчуга* (Сев.), *янтарь*: Бараны сбились в кучу, Сверкая *янтарями* сияющих *глаз* (Бун.), *Глаза* желтые – *янтарь* шаровой! (Цв.), *изумруд*: Зеленый *изумруд* в твоем бездонном взоре (Сол.), Мой *глаз-изумруд* – Зеленое пастбище жизни (Кл.), *аквамарин*, *хризопраз*: *аквамарин* и *хризопраз* Сине-зеленых, серо-синих Всегда полузакрытых *глаз* (Цв.), *берилл*: С *глазами* синими, точно *берилл* (Сельв.), *самоцветы*: *Взгляд* блестящ, подобен *самоцвету* (Бун.), *камни*: Пред ним два *глаза* кошачьих / светлых, два желтых *камня*, негаснущих, ярких (П. Вас.), *сапфирно-изумрудно-агатовые очи* (Сельв.).

Расширяется круг видовых обозначений и появляется родовое при передаче уподобления неба океану, морю. Зафиксированное в поэзии XIX в. – *океан* у Вяземского; Лермонтова, Майкова, Фета, *море* у Хомякова (Иванова 1990, 52–53) – оно известно и поэтам XX в.: *море неба* (Бл., Хл.), *звездное море* (Бл.), В пустынной вышине, В открытом *океане небосклона* Восток сияет ясной бирюзой (Бун.). В XX в. в этот ряд

включаются и родовое наименование *водоем*: вверху, в *водоеме* Твоем, тихий Господи (Бл.), *водоемы небес* (Вяч. Ив.), *звезды водоем* (Хл.), и видовые обозначения: *река*: *река* полночных *звезд* (Бальм.), Широко меж вершин дубравы Струилась синяя *река* (Бун.), Облака плывут, как льдинки, льдинки В ярких водах голубой *реки* (Ахм.), *Волга неба* вспенилась тучами (Хл.), *заводи:* Иль острова облаков Стынут по *заводям* синим (Ан.), *омут*: *омут звезд* (Вяч. Ив.), *лагуна*: смарагдные *лагуны небес* (Вяч. Ив.), *озеро*: *озеро небес* (Заб.).

От некоторых видовых обозначений в свою очередь ответвляются более частные. Таковы образные соответствия реалий *ветер, море, туча*. Ветер имеет родовое соответствие *зверь*, которое повторяется у разных поэтов XIX–XX вв.: И *ветр*, как дикий *зверь*, в пустыне завывал (Тепляков), И *ветер* выл, как *зверь*; Словно *зверь* голодный воя, *Ветер* ставнями шатает (Полон.), *Ветер* свищет, словно *зверь* (Апухт.), Ворвутся в голую тайгу *Ветры* из тундры, с океана, Гудя в крутящемся снегу И завывая в поле *зверем* (Бун.), И только *ветер* резкий, Как *зверь* с морского дна, Играет занавеской Дорожного окна (Ив.), Ходит *ветер* лютым *зверем* (Город.), "Ветер" ⟨...⟩ Одинокий, затравленный *зверь*... (Утк.). Кроме того, у слова есть и разные видовые соответствия, круг которых постепенно расширяется. В XIX в. это *волк*: *Ветер* по дуброве серым *волком* рыщет (Мей), *пес*: *Ветер* по улице выл и шатался, как *пес* отощалый (Мей), *конь*: И рыщет *ветр*, один, что *конь* пустынный (Майк.). Эти видовые обозначения повторяются в поэзии XX в.: Мечется *ветер* неловкий, Воет и рыщет, как *волк* (Багр.), Промчится ль *ветра* буйный *конь* (Кузм.), *кони ветра* (Хл.), Но *ветры* над Леной кружились в ночи, Кружились и выли *по-волчьи* (Багр.). Сопоставление *ветер – пес, ветер – собака* не только повторяется, но и варьируется: *ветер, пес* послушный, лижет Чуть пригнутые камыши (Бл.), *Ветер* ...Длинноногим *псом* ныряющий Вдоль равнины овсяной (Цв.), *Ветер – битая собака* – Нашим песням Выл не в лад (П. Вас.), под горой *Ветер*, как *пес* дрожал (Тих.), Глупым *щенком ветер* Осторожно обнюхал листву (Обрад.), И *ветер* – навстречу, И лег *по-собачьи* у ног (Утк.), Снова *ветер – по-сучьи* завыл он (Корн.).

Сопоставления *ветер-пес, ветер-конь* в свою очередь имеют видовые выражения: По пятам, как *сенбернар*, Прыгал *ветер* в желтом плисе Оголившихся чинар (Паст.), Летят четыре *ветра-жеребца* (Луг.). Одновременно круг видовых обозначений расширяется: А *ветер* из ветвей мяучит, Как сумасшедший, дикий *кот* (Бел.), Быстрым *зайцем* шмыгнул *ветерок* (Клыч.), Пляшет *ветер* по равнинам, Рыжий ласковый *осленок* (Ес.), *Тигром* ластится скользящий *ветер* (Третьяк.), ср. в прозе: Желтой *лисицей* шмыгнул, шевельнув кусты, *ветер* (Вс. Иванов), *Ветер* прыгал между ветвями, как обезумевший *заяц* (Бабель).

Сравнение волны с конем лежит в основе стихотворения Тютчева "Конь морской", которое строится как реализация метафоры. Помимо

обозначения целого метафоризированы и обозначения частей: О рьяный *конь*, о конь морской, С бледно-зеленой *гривой* ... Люблю тебя, когда стремглав В своей надменной силе, Густую *гриву* растрепав И весь в *пару* и в *мыле*, К брегам направив буйный бег, С веселым *ржаньем* мчишься, *Копыта* кинешь в звонкий брег И – в брызги разлетишься!.. В поэзии XX в. это сравнение употребляют разные поэты: И *волна*, проблистав белизной в вышине, Точно *конь*, распаленный от бега и боя, В напряженьи предсмертном домчалась ко мне (Бальм,), и *кони* морские, все в пене, Бросались в пучину, зажмурив глаза, За брызгами пряча колени (Брюс.) И *океана* пенистые *кони* Бегут к земле и лижут валуны; Гребней взвивы. Струй отливы. *Коней гривы*. Пены взвизг (Вол.), А там на мыс – уж белогривый Высоко прянул *конь* морской; Вот вздымится, мча *коней* гривистых волна (Вяч. Ив.), морские *гривы – кони* (Кам.), *Волны* Аму, как пустынные *кони* Неслись (Луг.).

Второе устойчивое обозначение волн и валов – *львы*: Встанут горы серые вместо башен города, *Львы* сереброгривые поползут, потянутся...; *воды океана*... стаей *львов* серебряных с рычаньем... (Фофан.), Как *лев*, разъярившийся в ссоре, Рычит набегающий *вал* (Кл.), *волны* – бешеные *львы* (Цв.). Постепенно круг видовых обозначений расширяется: *вал* – могучий *бык* (Ан.), *Козлами* кудлатыми море полно (Багр.), ср. *волны*... запрыгают вдруг, Как *стада диких коз* по горам и стремнинам (Вяз.); *волны* выли, как *шакал* (Кузм.), *волны*... *волки* (Хл.), И *волны*, как *ягнята*, Бегут навстречу мне (В. Казанцев). Наряду с видовым обозначением *собаки*: *волны-собаки* (Третьяк.) используются и обозначения конкретных пород: *волны*, синие *борзые*, Скачут возле господина (Хл.), *Волны* словно *волкодавы* (Евт.). Кроме того, используется и родовое обозначение: *волны-звери* (Гум.) и родовое обозначение в соседстве с видовым: Ликующие волны-*звери*, Белоголовые *зубры* (Коневской). Разные видовые обозначения характеризуют прибой: Как *тигр* кидался и прыгал *прибой* (В. Гофман), Серыми *овчарками* прыгает *прибой* (Луг.).

Море в свою очередь имеет и родовое и разные видовые обозначения: *зверь*: Что ты, в радости ль, во гневе ль, *Море* шумное, бурлишь И, как *тигр*, на старый Ревель Волны скалишь и рычишь? Разыгрался *зверь* косматый, Страшно на дыбы прыгнул, Хлещет гривою мохнатой, Ноздри влажные раздул (Вяз.), *пес*: Слушай лай – *Моря вой*, будто *пса* На цепи, под скалой, Что ворчит в час ночной, Как дразня небеса! (Вяз.), *конь*: Вздымается, бьется, как бешеный *конь*, И кажется, гривой до неба дохватит (Бенед.).

В поэзии XX в. также употребляется родовое обозначение: Рассвирепеет мощно *море*, Как разозленный хищный *зверь* (Сев.), *Зверь моря* синемехий и синебурый Бьется в берег шкурой (Хл.), *Океан* взревел и, взметенный, Отступил горой серебра, – Так отходит *зверь*, обожженный Головней людского костра (Гум.), И *море* пойдет на убыль Задом, как *зверь* испуганный (Асеев). Появляются новые видовые обозначения: *овен*:

Море, море, Двоесерд Нрав твой: *кабаном* трущобным Выбесившись, белым *овном* Ляжешь, кудри раздвоя... (Цв.), *бык*: Где *океан* кидается бодливо, Как синий *бык* на пурпурный платок, на цвет зари... (Матв.), ср. *бык-Байкал* (Третьяк.), *котенок*: *Море* тихо, как *котенок*, Все скребется о причал (Рубц.). Уже включенные в обиход видовые обозначения преобразуются: Где *море* бьется диким *неуком* (Хл.).

Некоторые сопоставления, имеющие в поэзии XIX в. единичный характер в поэзии XX в. приобретают распространение. Таково сопоставление *звезды – плоды*: в XIX в. – С неба *звезды* золотые, Словно *яблочки* спадут (Майк.), в XX в.: Срывался ливень *звездных виноградин* (Вол.), *Звезды* – в злате *виноград* (Нарбут), Где *звезды*, как горсть *виноградин*, Стремительно падали вниз; Так низко были *звезды*, Похожие на спелый *барбарис*; Видеть вечером *звезды*, как крупный *горох* (Гум.), На ветке облака, как *слива*, Златится спелая *звезда* (Ес.), *звездный горох* (Зенк.), *звезды*, как *вишни* (Светл.), Пока полночная *звезда* Не упадет к нам спелой *грушей* (Рыл.).

Сравнение луны с челном, единичное в поэзии XIX в. (Как *челн* мистического мира, Царица ночи поплыла (Тепляков)), в XX в. неоднократно повторяется и входит в довольно длинный ряд однотипных тропов с разными опорными словами: *челн*: *луны* прозрачный *челн*; При свете пристальном *луны*, *Она* скользит, как легкий *челн* По ветру под качанье волн (Брюс.), И влачит по заводям озерным Белый *челн*, плывущий в небе черном, Тусклый плен божественных сетей (Вяч. Ив.), А там средь туч, в бегущие туманы Высокий *месяц* правит свой *челнок* (Вс. Рожд.), *ладья*: *Месяц ладью* опрокинул в последней Бледной могиле (Бл.), Ты в живом заостреньи *ладья* (Бальм.), Твердь сечет *луны* серпчатой Крутокормая *ладья*; В *ладье* крутолукой *луна* осенней лазурью плыла (Вяч. Ив.), седая *ладья луны*; гнутой *ладьей луны* (П. Вас.), ... проплыла *Ладья луны* за изгородью плотной (Мориц), *лодка*: О сколько раз во тьме я за тобой следил, Любуяся твоей стремительною лодкой (Сол.), Потопленную *лодку месяца* Чаган выплескивает на берег дня (Ес.), *лодка* в небе; В *лодке* зеленой сестрица *луна* (Кузм.), Надо мной плывет, как чайка или *лодка*, Теплая японская *луна* (Ивнев), И *луна* плыла, как *лодка* (Мориц), *фелука*: И *месяц* алмазной *фелукой* Вдруг выплыл над встречей-разлукой (Ахм.), *корабль*: *Луна* – подобно *кораблю* (Сев.), Он ночью приплывет на черных парусах, Серебряный *корабль* с пурпурной каймою (Тэффи), Холодный *месяц* на сосне *Корабликом* стоит (Маршак), И *луна* опрокинется в Тим, Одиноким *корабликом-стругом* Разрезая речные струи (Шубин), Мне было грустно очень Следить, как *месяца* нырял *кораблик* (Рыл.), И сквозь рваные тучи *луна* к ним идет на сниженье, Будто белый *корабль*, прилетевший из дальних миров (Шефнер), *ялик* (Г. Оболдуев).

В некоторых случаях родовое обозначение остается единичным. Таков образ Цветаевой *луна – как рыцарский доспех*, который представляет собой родовое соответствие видового образа *луна-щит* (о нем уже шла

речь) и некоторых менее распространенных видовых образов: С лица туманного *забрала* Унылый месяц не снимал; И *месяц* на реке горит, как медный *шлем*, Качаясь на волнах туманного залива (Будищев), ср. у Блока: *Солнце* – как *медный шлем* воина, Обращенного ликом печальным К иным горизонтам, к иным временам. В переводе И. Анненского стихотворения Сюлли-Прюдома "Идеал" использован сходный образ: Своим *доспехом медным* Средь ярких звезд и ласковых планет Горит *луна*.

Если троп не имеет явно выраженной опоры в традиции, то и родовое и видовые обозначения появляются более или менее одновременно. Уподобление огня цветку выражается и с помощью родового обозначения: Ты как страшный *цветок* с лепестками из пламени (Бальм.), *огней* нетленные *цветы* (Ан.) (в более позднее время: железная печка / в своем уголке / как вздохнет, / и падает оранжевый *цветок* / из золотистой гортани на пол, / на вещи темные / роняя лепестки (Кс. Нерк.), и с помощью видовых слов: косматые цветут *огни*, Как пламенные *хризантемы* (Вол.), в фонарях догорела мечта голубых *хризантем* (Ан.), то засветишься алой *гвоздикой* (Бальм.), алый *мак* на желтом стебле, Папиросный *огонек* (Сол.), И малиновые *костры*, Словно *розы* в снегу растут (Ахм.), При свете дня подобен *розам* бледным *Огонь* в печи (Ход.), За густыми вьюгами одни Желтыми *ромашками огни* (П. Вас.), в метафоре: тропической *астрой* рыжих *огней* Третья пушнина лежала под ней (Сельв.).

Сравнение месяца (луны) с цветком также имеет и родовое выражение: *луна – цветок цветов* (Вол.), и несколько видовых: *Месяц* – точно *одуванчик* В степи неба голубой (Фофан.), *месяц – одуванчик* бурь (Бел.), И распускается, как *папоротник* красный, Зловещая *луна* (Вол.), *луна* – допотопной *лилией* краснеет (Бун.), И *месяц*, как *лилия* нежен (Кл.), Горит *луна* – большой *тюльпан* Заоблачной оранжереи (Гум.), Стоит *луна*, как желтый *георгин* (Ход.). Общая идея цветения выражается и глагольной метафорой: Где полная *луна цветет* по вечерам (Вол.), *Месяц расцветает* на глади призрачной, так чист (Вяч. Ив.), ср. *солнца* мокрая *гвоздика* (Асеев), И солнце вновь расцветшим *маком* В выси поднявшейся горит (Нарбут), *Хризантема* взошедшего *солнца* (Шенгели).

Сравнение леса с постройкой также имеет и видовое и родовое выражение. Повторяется сравнение леса с теремом: *Лес* словно *терем* расписной (Бун.), Прячьтесь, звери, в *терему*; в *терем* темный, в *лес* зеленый (Ес.), зеленый *терем* (Кл.), К облакам березовые *рощи* Светлыми струились *теремами* (Шубин), Снежнобородый, меднореберый Стоит, как *терем*, старый *лес* (Алигер), Где *рощи* словно *терема* (Глаз.). Кроме того используются опорные слова *чертог*: *чертог* из янтаря (Бун.), Осень. Сказочный *чертог*, Всем открытый для обзора (Паст.), *палаты*: *Бор* – солнечные *палаты* (Бун.), Шел я в *чаще*, как в *палате* (Клыч.), *лесные палаты* (Петн.), *хоромы*: *лиственные хоромы* (Шерв.) и родовые обозначения: Осенних *рощ* большие *помещенья* Стоят на воздухе, как чистые дома (Заб.), Крикливо пролетела сойка Пустующим

березняком. Как неготовая *постройка,* Он высится порожняком (Паст.).

Сопоставление *звезды-птицы, звезды-рыбы* также имеют и родовое и видовое выражение: *звездных* ловить *рыб* (Ес.), И *звезды,* как *рыбки* блестят (Н. Олейников), Как *рыба,* попавшая в сети, *звезда* трепетала (Асеев), *Звезд* этих в небе, как *рыбы* в прудах, Хватит на всех с лихвою (Выс.), Когда бы не *звезда,* плывущая как *рыба* (Мориц), *звезды-осетры* (Кл.), *звезда* ... краснобокий *язь* (Багр.), ... Где низкие *звезды* идут над водою, Как *стая ершей* золотых (Шубин).

Отношения рода–вида в опорных словах соотнесенных тропов: дополняются тем, что устойчивое видовое обозначение вытесняется другим видовым обозначением. Повторяется сопоставление *свет – вино*: ... Как светлое *вино,* Разлилася *заря* багряными струями (Фофан.), Опять золотое *вино* / на склоне небес потухает; Вы – *зори, зори*! Ясно огневые, Как старое, кровавое *вино* (Бел.), А дальше – свет невыносимо щедрый Как красное горячее, *вино* (Ахм.), За окном Дымных туч протянулось руно, И за бледно-кудрявым руном Разлилось золотое *вино* (П. Соловьева), *Вино* янтарное В глаза струит луна (Ес.), Ты видишь мутное окно, Рассвет в него не льет *вино* (П. Вас.), Его обновляет, с одной стороны, троп с другим видовым обозначением: Как сладко, *брагою лучей* На вашей вечере упиться (Кл.), с другой, троп, видовой по отношению к слову *вино*: ... Не стало бы в те дни немое небо В потоках крови и *шато д'икем*? (Паст.).

Отношения рода– вида, существующие между словами *змея – гадюка,* лежат в основе соотнесенных тропов: Распали костер, сумей Разозлить его блестящих, Убегающих, свистящих Золотых и синих *змей* (Бун.) – Играет огонь языкатый *Гадюкой,* ползущей на лов (Багр.), *Змеится путь,* в снегах затерянный (Брюс.) – *Владимирка* – Вилась ползучей *гадиной* // в дыму глухих костров (Асеев). Другая пара соотнесенных тропов основана на разных видовых обозначениях: Словно *змеи,* словно нити, Вьются, путаются, рвутся В зыби волн *огни* луны (Брюс.) – *лучи-ужи* (С. Черн.), *змеи кудрей* (Брюс.) – летали *косы* как *ужи*; сноп *ужей* мятежных *кос* (Хл.). Хотя в разнотипных тропах преобладает слово *змея,* в некоторых случаях используются и его заменители: О, *время, время*! Скользкое, как *уж,* Свернулось ты в душе... (Нарбут), О дряхлом *удаве* Презренных сердец, Лепечет, лепечет о *славе* юнец (Цв.), *волна* росла, сосала Ее кровавый мох, медлительно вползала В отверстье грота, как *удав* (Бун.).

Часть видовых обозначений несет на себе отпечаток изображаемой среды. С этим и связан их художественный эффект: *Корабль закатный* тонет (Бл.), Вот, вот затонет *солнце* утомленное Тяжелым и багряным *кораблем* (С. Спасский) – Октябрьское *солнце,* косое, дырявое, Как старая *лодка, рыбачья мерда,* Баюкает сердце незрячее, ржавое (Кл.). В ряд *глаза – стрелы, мечи, ножи, клинки* включается слово *навахи,* использованное в стихотворении Асеева "Уругвай": Но помещики хмурятся в злобе и страхе, // видя *взоры,* сверкающие, как навахи!

Конкретизация осуществляется и еще одним способом – в некоторых относительно редких случаях опорное слово тропа вытесняется именем собственным: *Иматра лет* (Ан.), ср. *веков* струевой *водопад* (Бел.), *Сахара небес* (Паст.), ср. *пустыня неба; стихотворная Волга* (Кл.) – *река стихов* (Бл.), Серьга текла из уш твоих слезою И *Ниагарой кудри* по плечам (Шерш.) – *водопад волос* (Хл.). Такие тропы возникают и на основе общеязыковых метафор: *горы перин* – Смахнув *перин Монбланы* и *Гималаи* (Цв.), *реки слез – Слез* чем лить целый *Нил*, Ты б его починил (Маяк.), *горы томов – томов Гималаи* (Кл.), *Пляж* безлюден, как *Сахара* (С. Черн.), Стоит *верблюд, Ассаргадон* пустыни (Заб.).

Художественный эффект тропа зависит от обычности или необычности опорного слова, от того, насколько далеко синоним опорного слова отстоит от его устойчивой формы. Необычное слово из обычного тематического ряда характерно для Пастернака, который преобразует традиционные смысловые связи иногда до неузнаваемости. Устойчивые образные параллели выражаются в его стихах редкими необычными словами: Безбрежная *степь*, как *марина*, ср.: *степей* безбрежный *океан* (Л.), Пестреет чудными цветами Волнистой *степи океан* (Никит.), Таковы и слова *шато д'икем, сенбернар* и подобные в других тропах. Тогда, когда Пастернак сохраняет традиционную форму образа, он помещает его в необычный контекст: Не верит, чтоб *выси зевнулось* когда-нибудь во всю ее *бездну*, ср. Блистающей, грозною *бездной* Раскинулось *небо* над ним (Сол.), *бездна неба*, бездна взора (Брюс.), О, *бездна* разорванной в клочья *лазури*! (Бл.), *беззвездной бездны* сон (Бел.), Висит огнезрящая И дышит над ним Живая *бездна* (Вяч. Ив.), И *небо* – как пылающая *бездна* (Ахм.).

Обозначения совокупностей как опорные слова тропов

Некоторые ряды, основанные на родо-видовых отношениях, дополняют тропы, включающие обозначения совокупностей.

В поэзии XX в. соотносительный ряд образуют тропы, развивающие образную параллель *облака – корабли*. Часть опорных слов повторяется: *ладья: облаков* золотые *ладьи* (Бел.), *Облака* скользят *ладьями* (Радимов), *корабль*: Над поморьем лесов *облаков корабли* (Кл.), тучи-*корабли* (Город.), *Облака* плывут под парусами, Словно в синем море *корабли* (Исак.), Вот плывут *облака*, Ермака *корабли* (Луг.), Где *облака* летучие пылали, Как поднятые в небо *корабли* (Л. Озеров). Ряд включает одиночные опорные слова: *Облачной галеры* погасли *паруса* (Вол.), *Облака* – как легкие *феллуки*, Перископом загнанные в порт (Тих.), Огромная *туча*, как *баржа*, Прошла в раскаленной тиши (Горб.).

Метафорическое обозначение *облаков – флот* используется в поэзии XVIII в.: лазурны *тучи*... Как испещренный *флот* богатый Стремятся по эфиру вкось (Держ.). В XX в. как опорное слово тропа также употребляются обозначения совокупности предметов: *Облака* опять поставили Паруса свои. В зыбь небес свой бег направили Белые *ладьи*. Тихо,

плавно, без усилия В даль без берегов Вышла дружная *флотилия* Сказочных пловцов (Брюс.). Обозначение совокупности приобретает необычную видовую форму: *Балтфлоты* туч (Март.).

Ряд *пули – насекомые* включает разные видовые тропы: Там – / миллион смертоносных *осок* / ужалят...; *пули оса* (Маяк.), *пули* рокочут, как *осы* (Багр.), *свинцовые осы* (Оцуп), *пуля* – крохотный *мотылек* (Эр.), А *пули* жужжат, как назойливый *овод* (Вс.Рожд.), Порхали трассирующие *пули*, Беззвучные золотые *шмели* (Жигулин). Он включает и обозначения совокупностей разных типов: *Сонмы пчел* убийственных, что жалят в самом деле И готовят Дьяволу не желтый – красный мед (Бальм.), *пуль* цветная *мошкара* (Шубин).

Сравнение туч (облаков) с животными известно поэзии XIX в.: *тучи*... как двойные *коровушка* (Некр.). В XX в. повторяется уподобление облака коню: Верховные *кони* (Бальм.), *тучи*, как *кони* в ночном (Кл.), На *коне* – черной *тучице* в санках – Билось пламя – шлея (Ес.), Бьются *облачные кони*; Но теперь, словно белые *кони* от битвы, Улетают *клочки* грозовых *облаков* (Гум.), Понесутся, словно *кони*, надо мною *облака* (Клыч.).

Одновременно ряд обозначений животных пополняется: *облаки-овцы* (Бл.), В небе *тучка*, как *ягненок* В завитушках, в завитках (С. Черн.), Просинь-море, *туча – кит* (Кл.), ... На небе видя *зубров* беловежских, Из *облаков* содеянных мечтой (Сев.), *тюлени-облака* (Нарбут), Тяжело и беспокойно, Словно *львы*, бродили *тучи* (Гум.), Высоко *облака-соболя* (Кам.), Как *медведи*, в небе *тучи*, Чернобуры на заре (Орл.), *зверь-туча* (Город.), Развалившись, как *звери* в берлоге, *Облака* в беспорядке лежат (Паст.).

Помимо родо-видовых обозначений животных используются обозначения их совокупностей: тени белых *конниц* – *облака* – Томят лазурь в неразрешенных грезах (Вяч.Ив.), ср. в прозе: белая *конница облаков* (Пильняк); Небо, словно мир весь надо мной. По раздолиям его, над деревами, Носится *коней табун* шальной (Коневской), *Облаков* неуловимых волокнистые *стада* (Л.), *Облака* в синеве белым *стадом* плывут (Никит.), *стадо* вечернее (Бл.), И перистые *облака* Проходят *стадом* среброрунным, Лучистой мглой пыля слегка (Зенк.), По гребням *стадо туч* ползет на синем брюхе (Сельв.), Поздним часом сумерки пасут *Облаков* Задумчивое *стадо* (Светл.), Ползут облаков *отары* (Вс. Рожд.), священные *тучи* пасутся *отарами* (Анток.).

Обозначения совокупностей сочетаются и с отвлеченными существительными. Например, *время* уподобляется *коню*: Быстрое *время* – мой *конь* неизменный (Л.), *Время* белые *кони* несут (Бел.), ... *лет* быстролетным *коням* (Маяк.), Рвутся *времени* красные *кони* Из туманных надорванных пут (Александровский), *Кони* отчаянных *дней* (Светл.), И *время* мчалось *жеребцом* С безумно выкаченным глазом (С. Марк.) и *конице*: Испуганной *конницей* мчатся *года* (Ив.), Время уподобляется и

другим зверям: от *времени, волка* серо-глухого (Коневской), *дней бык* пег (Маяк.), *век-волкодав* (Манд.), Крадутся *минуты*, как серые *кошки* (Луг.) и зверю вообще: Там ворочается *время*, Как в глухой берлоге *зверь*! (Клыч.), *Век* мой, *зверь* мой (Манд.). Кроме того, в тропы входят собирательные существительные: *Дни*, словно *стадо антилоп*, В испуге топчут прерии (Паст.), *Столетья*, как *стадо*, шли мимо него (Липк.).

Между обозначением единичного предмета и совокупности устанавливается соответствие. Отправной точкой при подобных отношениях между опорными словами тропов в одних случаях бывает обозначение единичного предмета, в других обозначение совокупности.

В литературе XIX в. заданы разные направления, по которым развиваются тропы, обозначающие совокупности звезд. В соотносительный ряд входят разнотипные слова, обозначающие совокупность людей: *хоровод* (П.), *хор* (Л., Ап.Григ., Плещеев), *толпа* (Л.), *клир* (Бенед.), *полчища* (Бенед.) и совокупности разнородных предметов речи: *россыпь* (Бенед.), *караван* (Л., Бенед.), *рой* (К. Павлова), *сонмы* (Полон., Фофан.), *вереницы* (Льдов), *купы* (Случ.). В стихотворении Жуковского "Две загадки" звезды уподоблены стаду: На пажити необозримой, Не удаляясь никогда, Скитаются неисчислимо Сереброрунные *стада*. Часть этих тропов повторяется в XX в.: *сонм* зажигается *звезд* (Брюс.), *сонмы кадил* (Бальм.), *вереницы* (Бальм.), *Звезды* летят *вереницами*, Люди звездятся во мгле (Город.), *караваны* сонных *звезд* Пролетели, пронеслись (Заб.), Едва видна Нечастых *звезд* мерцающая *россыпь* (Вяч.Ив.), *Россыпь звезд* – Самоцветная роса (Кам.), *россыпью звездной* пыля (Корн.), *небесный хоровод* (Рейн). Круг опорных слов в поэзии XX в. расширяется. В него, в частности, входят обозначения совокупностей мелких предметов: *горсточка звезд*, ори (Маяк.), Видите – // небо опять иудит // *пригоршнью* обрызганных предательством *звезд*? (Маяк.).

На первом месте остаются обозначения людей, круг которых расширяется: Но толпа проходила беспечно, И на *звезды* никто не глядел, И *союз* их, вещающий вечно, Безответно и праздно горел (Сол.), Совершая путь урочный, круг вокруг Царицы Ночи, *Звезд девичник* непорочный водит пламенные очи (Брюс.), *цыгане звезд* Раскинули свой стан, Где белых башен стадо (Хл.), *челядь* мелких *звезд* (Шерш.), Слышишь, мачеха *звездного табора*, Ночь, что будет сейчас и потом? (Манд.), сверху развездывают *звезд взводы* (Маяк.), *звезд соединенья* (Заб.), *толпа звезд* (Мориц.), *танго созвездий* (Выс.).

Как опорное слово тропа используются обозначения совокупностей других живых существ: копьеносная *звездная конница* (Кл.), *звездное стадо* (С. Марк.).

Троп *хор звезд* уже в XIX в. двойственен. В ряде контекстов использовано одно значение слова *хор*: "о ком-чем-н., постоянно пребывающем вместе, одной группой (поэт.)" [Ушаков 1940. – Т. IV, 1176]: На воздушном океане ⟨...⟩ тихо плавают в тумане *хоры* стройные *светил* (Л.), в других контекстах – другое, поскольку контекст содержит

указание на музыку, пенье: И в *хоре звезд* не слиться нам В созвучий родственных аккорд; Пред *хором звезд* невозмутимо-стройным (Ап.Григ.). Именно это второе значение используется в XX в.: Тебя пугает Валов и *звезд органный хор* (Ход.), И *споют звездным хором* (Кам.), Светила мудрецов, *согласный* правя *хор*, Свой невод завели над головами гор (Вс.Рожд.), И *хоры звезд*, и хоры вод...; все те же *хоры звезд* и вод (Ахм.).

Сочетание *рой звезд* употребляют Сологуб, Хлебников, Клюев, Луговской. Его уточняет Кузмин: А *россыпь звезд* все небо серебрит, *Пчелиному* уподобляясь *рою*; по-другому его конкретизирует Есенин: Кружит *звезд мотыльковый рой*, ср. в переводе Майкова из Гейне: Точно *рой* златистых *пчелок*, *Звезды* на небе блестят.

Обозначения совокупностей, отсылающие к разным единичным предметам, объединяются друг с другом: Там Сириус и Альдебаран блестят И много солнечных миров, Весь пляшущий на небе *табор, Стаи созвездий, солнц*, мерцаний и миров (Хл.), Я видел Много *звезд*: Не только *стаи*, А *табуны* их, целые *стада*, Скакали, пыль межзвездную взметая (Март.).

Параллельно уподоблению звезд птицам, рыбам развиваются уподобления с обозначениями соответствующих совокупностей: И *звезд* рассыпанных серебряная *стая* (П. Орешин), *звездных стай* сиянье и славу (Ахм.), Из глубины нежнейших гнезд Взлетали *стайки* диких *звезд* (Мориц), И полночь тянет неводом Колючих *звезд косяк* (Шубин).

В тропы включаются и другие обозначения множества, вызывающие разнородные ассоциации, *гроздь*: Взнесен ли нежный серп, Повисли ль *грозди ночи* (Вяч.Ив.), *грозди солнц*, созвездий виноград (Вол.), *гроздья созвездий* (Асеев), Частых *звезд* усеют небо *гроздья* (Наров.). Развивается и параллель *звезды – цветы*, развитие которой проходит через разные ступени: глагольная метафора: Небо *звездами* в тумане не *расцветится* (Ан.), Одна *звезда* тебе над колыбелью *Цвела* и над моей цвела весной (Кузм.), *Цвети звездой*, ночная синева (Ход.), *Звезды* белые *цветут* (Мориц.), именная метафора: *лилея неба, розы неба* (Вяч.Ив.), А *звезды* высыпят, как *яблоновый цвет* (Город.), *звезда – цветок* (Бл.), Большой *звезды* пылающий *цветок* (Мориц), именная метафора с собирательным существительным: ... *вызвездил букетом Звезд* воздушных синеву весеннюю (Третьяк.), Так падали мне на плечи *созвездья*, / как падают в заброшенном саду / сирени неопрятные *соцветья* (Ахмад.), отношения целого – части: где у *звезды* сочнее *лепестки* (Сев.).

Ряды тропов развиваются не только по прямой линии. К ряду, основанному на синонимических отношениях между соотнесенными словами, примыкают тропы, связанные с основным отношениями смежности: их опорные слова относятся к опорным словам основного ряда как часть к целому, хотя обозначают ту же реалию. Как опорное слово тропов при одних и тех же предметах речи используются слова *корабль* и *парус*, *птица* и *крыло*, *струна* и *инструмент*, *цветок* и *лепесток* и т.п.

Наряду с однотипными тропами *корабль души* (Бл., Б. Лившиц, Кл.),

ладья души (Брюс.), *челн души* (Вяч. Ив.), *душа* как *фрегат* (Бальм., Вс.Рожд.) существует троп: *душа* как *парус* (Сев.). Наряду с уже рассмотренным уподоблением луны кораблю используется троп *парус* крутолукий бледного *светила* (Вяч.Ив.). В XIX и XX вв. облако сравнивается с парусом: В ущелье *облако* проснулось, Как *парус* розовый надулось (Л.), *облаки-парусы* влаги лазоревой (Вяч.Ив.), Распластывая *облако*, как *парус*... (Паст.). Этот образ существует в единстве с образом корабля, к которому относится как часть к целому.

И целое и часть обозначаются одним и тем же опорным словом: губы – розы, маки, гвоздики, цветы: На *розах уст* твоих – соты благоухают (Держ.), И *губы* алые, как *розы* полевые (Сол.), *розы губ* (Бальм.), Пламя *губ* – багряных *маков* (Бел.), *алогубы–цветики* жарко протяни (Сев.), И красным *цветком* осени были сложены *губы* (Хл.), рот – роза, цветок: *розан рта* (Кузм.), *розан – рот* твой (Цв.), Закутав *рот*, как влажную *розу* (Манд.), Когда смеетесь вы – вы знаете, что пчелы В ваш *ротик*, как в *цветок*, слетят гурьбой веселой (Апухт.), Небрежный *рта цветок* (Хл.). Губы обозначаются и при помощи названия части целого: *уста-лепестки* (Бальм.), *лепестки* раскрытых *губ* (Бун.). На основе смежности возникает и троп *Клумбы губ* с *лепестками* Слишком жалких *улыбок* (Шерш.).

В литературе XIX в. широко распространены метафоры *струны сердца, струны души* (у Лермонтова, Бенедиктова, Майкова, Фета, Апухтина, Случевского, Фофанова, Надсона, в прозе Марлинского, Тургенева). Эти тропы используются и в XX в.: Рыдайте, сорванные *струны Души* моей (Бел.), Сильней, полней касайтесь *сердечных* звонких *струн*! (Бальм.), Дрожит *сердечко*, как *струна* У арфы дивной, сладкозвучной: Она впервые влюблена; поет *сердечко*, как *струна* (Сев.), Как у лиры *струна, Сердце* забьется вдруг (Кузм.), И нестерпимо и неустанно *Сердце* гудит, как тугая *струна* (Луг.), ср. в прозе Хлебникова: ⟨...⟩ молодые лавочники таинственно проникали в глубину нашей души в поисках за созвучными *струнами*... На этой основе возникает уподобление души и сердца музыкальному инструменту. А. Подолинский сравнивает сердце с арфой, А.К. Толстой – с гуслями. Подобные образы используются и в прозе XIX в.: С *сердцем* напрямик действовать нельзя. Это мудреный *инструмент*: не знай, которую пружину тронуть, так он заиграет бог знает что (Гончаров). Чехов уподобляет душу органу, роялю.

Этот ряд тропов развивается в поэзии XX в.: Как *флейтой сердце* трелит в унисон (Сев.), Моя *душа*, печальная *виола* (Брюс.), *Душа* – семиструнная *лира* (Бел.), И пусть я лишь шарманщик старый, *Шарманкой, сердце*, пой во мне (Шерш.), И ветры с грустною истомой / все дуют в *дудочку души* (Ок.). Часть тропов повторяется: струны напряженной, как *арфа, души* (Бл.), *Душа*, как *арфа* (Сев.), ... *сердце* стало Драгоценной сказочною *скрипкой* (Бун.), *Душа*, убитая тоской отрав, Во власти рук его была, как *скрипка* (Черубина де Габриак), Как старая *скрипка*,

Ложится *душа* под смычок (Вс.Рожд.), ср. *душа* ⟨...⟩ *скрипка* Страдивариуса (Л. Андреев). К этому ряду тропов принадлежит и сравнение В. Ходасевича, в котором опорным словом становится обозначение части музыкального инструмента: И, повинуясь только звуку *Души*, запевшей как *смычок*.

Опорное слово устойчивого тропа осознается как обозначение чьей-то принадлежности и служит точкой отправления для нового тропа, обозначающего деятеля. Оба тропа существуют в единстве: В заревой багрянице выходила жница, Багрянец отряхнула, возмахнула серпом. Золот серп уронила ("Гори, заряница!"), Серп вода схоронила На дне скупом (Вяч.Ив.). Обозначение деятеля *кормчая, кормщик* в строках Вяч.Иванова: *кормчая* серебряных путей; В небе *кормщик* неуклонный, Стоя, правит бледный *челн* – развивает троп *челн луны*.

Троп такого происхождения может существовать и самостоятельно, без отсылки к исходному тропу: И бледная *жница*, сходящая в мир бездыханный, Тихонько шевелит огромные спицы теней, И желтой соломой бросает на пол деревянный, ср. Когда городская выходит на стогны *луна* (Манд.).

В поэзии XX в. для обозначения одной реалии параллельно существуют обозначение принадлежности и обозначение деятеля: *Ветер* за окном – то *трубы* смерти близкой (Бл.), *трубы ветра* (Хл.) – *Ветр*, заливистый трубач ты (Коневской), *Трубачами* вымерших атак Трубят *ветры* грозные сигналы (Тих.), ср. Еще заливаются *ветры*, как *барды* (Заб.).

Сравнение луны (месяца) или солнца со щитом повторяется на протяжении XIX в.: На темные своды Багряным *щитом* покатилась *луна* (Жук.), И как *щит* перед сраженьем, Светит *месяц* золотой (Язык.), И *месяц* над лесом сосновым Поднялся, как *щит* золотой (Никит.), В туче *месяц* блеснет ли *щитом* (Фофан.). Этот ряд продолжается и в XX в.: ... как *щит* ее медян (Ан.), Как всплывает алый *щит* над морем, Издавна знакомый *лунный щит* (Брюс.), она, как рдяный *щит* (Бальм.), Вечер пройдет и обронит *Щит* золотой у ворот... (Клыч.).

Кроме того, троп сопровождает указание на принадлежность предмета тому или иному лицу: Как тяжкий *щит ночного исполина*, Встает *луна* (Вяч.Ив.), Из длинных трав встает *луна Щитом* краснеющим *героя* (Бл.), *Луна* плывет, как круглый *щит Давно убитого героя*; И когда перед утром склонилась *луна*, Уж не та, а страшна и красна, Понял я, что она, точно *рыцарский щит*, Вечной славой героям горит (Гум.), *Щит святого князя, месяц* ясноокий, Сторожит дороги и родной покой (Радимов), И *луна* за плечами висела, Словно *щит половецкий луна* (Наров.).

Устойчивый троп сочетается с обозначением деятеля: *Феб* утомленный закинул свой *щит* златокованный за море (Мей), На небе *лунный* рдеет *щит*, – То не *Астольф* ли ночью рыщет, Коня крылатого бодрит, и дивных приключений ищет? (Сол.), И вот за нежные долины метнул для полуночных зол Свой тусклый *щит*, свой *щит* пчелиный Отчаявшийся *дискобол* (Адалис).

Формула *рог месяца* и разные ее варианты имеют самостоятельный характер, не зависимый от контекстного окружения: В черном узоре ветвей – *месяца рог* золотой (Бун.), Над селеньем Всходил туманный *рог луны* (Заб.), *месяц* желтый и *рогатый* (Ахм.). Формулу обновляют глагольные метафоры, в скрытом виде указывающие на деятеля: Вот уж *месяц* из-за лесу *кажет рога* (А.К.Т.), *Чистит месяц* в соломенной крыше Обоймленные синью *рога* (Ес.). Устойчивый троп обновляют уточнения, указывающие на принадлежность предмета и косвенно на деятеля: *Месяц – рог олений* (Кл.), *Месяц рожками бараньими*, Играя, бодал синеву (Герасимов), И *месяц козлиные* точит *рога* О звезды там, в бездне туманной (Март.). Указания на принадлежность перерастают в обозначения деятеля: *Ягненочек* кудрявый – *месяц* Гуляет в голубой траве. В затихшем озере с осокой *Бодаются* его *рога* (Ес.), *Лунный дьявол*, бледноматовые, *наклонил* к земле *рога* (Брюс.).

Гиперболизация образов

Появление некоторых типов опорных слов тропа обусловлено гиперболизацией исходного смыслового признака. На смену метафорическому эпитету приходит именная метафора: *резкий ветер – бритва ветра* (Маяк., Паст.), На *ветра* скрещенных *саблях* Сложил свою голову снег (Асеев), свищет *ветер саблею* кривой (Корн.), *ветра ножик* (Недогон.).

Глагольная метафора становится основой именных метафор. Так развиваются метафоры, отталкивающиеся от глагола *петь*. В поэзии XX в. используются не только метафоры *напевы метели, песни метели* (Бун.), но и тропы, в состав которых входят названия музыкальных инструментов: *труба*: Громче пой ты, *вьюга*, В снежную *трубу* (Бл.), *трубы вьюг* (Ес.), О нумидийской знойной славе Гремит *пурговая труба* (Кл.),... *метели* за окном Трубят в свои сверкающие *трубы* (Орл.), *свирель*: *вьюжная свирель* (Бл.), *свист метели*... вопли бешеной *свирели* (Город.), *бубен*: *бубен* метели (Бл.), *скрипка*: плачет *метель*, как цыганская *скрипка* (Ес.), *лютня: метель*, лютнейшая из *лютен* (Паст.), *барабан: барабаны морозы и вьюги* (Шерш.).

В поэзии XX в. используется не только сочетание *ветер поет* (это один из сквозных образов Блока, ср. *песни ветровые*), но и тропы с названиями музыкальных инструментов: *ветровая свирель, дудка ветра* (Кл.), *Ветер* бархатный, крылатый Дует в *дудку* тоже (Манд.), *трубы ветра* грубы (Хл.), Жди: резкий *ветер* дунет в *окарино* По скважинам громоздкого Берлина (Ход.), *ветра кобза* (Асеев), И *ветер* киргизскою *домрою* поет (Ручьев).

Гиперболизация исходного смыслового признака определяет и направление развития некоторых именных метафор.

В поэзии XIX в. употребительно сравнение цветов со снегом: *Яблонь* в цвете благовонном, Будто в *снежном серебре* (Майк.), *гречка* расцветшая... Издали кажется, *снег* это белой лежит полосою (Никит.), Как

будто *снегом* опушила Весна *цветами* ветви слив (Случ.), Смежил цветы *табак*. Между настурций он как *снег* меж алых пятен (Фофан.). В XX в. употребляется эта же смысловая связь, которая выражается не только сравнением, но и метафорой: И странные *цветы* живыми лепестками Засыплют, словно *снег*, лежащие тела (Брюс.), Станут *снегом ипомеи*, Вихрем белые нарциссы (Ан.), Словно усыпаны хлопьями *снега*, Искрятся *яблони*, млея в цветах; под *снегом* водных *лилий* (Бальм.), Или осыпали яблони майские *Снежный* свой *цвет*? (Бл.), Весенней *яблони*, в нетающем *снегу*; Ткань *снежинок яблоновых*; *яблонь снег* (Сев.), С яблонь *снегом* текут *лепестки* (Город.), Сыплет *черемуха снегом* (Ес.), *снег жасмина* (Паст.), Цвела и *снегом* осыпала В траве неровной лепестки (Нарбут), *снег* пропусков и *ромашек* (Смел.), ср. в прозе: *снег* белых *лепестков* (Горький), *снежная яблоня* (Бел.), *снегом* белеют плодовые *деревья* (Бун.). К этому же ряду принадлежит отрицательное сравнение: Не весенний *снег* Убелил весь горный скат: Это вишни цвет! (Бел.).

Эта же смысловая связь лежит в основе метафор со словами *метель*, *вьюга, пороша, пурга, сугроб: метель:* Как *метель, черемуха* машет рукавом (Ес.), *метель* полночных *матиол* (Паст.), Весна бушевала *метелью* черемух; То ли белая *метелица*, То ль сады стоят в цвету (Исак.), пьяные *метели* Косматых бело-розовых *садов* (Д. Семеновский), *цветочная метель* (Фатьян.), лесных *черемух* белые *метели* (Комаров), *вьюга: яблонь* весенняя *вьюга*; *черемуховая вьюга* (Ес.), *вьюга* белых *черемух* (Прок.), *пороша: яблочная пороша* (Кл.), *пороша* душистых *черемух* (Щипачев), *пурга*: в нежной *яблочной пурге* (Уш.), *сугроб*: *сугробы* пахучих *черемух* (Утк.), *яблони в цвету...* Напоминают мне Урал, засыпанный *сугробами*, увязнувший в снегах (Кс. Некр.), *снежный холм* недвижимых *черемух* (Шерв.).

На основе тропов, выражающих эту смысловую связь, в результате метонимического переноса возникают два типа сочетаний. Один – с цветовыми прилагательными: И опал разноцветный *горошек, Алым снегом* мечтаний опал (Сев.), *багряной метелью* нам *листвы* на крыльцо намело (Ес.), Кружит *листвой червленая метель* (Наров.), в сравнении: Чтобы вскипела месть *Золотою пургою акаций* (Ес.), *...золотоносной вьюгою пшеницы* (П. Вас.). Второй ряд метонимических переносов связан с передачей запаха цветущих деревьев, цветов: *душистый снег* весны – Черемухи молочной Весенние цветы (Фофан.), Нам цвел *душистый снег магнолий* (Цв.), Как *душиста*, хороша Белых *яблонь пороша* (Сев.), Вся в *снегу* кудрявом, *благовонном* (Бун.), ср. в прозе: торжествующие *медовые метели*, когда цветут фруктовые сады (Л. Рейснер), Белая *греча* запорошила *пряным снегом* без конца все пути (Ремизов).

Устойчивая смысловая связь *цветок – огонь*: ... в саду алым *пламенем настурции* горят...; И как *пламя*, рдеют алые *цветы*; Алый *мак* во ржи мелькает – лепестки *огня* (Бун.), Этот *огненный тюльпан*, Полевой *огонь бегоний* (Паст.), И будут *огоньками роз* Цвести шиповники, алея (Вол.),

Гладь, на припеке *лен кукуший* Вздувает синий *огонек* (Кл.), Но, верно, вспомню на лету, Как запылал *Ташкент в цвету*, Весь белым *пламенем* объят (Ахм.), Сравнение цветка с огнем – источник метафор с опорными словами *костер, пожар*: Золотые реют пчелы Над *кострами* алых *роз* (Вяч.Ив.), *пожар нарциссов* (Кл.), Ты ярче всех *ракет* В садовом *фейерверке* – о розе (Паст.). В этот ряд включаются и тропы, основанные на реалиях современной жизни: Как *вспышка автогена* Лиловая *сирень* (Шаламов).

Тенденция к гиперболизации образов определяет характер развития некоторых других синонимических рядов. *Дождь: сети дождя* (Бл.),... город хлестнула холодная *сеть* (Ан.), ... Ветер, рыдая, прядет тонкие *нити дождя*; Тянут тысячи пальцев *Нити* серого шелка (Вол.), *дождик* толст как *жгут* (Маяк.), *сбруя дождя*; И расхаживает *ливень* С длинной *плеткой* ручьевой (Манд.), *Ливня* июньского мокрые *плети* Падают в горы (Меж.), *ветер*: Объездчик-*ветер* подымает *плеть* (Багр.), Обжигает веселой *плетью* Острый *ветер* степных дорог (Друн.), И *ветер* бил студеным *кнутовищем*... (Вагин.), *бичи* морских *ветров* (Багр.).

В поэзии XIX в. волосы сравниваются с волной, струей: *волна кудрей* (Л.), *кудри-струйки* (Бенед.). Подобные сочетания используют и поэты XX в.: Омыто бледное лицо *Волной волос*, волной златою (Бел.), *власы волной* легли вдоль груди (Хл.). Исходный смысловой признак гиперболизируется: *водопад волос* (Вол.), *водопад волос* могуче-рыжий; черные *волосы* падали буйно, как *водопад*; *волосы* падали *рекой* сумасшедших оленей; *потоп* моих *волос* (Хл.), Эти *волосы*, пенясь *прибоем*, тоскуют, *Затопляя* песочные отмели лба (Шерш.), ее *волос* могучий *перекат* (П.Вас.).

Сочетаниям *глубокие, огромные глаза* соответствует три ряда соотнесенных тропов, по-разному развивающих основной смысловой признак. Один ряд основан на уподоблении глаз водоемам: Забыться в *море* милых *глаз* И утонуть (Сол.), *пруд очей* (Кузм.), теплое *озеро* голубеющих *глаз* (Шерш.), *глаз* златокарий *омут* (Ес.), Приснился *взгляд* – Под осень *омут* синий (Клыч.), *омут ока* удивленный (Манд.), славянских *глаз затоны* (Кл.), *заводь* чудных *глаз* (Цв.). К этим тропам примыкают тропы, уподобляющие глаза колодцам: два *кладезя* – два *взора* (Вяч.Ив.), в *колодец* ее обалделого *взгляда* (Паст.), *глаза – колодцы* (Кам.), *Колодцы* летящих *глаз* (Несмелов). Образ *глаза – колодец* можно поместить и в ряд тропов, которые образуют слова *бездны*: Под крыльями распахнутых бровей – Две *бездны* (Цв.), *дыры*: Горячи *Глаз* черные *дыры* (Цв.), *ямы*: Безбровый взгляд зеленых *глаз*, – В часы тоски подобных *ямам* (Вол.), *Ямами* двух *могил* вырылись в лице твоем *глаза*; *Могилы* глубятся. Нету дна там (Маяк.), *впадины: впадины* огромных *глаз* (Цв.), *жерло*: Дымящиеся – черным двойным *жерлом* Большие *глаза* Адама (Цв.). От сложного тропа Цветаевой: Уж не глазами, а в вечность *дырами Очи, котлом* ведерным –тянутся нити к еще одному ряду тропов, уподобляющих глаза

сосудам и вместилищам: *Глаза* наслезенные *бочками* выкачу (Маяк.), *ушаты глаз* (Шерш.), любимых глаз *ковши* (Мариенгоф), Но вдруг, ее большие *блюда глаз* закрылись; Со смехом *стаканы – глаза*! Я провижу за синей водой В *чаше глаз* приказанье проснуться (Хл.), ср. *чаши глаз* (Бенед.).

Один из способов гиперболизации исходного образа – замена в опорном слове тропа обозначения отдельного предмета обозначением их совокупности. На фоне параллели *цветы – звезды*: ... в проталинах желтеют, Как *звезды*, меж снегов *цветы* (Держ.), И *папоротник* бесцветный *Цветет звездой* лучистой (Надсон), Здесь иван-да-марья, одуванчик там, Желтенькие *звезды* всюду по полям; Ты, как *звезды*, в травах светишь – о ландыше (Брюс.), Мохнатые, шафранные *Звездинки* из *цветов* (Ан.), *Звезды нарцисса; лилия – звезда* развалин (Вяч.Ив.) – появляется параллель *цветы – созвездия:* А на столе *цветы*, Как млечные *созвездья* (Кс. Некр.). Соответственно на фоне сопоставления *глаза – звезды* возникает параллель *глаза – созвездья: Созвездья взоров* поют звезде (Сев.), на фоне уподобления глаз цветам – метафора *глаз соцветие* (Б. Лившиц). Используется и название определенного созвездия: Лишь *глаза* ее светят как *звезды – глаз* голубых блестел *стожар* (Хл.).

Семантическая смежность опорных слов тропов

В поэзии XX в. наряду с развитием родо-видовых отношений внутри определенных образных рядов происходит расширение круга опорных слов тропов на основе семантической смежности, принадлежности к близким классам слов. Эти два процесса взаимно дополняют друг друга, способствуя множественности образных соответствий определенной реалии, основанных на близких смысловых связях.

Так развиваются образные параллели, группирующиеся вокруг опорных слов, обозначающих ткань, изделие из ткани, одежду. Эти слова, а затем слова, обозначающие головной убор, организуют образные ряды, обозначающие разнообразные реалии внешнего мира: *снег, небо, свет (мглу, тьму, закат, зарю), огонь, туман, листву, водную поверхность.*

По наблюдениям Н.И. Ивановой [Иванова 1989, 186–187], в поэзии XIX в. слово *снег* входит в состав тропов с опорными словами: *пелена, покров, полог, саван, ковер, скатерть, постель, бармы, бахрома, лохмотья рубашки, обнова, одежда, парча, платье, плащ, порфира, риза, ткань.* К ним можно прибавить слова *одеяние*: Покрыта *парчевым* блестящим *одеяньем*, Стояла предо мной гигантская сосна (Апухт.), Падают хлопья-снежинки минутные, Кроют все белым, как пух, *одеянием* (Фофан.), *убор*: Раскинулась озера ширь в своем белом *уборе* (Вл.Сол.), *покрывало*: В *покрывале* скромном, белом Так зима готовит плод (Держ.), *шуба*: Кати, кума драгая, В *шубеночке* атласной (Держ.), Вся ты закуталась *шубой* пушистой (Вл.Сол.), *тулуп*: В *снег* оделися поля, Облеклась в *тулуп* нагольный Православная земля (И. Аксаков), *фата*: И

на него *фатою* брачной Небрежно ляжет первый *снег* (Фофан.), *кружево*: И белым *кружевом* по черни *Снег* берега разрисовал (Случ.).

В поэзии XX в. повторяются опорные слова *пелена, покров, полог, саван, ковер, скатерть, постель, одеяние, бармы, фата, парча, плащ, риза, ткань, бахрома, шуба*. Некоторые тропы, встречавшиеся в поэзии XIX в., в рассмотренном материале повторяются один-два раза: *покрывало*: На *снежносинем покрывале* читаю твой условный знак (Бл.), Дворцы замерзли в инее, В лебяжьих *покрывалах снега* (Хл.), *бармы*: А ты несешь, как и когда-то // над шумом суетным шагов // соборов сумрачное злато // и *бармы* тяжкие *снегов* – в стихотворении о Москве (Асеев), *одеяние*: В *снежном одеянии* Настороженное безлюдье (Д.Андр.), *фата*: Безгрешна первая *пороша*, Как подвенечная *фата* (Бальм.), Вся под *фатой* хрустящей *снега*, Земля невестится, стыдясь (Город.), *бахрома*: На пушистых ветках Снежною каймой Распустились кисти Белой *бахромой* (Ес.), под белой *бахромой* (Паст.).

Часть повторяющихся тропов сконцентрирована в поэзии первой трети XX в. Таковы тропы со словом *саван*: Белый *саван* – снежный плат. А под платом – голова (Бл.), Снова *саваны* надели Рощи, нивы и луга. Надоели, надоели Эти белые *снега* (Сол.), Закрыл *метельный саван* всполье, И дальний лес, и пустоша (Клыч.), Ткачиха–метель напевает в окно: На *саван* повольнику ткися, рядно (Кл.).

В поэзии XIX в. употребительно уподобление *снег – риза*: И *снегом* сыпучим одета, как *ризой*, она (Л.), *Ризой* вечно *снеговой*. Точно саваном одетый (Мятл.), *Ризой* белою, пушистой Ели искрятся светло (Апухт.), Лес разоделся в тяжелую *ризу* И поосел всеми ветками книзу (Случ.), И замолк сурово старец Под своею *ризой снежной* (Фофан.). Этот ряд продолжается в поэзии начала XX в.: Один и тот же *снег* – белей Нетронутой и вечной *ризы* (Бл.), Лег *ризой снег* (Бел.), Во мгле сизой Стоишь *ризой Снеговой* одет (Цв.).

Часть тропов, имеющих опору в традиции, носит устойчивый характер и не имеет временных ограничений. Таковы тропы со словами *пелена, скатерть: пелена*: Поля затянуты недвижной *пеленой*, Пушисто-белыми *снегами* (Бальм.), Пустырь окрест под *пеленой зимы; снежных* блеск *пелен* (Вяч.Ив.), *снежная пелена* (Вол.), *Пеленой* стелюсь я *снежною* (Кузм.), Прозрачная ложится *пелена* На свежий дерн и незаметно тает (Ахм.), Май, неслыханный в старину, Растопивший *снегов пелену* (Асеев), *Хлопья снега* с неба Падают *пеленой* сквозной (Маршак), Пред домом яблоня в сугробе И город в *снежной пелене* (Паст.), *скатерть:* Играет *скатерть* парчевая, *Снегами* воздухи взвивая; Укрой меня плащом седым, Приемли *скатерть ледяная* (Бел.), ср. Черные граниты *Плащами снежными* покрыты (Л.), Некстати блещет *скатерть зимы* (Паст.), *снежная скатерть* (Сам.), Чкалов, Как на *скатерть-самобранку*, Ступил на *снеговую целину* (Меж.).

У разных поэтов XX в. повторяется образная параллель *снег-ткань*: Я

не принес декабрьских роз На свежий холм под *тканью* белой (Брюс.), Снег на увядшей траве Ярко блистающей *тканью* Пел похвалы мирозданью (Сол.), Зима бросает наземь *ткани* (Хл.).

В поэзии XIX в. круг видовых обозначений тканей ограничен: Здравствуй, в белом сарафане Из Серебряной *парчи* (Вяз.), *снежная парча* (Льдов), *глазетовые ткани* (Фофан.). В XX в. видовых обозначений неизмеримо больше. Наряду с параллелью *снег – парча*: скрипит *парчовый снег* (Сев.), Из *парчи* камчатной самой Понападали *снега* (Асеев), Ясный *снег* светился, что *парча* (С. Марк.), употребляются и уподобления снега другим тканям: А в окна *снежная волна Атласом* вьется над деревней (Бел.), *снег* гор – как *шелк* (Бун.), *муаровый снег* (Шерш.), И сосны, повстав и храня иерархию Мохнатых монархов, вступали на устланный *наста* оранжевым *бархатом* Покров из камки и сусали; Опять повалят с неба взятки, Опять укроет к утру вихрь Осин подследственных десятки *Сукном сугробов снеговых* (Паст.). Замела седая вьюга Поле *снежным полотном* (Ес.), Эти годы беды и разлуки, Как бегущих *снегов полотно* (Алдан-Семенов), хрусткий *снежный холст* (Город.), *тафта* (Луг.), Грохочут дожди Над простором весенним, Разорвано зимнее ими *рядно* (П. Вас.), *снежный миткаль* (Исак.).

Также расширяется круг обозначений одежды и ее деталей. Повторяется уже введенное в обиход уподобление снега шубе: К посоху дедушки-бора Жмется малютка-сугор: "Дед, пробудися, я таю! – Нет у *шубейки* полы" (Кл.), В *снежной шубе* город наш (Вс.Рожд.), *Шубою* накрыли их *метели*, Белою одели пеленой (Маршак), В белой *шубе из бурана* Выйду глядя на луну (Март.), А в Карпатах – сосны в белых *шубах* (Друн.), Кусты в пушистых *полушубках* (Маршак), *тулупу*: Сосны зимние стоят, Как бойцы в *тулупах* (Утк.).

Одновременно обозначения одежды становятся все более разнообразными: *Снег* дырявый и рыжий, Словно дедов *армяк* (Кл.), Деревья в мягких *армяках* Стоят в грунту из гуммигута (Паст.), закрыть колени Заячьих зим *капотом* (Третьяк.), В *снежной бурке* темный лес (Комисс.), Зима *поддевкой ватной* Укрылась до весны (Жаров), в *фуфаечках* пуховых белый *снег* (Луг.), *Доху песцовую* тундра надела (Утк.), *Снег* идет, снег идет, Словно падают не хлопья, А в заплатанном *салопе* Сходит наземь небосвод; Пыхтит ноябрь в седой *попоне* (Паст.).

Опорным словом тропа становится обозначение детали одежды: *Рукавом* моих *метелей* задушу (Бл.), *Зима* влачила *шлейф* свой по земле (Март.). Снег обозначает широкий круг изделий из ткани: *плат: снежный плат* (Бл., Вс.Рожд.), под сребротканым, *снежным платом* (Кл.), *платок*: пуховый *платок... снегопада* (Луг.), Ткет тишина Равнодушно и мудро Теплых *снегов* оренбургский *платок* (Шубин), Прощальным *платком снегопада* В марте месяце машет зима (Меж.), *шаль*: Вся в *снегу*, как в чистой *шали* (Фофан.), Валит *снег* и стелет *шаль* (Ес.), Первый *снег* – вологодская *шаль* (Тряпк.), *ширинки*: В овраге *снежные ширинки* Дырявит

посохом закат (Кл.), и др.: белотканая *салфетка* (Горянский), Как тает *снежное шитье,* Весенними гонясь лучами... (Кузм.), В злую заморозь в сумерки мглистые На березках висят *галуны* (Ес.), И окна в двойном позументе Ветвей в серебре *галуна*; На телеграфные устои Садился *снег тесьмой* густою (Паст.), *Снежные* над Ладогой летели *паруса* (Меж.), белый *войлок* крыш (Голубков), Двор откидывал *снежную полость* (Вл.Сок.), Сквозь белую *марлю снегов* Просочилась, Пробилась рябина (Жигулин), *снежные гардины* (Кушнер).

Опорные слова тропов обозначают не только изделия из ткани, но и пряжу: Пряжей спутанной *кудели* обовью (Бл.), По лощинам черных пашен – *Пряжа выснежного льна* (Ес.), Седых берез волшебные ряды Метут *снега* безжизненной *куделью* (Заб.), Зима несет в серебряной пыли *Кудели снежной* длинные волокна (Орл.), *пух: Пуховитые снега* (Ес.), Лебяжьим *пухом* свод небес омрежен (Вяч.Ив.), А разряженные елки Словно в заячьем *пуху* (Маршак).

Уподобление снега меху имеет и родовое и видовые выражения. Помимо родового слова *мех* используются обозначения меха конкретных зверей. С одной стороны: Темный ельник *снегами,* как *мехом,* Опушили седые морозы (Бун.), земля ... разодевшись в белые *меха*... (Луг.), Глядишь – он выровнен, как *мех,* На елках, на березах *снег,* – Чем не снегуркина *шубенка* (Тарк.), *снежные шкуры* (Мориц), с другой: Под *снегом* беленьким... Как будто *беличьей* накрывшись *шкурой,* Дремала я в печальных снах (Город.). Повторяются уподобления снега горностаевому меху: Пушистые *горностаевые* зимы (Кл.), Задымленная осинь гор, Отделанная *горностаем* (П.Вас.), Став Декабрем, он волчьим стаям Оставил белые поля, Под серебристым *горностаем* Бич ледянистый шевеля (Март.), Неживой, мохнатый, медленный *снег* Одевает в *горностай* москвичей (Р. Рожд.).

Устойчивый характер имеет сопоставление *снег – постель*: И на *снежных постелях* Спят цари и герои Минувшего дня (Бл.), Белеет *снега* мшистая *постель* (Бун.), Как белые *постели,* легли *снега* (Асеев), стелил я *снежную постель* (Тарк.), ... *постелью* гладкой (Маршак), Ватный, Байковый, Метельный стелет *снег* свои *постели* (Комисс.). Общую параллель *снег – постель* развивают сопоставления *снег–покрывало, перина, простыня, одеяло. Перина*: Как *перину,* взбей, смерть моя, *снег* (Шерш.), Москва придавит *периной снегов* Простор, что пушками оран (Багр.), был *сугроб* ему на ночь *периной* (Корн.), ср. Из *снежно-лебяжьего пуха* Спешит *пуховик* ей послать (Вяз.), *одеяло*: Пух лебедя дворцам Грей белым *снежным одеялом* (Хл.), *Снег* летит со всех сторон, В *одеяло* весь поселок Заворачивает он (Луг.), В горностаевом *одеяльце* Спит за сосенками заря (Шубин), Запахивались *вьюги одеялом* (Паст.), *простыня*: Расстилаются, что *простыни,* Поздней осени *снега* (Вс. Рожд.), *снег простынный* (Меж.).

Общеязыковая метафора *шапка снега* используется не только само-

стоятельно, но и становится источником новых тропов, с которыми она соотносится как родовая с видовыми: Темный лес, что *шапкой* принакрылся чудной (Сурик.), А рядом, в *шапке* крапчатой, декабрь Висит в ветвях на зависть акробату (Паст.), До бровей накрылись *шапками* низкие дома (Маршак), Дремотен Кремль под *горностайной шапкой,* Надвинутой на башни и на главы, Под заячьим тулупом, что налег На ядерный чугун, на бронзу пушек (Шенгели), Лес в *шапке из искусственного меха* (Март.) – И города, подобно пешеходам, Оделись в *лед* и *снегом* обмотались, Как *шарфами* и *башлыками* (Багр.), *Башлык снегов* надвинули леса (Петн.), Нахлобучив *башлык,* Отсыпается край, как сурок (Паст.), Эльбрус / укутан в *снег-башлык* (Кирс.), И лес торжественно зашепчет, Стряхнув с макушек *снежный чепчик* (Сев.), В *капоре пурги* (Паст.), под *капором снежным* (Манд.), По соснам *Папахи снегов* затылках (Третьяк.).

Кроме того, в качестве опорных слов тропов используются слова *сеть: Снег сетями* расстилающимися Вьет над днями забывающимися (Брюс.), В воротах вьюга вяжет *сеть Из* густо падающих *хлопьев*; Воздух седенькими складками падает. ... Улица в бесшумные складки ложится Серой *рыболовной сети* (Паст.), *чулок*: Вяжет *вьюга* из *хлопьев чулок* (Паст.), *обувь*: Тишайший *снегопад,* Закутавшийся в хлопья, В *обувке* пуховой Проходит по земле (Меж.).

В таких же направлениях идет развитие образной параллели *листва – одежда.* В XIX в. образные обозначения листвы имеют обобщенный характер: *убор* (Пушкин, Фет, Майков, Надсон, Вл. Соловьев, Суриков), *наряд* (Лермонтов, Надсон, Фофанов, Суриков), *одежда* (Языков, Баратынский, Лермонтов). Эти обозначения используют и поэты XX в.: И *сад* в его *уборе* брачном (Ан.), И первыми в танец вступают березы, Накинув сквозной *убор* (Ахм.), рассеян по земле его *наряд* (Бун.), *Наряд* весны нежданной стужей смят (Сев.), И к крылечку береза свесила Снежный девичий свой *наряд* (Вс.Рожд.). Так традиционные обозначения доходят до второй половины века. На этом фоне развиваются уподобления листвы конкретным видам одежды: *платье*: И она ждет мая, Ветреных объятьев и *зеленых платьев* (Ан.), Спят березы в легких *платьях* (Корн.), *рубашка*: Как на мальчишнике засевшую ольху, Одетую в широкие *рубашки* (Клыч.), *риза*: И, темной *ризою* одета, Дубрава важно зашумит (Фофан.), Деревья кое-где еще стояли в *ризах*... (Корн.), *плащ*: *плащи листвы* (Брюс.), ...сплющивая *плащи тополей* и стоков (Паст.), Прощай, великолепье багряного *плаща* (Тарк.), Зеленое воинство леса войдет, Совиные гнезда неся под *плащами* (Шефнер), *багряница*: И залототканой *багряницей* Наш убирает виноград (Вяч.Ив.), *сарафан*: В зеленчатом *сарафане* Слушает звон сосна (Кл.), Будто с девьих плеч *Сарафан* на березу надели (Корн.), *шугай*: В багряных *шугаях* осины (Кл.), *кафтан*: А дуб в *кафтане* рваном Стоит на смерть готов, Как перед Иоанном Боярин Колычев (Тарк.), *жупан*: раскинув щедро свои *жупаны* ⟨...⟩ Цветут

каштаны (Вс.Рожд.), *гимнастерка*: Стоят они в зеленых *гимнастерках*, Как будто на поверке боевой (Комаров), *плащ-палатка*: В *плащ-палатку листвы* одета, Плечи яблонька подняла (Орл.), *рубище*: дуб... жесткою *листвой* Покрыт, как *рубищем* (Кушнер), деталям одежды: Только ивы над красным бугром Обветшалым трясут *подолом* (Ес.), Не так ли Лес Перед бедой Запахивает *полы* широкого *пальто* (Мариенгоф).

Еще один ряд тропов организует слово *ткань* и названия конкретных тканей: Осень развесила красные *ткани* (Ход.), Заплелись багряницы клена В золотую *ткань дубов* (Брюс.), Ветер веет и вьется украдками Меж ветвей, над водой наклоненных, Шевеля тяжелыми складками *Шелков* зеленых; *парча лесов* (Вол.), *парча дубрав* (Вяч.Ив.), Шумит Москвы зеленый *шелк*, цветков пусками вышит (Асеев), Как матадоры красным глаз щекочут, Уж рощи *кумачами* замахали (Кузм.), Всех *кленов коленкор*; *плис* оголившихся *чинар; деревьев парусина* (Паст.).

К этому ряду примыкают тропы, организованные обозначениями изделий из ткани: *зелени фестонами* перевит карниз (Бенед.), *завеса* (Майк.), ср. Развеяна *листвы завеса* (Март.), Светит зеленое *кружево* (Бальм.), *кружево березки* (Бл.), в прозрачном *кружеве акаций* и *цветов* (Вол.), Разорванное *кружево Деревьев* говорливых (Паст.), Лик березы – под *фатой* Подвенечной и прозрачной; И *листья*, как *салфетки*, метит в шатрах каштановых (Паст.), Осень ранняя развесила *Флаги* желтые на вязах (Ахм.), Березы, пышным *стягом*, Спешат пред вещим магом Склонить главу свою (Брюс.), Весна развернула зеленое *знамя* (Багр.), На рыжие *ковры* похожие *леса* (Бун.), с зелеными *коврами леса* (Бальм.).

По смежности с только что рассмотренной возникает параллель *листва – головной убор*: Верба-невеста, молодка пригожая, *Зеленью-платом* не засти зарю! (Кл.), Он *платки* срывает с ветел И стрижет их наголо (Паст.), ... ранняя весна На цыпочках привстала И деревья окутала своим *платком* зеленым (Тарк.), Где ива вдовий свой *повойник* Клонила, свесивши в овраг (Паст.), Березка *зеленью берета* Уже хвастнула пред сестрой (Прок.), Роща молодая накинула малиновую *шаль* (Комисс.), Стоят дубы в *папахах крон* нависших (Колычев).

Листья уподобляются *меху*: Зеленою *смушкой* покрылся кустарник (Багр.), Он в *овчине* густых *садов*, // в рукавицах овсяных пашен (Асеев), Вся в туманном зареве берез, В красно-бурой *шкуре листопада* (Луг.), *пуху*: Прозрачная весна В зеленый *пух* Петрополь одевает (Манд.), *пряже*: И лоза, радясь в *кудель*, Тайну светлую открыла (Кл.), *сети*: Он *сетью* зеленеющей Окутан *плющевой* (Л.), Ветер тихонько шевелит *Листьев* подвижную *сеть* (Случ.), ср. В плещущем *лиственном неводе* сад (П.Вас.).

Новое опорное слово тропа возникает на основе смежности со старым и в других случаях. На фоне сравнения цветов со снегом возникает срав-

нение цветов с дождем: ... сыплются *листья дождем* золотым (Бун.), А на закат наложен Был *белый траур черемух*, Что осыпался мелким Душистым сухим *дождем* (Ахм.), ср. От сонных черемух, осыпанных цветом И сыпавших *цветом*, как белым *дождем*... (Надсон). На фоне уподобления заката и рассвета цветам появляется уподобление ягодам: Пресловутый рассвет. Облака в *куманике* и *клюкве* (Паст.), Небо крашено *соком* растоптанных *вишен* (Корн.). Губы – также не только цветы, но и ягоды: *губ малина* (Манд.), губ *куманика* (Кирс.), рот – на *шиповнике* спелая *ягода* (Асеев).

Расширение круга опорных слов на основе семантической смежности происходит и тогда, когда предмет речи – отвлеченное понятие. Например, помимо традиционных сопоставлений *душа – птица, душа – человек* в XIX, а в еще большей мере в XX в. развивается сопоставление души с другими живыми существами: животными, насекомыми, земноводными (*жаба*). Одновременно появляется ряд видовых обозначений: *ласточка, альбатрос, буревестник, горлица, воробей, чайка, ворон, ворона, гусь, сокол, малиновка, синица, щегол, стриж, коршун, кукушка.*

Снижение высокого

Важное направление развития образности в поэзии XX в. – снижение высокого. Реалии, осознаваемые по традиции как высокие – луна, звезда, солнце, море, небо, человеческое лицо, приобретают нетрадиционные образные соответствия. Тенденция к снижению высокого проявляется эпизодически у разных поэтов XIX в.: *Луна* катится в зимних облаках, Как щит варяжский или *сыр* голландский; Посреди небесных тел *Лик луны* туманной, Как он кругл и как он бел, Точно *блин* с сметаной (Л.), "*Заколдованный месяц*" – Пригвожден на горизонте, Как аляповатый *таз* (Жемчужников), А в небесах *луна*, как *таз*, Суконкой вытертый, сей час Над темным городом всплывала (Д. Минаев). В поэзии XX в. снижение реалий, окруженных поэтическим ореолом, имеет разные проявления. Опорные слова тропов черпаются из новых семантических полей. Видоизменяются традиционные образные ряды, включающие в себя нетрадиционные элементы.

Прямая полемика с традиционными поэтическими темами и образами ("из любвей и соловьев какое-то варево") сопровождается их снижением. Традиционные образы сталкиваются с их полемическим переосмыслением: Значит – кто-то называет эти *плевочки жемчужиной*? (Маяк.).

В некоторых образных рядах снижение образов – одно из проявлений более общего процесса – конкретизации и дробления ассоциаций. Особенно показательны в этом отношении уподобления разных предметов речи человеку. Для поэзии XX в. характерна широта и разнонаправленность ассоциаций, которые осуществляются в заданных рамках. На фоне высоких ассоциаций поэзии начала века заметен бытовой характер ассоциаций в поэзии более позднего времени. Так, развивается сравнение *смерти* с человеком: *невеста – смерть* (Вяч.Ив.), И зато за мной, усталой,

Смерть прискачет на коне, Словно *рыцарь*, с розой алой На чешуйчатой броне (Гум.), Но *смерть-стрелок* напрасно целится (Кузм.), *смерть-садовница* (Цв.), с другой стороны: Не диво встретить *смерть* под вечер, как *жницу* в молодом овсе (Клыч.), *смерть, развратную жену* (Сев.), *Смерть*, как *можайский почтальон*, Заходит, не стучаясь (С. Марк.), Стой, *спекулянт-смерть* (Асеев), К сведенью *смерти, старой карги* (Маяк.). Сравнение весны с человеком имеет такие разные выражения, как: *невеста-весна* (Бл.), *Девушкой-невестой* снится мне Весна (Бун.), Зеленой *феею* пришла С кошницей, полною цветами (Нарбут), Прибрела *весна*, как *странница*, С посошком в лаптях берестяных (Ес.), Ах, и *весна*, воспетая не мной (В румянах тусклых *дряхлая кокетка*!)... (Ход.), *сумасбродка-весна* (Заб.) и т.п. *Солнце*, в свою очередь, – *сумасшедший маляр, кухарка* (Маяк.), рыжий *пьяница* (Александровский), *распаренный тамада* (Тих.), *наблюдатель* на аэростате (Паст.) и т.п.

Расширение круга ассоциаций у традиционно высоких предметов речи сопровождается переосмыслением некоторых устойчивых ассоциаций. Традиционная ассоциация *солнце – царь* употребляется еще в начале XX в.: *Царь*, сжигающий богатый, Самоцветный свой венец! (Вяч.Ив.). Позже она видоизменяется; в основе тропа лежит представление о кровавом царе, об убийце и убийстве: ... нас *Солнце* влечет, как *сатрап* (Брюс.), Через секунду / встречу я / *неб самодержца*, – /возьму и убью солнце! (Маяк.), *солнце* кровавым *Малютой*, отрекшееся, скорбит (Асеев), ср. Закатное *солнце* казалось короной, *Кровавой короной убийцы-царя* (Кирил.). И совершенно иная ассоциация в поэзии 70-х гг.: И, словно золотой *Тутанхамон*, Сияет *солнце* из-под синей крышки! (Мориц). навеянная тем, что в СССР показывали гробницу Тутанхамона.

Реалии, за которыми традиционно закреплена высокая окраска, изображаются в ином, сниженном свете. Снижению реалии способствуют прямые отрицательные оценки: ... идет метель. И тысячей дьячков Поет она плакидой – *сволочь-вьюга*! (Ес.), И подбородки... замазала она, все та же *стерва-ночь*, все та же *сволочь*-ночь, квачом своим багровым (Нарбут), Ночь уснула, дождем убаюкана, Спит старуха, младенца крепче. Эх, доверилась Сумраку-сыну и ты, *Ночь-карга*! земная хозяйка (Брюс.), Запретить совсем бы / *ночи-негодяйке* // выпускать / из пасти / столько звездных жал (Маяк.), Как совладать с *судьбою-дурой*? (Ход.).

В однотипных ситуациях используются по-разному окрашенные средства: Солнце смотрит и *смеется* (Брюс.) – Солнце из-за домишки // опять *осклабилось* на людские безобразия (Маяк.), На заре *умерла* золотая луна; Над морем из серого крепа, На призрачно-розовом шелке, *Труп* солнца положен; у склепа Стоят паруса-богомолки (Брюс.), Заря *умирала* (Сельв.) – вздрагивал, *околевая*, закат (Маяк.).

Для изображения традиционно высоких предметов речи используются разговорные и просторечные глагольные метафоры: А за солнцами улиц *Ковыляла* никому не нужная дряблая *луна* (Маяк.), *Солнце шлялось* целый день без дела (Асеев), Из-за забора *вылезла луна* И нагло села на крутую

крышу (С. Черн.), И вот над уборной из досок *Вылазит* неприбранная *луна* (Багр.), *глазеет луна* (Кл.), И даже *лужи* изумленные *глазели* Стоглазьем лопающихся пузырей (Сельв.), И не напрасно *лампа* с жаром *пялит Глаза* в окно и рвется со стола; Сырое *утро* ежилось и *дрыхло* (Паст.).

Вместо традиционно поэтических слов употребляются их сниженные синонимы. Так преобразуются традиционные метафоры *лик луны, лик солнца*: Луна, как дура, Почти в исступлении // глядят глаза *блинорожия* плоского (Маяк.), Солнце садится и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной. Вот оно ткнулось, уродина, В снег *образиною* пухлой... (Паст.), Видишь, *месяц краснорожий* Тоже лезет к нам в окно (Вс.Рожд.), ср. лошадиная *морда месяца* (Ес.). В приведенных примерах стилистические замены нейтральных или высоких слов (*блинорожие, образина*) сочетаются с прямыми оценками (*дура, уродина*).

Определенный образ может употребляться и в традиционном варианте, и в обновленном, сниженном варианте: Огромная разрушена страна, // над нею *хлюпает* и *плачет небо*, // ползучая слепая пелена (Корн.).

Сфера употребления просторечных слов расширяется: они используются и тогда, когда у тропа, их включающего, нет устойчивого прообраза: Пустыни смыты у *мира* с *хари* (Маяк.), Ветер прет на ощупь, как слепой... Вон он бьется, обварив *харю* (Паст.), Ногами запутаются в ужасе Над пунцовой *харей* лужицы (Третьяк.), Ей почему-то стало смешно от лужиц, От их пучеглазых *буркал* (Сельв.). Просторечие становится основой метафор и в нетрадиционных контекстах и ситуациях: Забастовка лишь *шастает* По мостовым городов; И город, *Артачась*, Оголенный, Без качеств, И каменный, как никогда, Стал собой без стыда (Паст.).

В поэзии 10–20 гг. важное место принадлежит депоэтизации традиционно высоких предметов речи. Установка на антиэстетизм вызывает к жизни свой словарь. Опорными словами тропов становятся слова, ранее находившиеся за границами поэтического языка. Шаг в этом направлении делает Блок: диск больной, *Заплевавший* все в природе Нестерпимой желтизной. Соответствующий набор тропов ассоциируется с определенным литературным направлением. Брюсов, прибегая в поздних стихах к обытовленным средствам, осмысливает их как принадлежность чужой поэтической системы, например, в стихотворении "Футуристический вечер": Монетой, плохо отчеканенной, Луна над трубами повешена, Где в высоте, чуть нарумяненной, С помадой алой сажа смешана.

Целям нарочитой депоэтизации традиционно высоких реалий служат тропы, включающие обозначения физиологических отправлений человека или животного: *пот звезды; гонококк* соловьиный не вылечен В *лунной* и мутной *моче* (Шерш.), Даже *солнце* мерзнет, как *лужа*, Которую *напрудил* мерин (Ес.), А *тучам* по небу шататься невмочь, Лежат, как *нашлепки навоза* (Корн.). Одно из опорных слов тропов такого типа повторяется: Что ж, небо благодарность восприяло втуне: Зарит поля *бельмо*, напитанное лению И облака под ним повиснули, как *слюни* (Нарбут), На улице

сморкается дождь слюнявый (С. Черн.), *луны* лошадиный череп Каплет золотом сгнившей *слюны* (Ес.), И заря растекала *слюни* Над нотами шоссейных колей (Шерш.), *Слюна фонаря* сухопарого (Третьяк.).

Этот круг образов не получает распространения в дальнейшем. Напротив, тропы, основанные на обозначениях болезней, приобретают устойчивый характер, выходят за пределы определенного направления и времени. Обозначения болезней и болезненных явлений группируются вокруг традиционно высоких предметов речи: *Бронхитное небо* слезится опять (С.Черн.), *Звезды* – черви – (гнойная живая) *сыпь* (Бурлюк), *звездная перхоть, гонококки звезд* (Шерш.), *небо*, как грязный *парш* (Третьяк.), *звезды* высыпали, как *сыпь*; небо в золотой *коросте* (Корн.), А вечер рдел – // губная помадка, – // *чесоткой звезд* щекочась в небеси (Асеев), ср. в поэзии более позднего времени: над ширью полей порожних // *небес* весенний *синяк* (Асеев).

Кроме того, обозначения болезненных явлений распространяются на широкий круг разнородных предметов речи: Огромными *нарывами* вспухали над кабаками *фонари*; ... ударит Из бочек раскаленной жижей И, набухая, желтыми *прыщами*, Обдаст каменья (Багр.), Купля *шкур*, пятнистых, как *тиф* (Сельв.), *водянка дензнаков* (Третьяк.), *оспа полуслов* (Кл.), В черной *оспе* блаженствуют кольца бульваров (Манд.), *лица* голубая *опухоль* (Корн.). Тропы такого типа распространены в стихах Пастернака: Мерзлый *нарыв мостовых* расковырян; На старом месте старый *шрам* Ноябрьских *туч*; Бывают дни: черно-лиловой *шишкой* Над потасовкой вскочит *небосвод*; Гуляет *рощ* зеленая *зараза*; Это осыплются стекла И *струпья* расстрелянных *гильз*.

Депоэтизация традиционных образов способствуют и тропы, в которые входят обозначения разного рода отбросов: *лунный опорок* (Ес.), *лунный обмылок* (Асеев), *обмылок ноги* (Заб.), *помои тумана* (Третьяк.).

При снижении образа может сохраняться указание на обычный круг ассоциаций. В сравнении Маяковского: *глаза* у судьи – *пара жестянок* мерцает в помойной яме, – слово *мерцает* намекает на более обычное, традиционно поэтическое уподобление глаз звездам, драгоценным камням.

В поэзии 10–20 гг. депоэтизация традиционно высоких предметов речи сопровождается поэтизацией быта. В связи с этим изменяется круг предметов речи, которые приобретают традиционные образные характеристики. Такие тропы могут полемизировать с традицией: Я считаю на теле любимой *родинки*, Точно *звезды* считает в ночи звездочет (Шерш.), И тысячи студенистых *звезд* Ее небывалый *нерест* (Багр.), Как *звезда, царица мух* Над болотом пролетает; В волшебном царстве калачей, Где дым струится над пекарней, Железный *крендель*, друг ночей, *Светил небесных* светозарней (Заб.).

Уподобление звезд украшениям встречается в поэзии XIX в.: *Бисером перловым* высыпали *звезды* (Мей), В эфирной вышине, как *бисер* золотой, Горят лучистых *звезд* далекие *узоры* (Надсон), *лучистый бисер* (Фофан.). Этот образ повторяется в поэзии XX в.: *звездный бисер* (Кл.), А качнетесь

Вы к выси, где мигающий *бисер* (Сев.), *Звезда бисером* золотым дрожит (Радимов). На этом фоне существует иное употребление слова *бисер: бисер пота* (П.Вас.).

Бытовое изображается как высокое и в других ситуациях: Вот я и мучаюсь, Стирать нанята, Чтобы снежной мглою *Зацвели подштанники* (Хл.), Он готов нести *хвост* каждой *лошади*, Как *венчального платья шлейф* (Ес.), Как изукрашенные *стяги*, *Лопаты* ходят тяжело (Заб.), Курдючное – как *мрамор – сало* (Шенгели). Традиционно высокие образные характеристики последовательно приписываются бытовым предметом. Например, в "Столбцах" Заболоцкого: *сепаратор – бог* чухонский, масла розовый *король*.

Бытовые предметы и ситуации изображаются при помощи церковных образов. Такова образность "Столбцов" Заболоцкого; ср. И *самовар* на скатерти бумажной *Протодиаконом* трубит протяжно (Багр.).

Быт как источник опорных слов тропов

В поэзии XX в. не только предметом изображения, но и источником образных ассоциаций становится быт. В поэзии XX в. слова быта используются в качестве опорных слов разнотипных тропов неизмеримо чаще, чем в поэзии XIX в. При этом некоторые смысловые связи переходят из поэзии XIX в. в поэзию XX в. Таково, например, сравнение дождевых капель с гвоздями: Вот *капля*, как *шляпка гвоздя*, Упала... (Бун.), И вдруг шел *дождь*, тормошащий зелень, Швыряясь *гвоздями* все озорней (Сельв.), Мильонами *капельных гвоздиков* // к земле прибиваются лужи (Кирс.), ср. Ах, метель такая, просто черт возьми. Забивает крышу белыми *гвоздьми* (Ес.). Соответствующий троп есть у Некрасова.

Обозначения реалий быта в качестве опорных слов тропов проникают во все сферы изображения. Положение некоторых бытовых слов двойственно: они не только обозначают реалии предметного мира, но и окружены мифологическими или историко-культурными ассоциациями, связаны с устойчивыми образными параллелями и метафорическими архетипами. Слово *веретено* отсылает к мифологическому представлению о Парках, прядущих нить человеческой жизни, коса ассоциируется со смертью. За бытовым обличьем тропа проглядывает его глубинный смысл: И *луны часы* деревянные Прохрипят мой двенадцатый час (Ес.), Как *маятник*, ходит *луна* (Ахм.). Наряду с этими словами опорными словами тропов становятся слова, не имеющие традиции поэтического употребления, слова с ограниченными ассоциативными возможностями. Часть таких слов включается в традиционные образные параллели, обновляя их.

Многие реалии, характерные для изображаемого быта, непосредственно не воспроизводятся, а входят в текст опосредованно – через троп. Таковы многие тропы Клюева, Есенина: Как *клуб бересты* в ночи *луна* – Рассвету лапти плетет она. Сучит оборы жаровый пень, и ткет онучи чернавка-тень; И к звездной *кузнице*, для ковки, Плетется облачный *обоз;*

Кузовок с земляникой – Солнце метит в зенит (Кл.), *солнца* струганые *дранки* (Ес.).

Характер тропов и, в частности, обозначения предметов быта в тропах мотивированы изображаемой ситуацией. С ситуацией связана метафора Мандельштама *труха звезд*: Я по лесенке приставной Лез на всклоченный сеновал, – Я дышал *звезд* млечных *трухой*, Колтуном пространства дышал. Ситуацией продиктован характер ассоциаций в стихотворениях о рыбаках: *Луна* – мой белый *поплавок* Над черною водой (Ход.), Наверху, надо мною, тонет *луна*, Как *пробковый поплавок* (Корн.), в стихотворениях о зиме: пошла *полумесяца лыжа* // на полоз моих же саней (Нарбут), *лыжа месяца* теперь Скользит на розовом рассвете (Петн.).

Традиционные образы и мотивы преломляются через бытовые ситуации и как бы вырастают из них. В стихотворении Ходасевича "Анюте" так передан традиционный мотив жизни как плавания по морю: На спичечной коробке – Смотри-ка – славный вид: Кораблик трехмачтовый Не двигаясь бежит. ⟨...⟩ И верно – есть матросик, Что мастер песни петь... И я, в руке Господней, Здесь, на Его земле, – Точь-в-точь как тот матросик На этом корабле.

Некоторые устойчивые образные параллели пробретают проекцию на бытовые ситуации, переводятся в бытовой план. В поэзии конца XIX – начала XX в. повторяется образ *звезды – зерна*: Горели *зерна звезд* – светильники земли (Фофан.), Что *зерна звезды* (Случ.), Рассеянные огненные *зерна* Произрастают в мире без конца (Бун.), И ночь текла, златые *зерна* сея, Над лоном вод, в дрожании зеркал (Вол.), по небу, где бурю пронесло, Рассеяно горячих, легких *зерен* Уму непостижимое число (Корн.) и связанный с ним образ сева: при первых *севах звезд* немых (Вяч.Ив.), Бредет по туче седой старик. Он смуглой горстью меж тихих древ Бросает *звезды – озимый сев*. Взрастает нива, и зерна душ Со звоном неба спадают в глушь (Ес.), А звезды? Как зерна посеяны в поле (Кам.), *звездный посев* (Асеев), По небу разбросаны *звезд* сиротливые *зерна*, Но стебли лучей прорасти не успели из них (Шефнер).

В поэзии 10–20-х гг. эти образы приобретают развитие: *звезды – мука, отруби*, соответственно *небо – сито, решето*: С неба, изодранного о штыков жала, *Слезы звезд* просеивались, как *мука в сите* (Маяк.). Подобные тропы не только объединяются друг с другом, как в только что приведенном примере, но и существуют независимо друг от друга: *звезды – отруби*: Мелкие *отруби*, рассыплются *звезды* (Брюс.), *небо – сито, решето*: С меланхолических *небес* Дождь брызжет, как *из сита* (С. Черн.), За окном расхлябанное *сито* Сеет копоть, изморось и мглу (Кл.), С площадки нырнуть, раздирая пальто, В набитое *звездами решето* (Багр.).

Образ *звезд-крошек* связан и с другими представлениями о небе: И кометный хвост Сметает метлой С небесного стола *Крошки* скудных *звезд* (Шерш.), И *звезд просяная окрошка* На синей небесной губе (Кл.), *Звезд* живое *крошево* // осыплет Туапсе (Асеев).

Для некоторых текстов характерен определенный образный ключ, который обусловлен затекстовой ситуацией. Самые разнообразные ситуации приобретают образную проекцию, определяя характер развертывания метафоры и частные тропы. Таковы привлекавшие внимание исследователей тропы Маяковского: Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы/черный *чулок*; И еще не успеет // ночь, арапка, // лечь, продажная, / в отдых, / в тень, – / на нее / раскаленную тушу вскарабкал // новый голодный день.

Последовательно использует наложение одной ситуации на другую Пастернак. Метель изображается как Варфоломеевская ночь, дождь как чеканка денег, рассвет как роды: Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, На ночь натыкаясь руками, Урала твердыня орала и, падая замертво, В мученьях ослепшая, утро рожала.

Такой принцип развертывания образа характерен и для таких поэтов, как Мариенгоф, Шершеневич: К *пристаням безумия* и вчера и сегодня *Мысли* бросали *чалок ленты* И опускали *сходни* (Мариенгоф), ... не считая *потери* и не копя *Рубли радости* моей *Подводил* в лирической *бухгалтерии Балансы* моих великолепных *дней* (Шерш.).

Сходные реалии и ситуации – *закат, рассвет* – приобретают разнообразные образные преломления, которые продиктованы бытовой ситуацией, через которую они изображены и освещены. В позднем стихотворении Брюсова "Симпосион заката" закат изображается как соед. ср. Вечер-*швейцар В* голубой *ливрее – подавал* Петербургу Огненное *пальто* зари (Мариенгоф), И мутно-багровое в клетку *пальто* Томило меня *на гвозде* заката (Сельв.).

Сходные смысловые признаки приобретают разное преломление под давлением разных ситуаций: *солнце,* как *жерло* в аду (Кузм.), Весь мир казался трупом, *Солнце – печью* Для грешников (Вол.), ... *солнце*, Как *печь*, куда проталкивают хлеб; И над волнами *жаровней* круглой *Солнце* выдвигается (Багр.), В *духовках солнца* // горы жаркое (Маяк.).

Тропеическое осмысление бытовых ситуаций не только способ изображения других ситуаций, но и способ переосмысления и обновления устойчивых тропов. Развернутые метафорические картины существуют не только самостоятельно, но и взаимодействуют с устойчивыми образами. На некоторые традиционные образные ситуации накладываются бытовые ситуации, изменяя смысл традиционных представлений. Бытовая ситуация, ставшая основой развернутого тропа, включает в себя традиционный троп в прямом или переосмысленном виде.

В поэзии XIX–XX в. распространено уподобление зари, заката огню, костру, пожару: Золотой *пожар* за липами горит (Бальм.), В небе гас золотистый *пожар* (Бел.), *Пожаром зари* Сожжено и раздвинуто бледное небо (Блок), Как *пожар* стоит Золотой рассвет (Ес.), Лежал *закат костром* багровым (Ахм.), О, величавой жертвы пламя! Полнеба охватил *костер* (Манд.). От этого исходного тропа ответвляются тропы, обновляющие устойчивую смысловую связь: Горит закат. На переплетах книг, Как *угли*, тлеют *переплеты окон*; *пожарище заката* (Паст.).

Традиционное сопоставление заката и зари с пожаром, многократно использованное Пастернаком, в его строках: Заря, как выстрел в темноту. Бабах! – и тухнет на лету *Пожар ружейного пыжа* – осложнено и переосмыслено в соответствии с бытовой ситуацией, легшей в основу сопоставления *заря, как выстрел*, традиционная форма выражения устойчивой образной связи – *пожар* непосредственно присутствует в тексте.

В стихотворении Ходасевича "Звезды" звезды изображаются как проститутки, проститутки – как звезды. Наряду с явно выраженным пластом сниженной лексики в стихотворении присутствует и традиционно поэтический пласт. Оба эти пласта не только противостоят друг другу, но и сплетаются друг с другом: И под двуспальные напевы На полинялый небосвод Ведут сомнительные девы Свой непотребный хоровод. Традиционные обозначения звезды – *девы, хоровод*. Затем связь с традицией поддерживают слова *брильянтовые, алмазные*: И, до последнего раздета, Горя *брильянтовой* косой, Вдруг жидколягая комета Выносится перед толпой... Летят *алмазные* подвязки Из мрака в свет, из света в мрак.

В явном виде присутствует устойчивый образ *звезда – алмаз* в строках Заболоцкого: Приходит ночь. Бренча алмазною заслонкой, Она вставляет черный ключ В атмосферную лунку. Устойчивый образ присутствует в тексте в переосмысленном виде.

В стихотворении Пастернака "Урал впервые" накладывающиеся друг на друга ситуации обозначены в исходном сопоставлении: Коптивший рассвет был снотворным. Не иначе Он им был подсыпан – заводам и горам – Лесным печником, злоязычным Горынычем, Как опий попутчику опытным вором. Один из рядов ассоциаций, выраженный оловами *коптивший, печник*, представляет собой преобразование устойчивой смысловой связи *заря – огонь*, о которой уже шла речь в связи с другим стихотворением Пастернака.

Исходный образ не только видоизменен, но и подчинен новой ситуации, приведен в соответствие с нею. Метафора Маяковского *отбросив белье до последнего листика*, Сады похабно развалились в июле, переосмысливает традиционную образную связь *листва – одежда*, на которой основано множество тропов поэтов XIX – начала XX в.: Роняет лес багряный свой *убор* (П.).

Опорными словами тропов становятся самые разнообразные предметные обозначения, в том числе обозначения предметов быта – одежды, посуды, украшений, орудий труда, инструментов, оружия. Эти образные характеристики приписываются широкому кругу предметов речи, в первую очередь миру природы в разных его проявлениях.

Светила – украшения, знаки отличия: *звезды – елочные бусы* (Бел.), Сквозь далеких *звезд кокошник* горят Печоры жемчуга (Хл.), Но ночь покуда снами веет В мерцаньи *звездочных монист* (Нарбут), И *звезды* снизаны в *мониста* На нити тонкие лучей (Клыч.), *Солнце опалом* на пальце // сияет на синий мир (Асеев), *Месяц* в ухе *серьгой* (Цв.), ... повисший пустынно и утло, Здесь *месяц* с *серьгою казацкою* схож (П.Вас.), Висят меж сучьев *звезды*, как *подвески*, И как на ниточке луна (Клыч.), Блестит

луна – твое *запястье* (Гум.), вырядились *звезд ордена* (Маяк.), Вон *звезд* веселые *значки* (Асеев), *Месяц* круглый, как *кольцо* (Вс.Рожд.), И *звезды* висят наподобие *блях* (Корн), Косматое *солнце* висит *бунчуком* (Луг.).

В стихах Маяковского небесные светила превращаются в предметы быта: *Солнце моноклем* // вставлю в широко растопыренный глаз; Мы солнца приколем любимым на платье, из *звезд* накуем серебрящихся *брошек*.

Луна, солнце – головной убор: *шапка–месяц* (Ес.), *месяц – Божья камилавка* (Кл.), *Луна* – золотое *сомбреро* (Сев.), А в небе / Без толку / Висели пуговки звезд и *лунная ермолка* (Утк.).

Светила и другие проявления природного мира – разнообразные предметы домашнего обихода: *звезд булавки* золотые (Манд.), *Звезда* / синей *булавкою* сердце колет (Нарбут), *Звезды* острые, как *бритвы*, / небом ходят при луне (Корн.), Где *гребнем облаков* в ночном цвету Расчесано полей руно (Хл.), И береза, зелень кос *Гребню ветра* подставляя... (Кл.), Пусть солнце золотистым *гребнем* Отныне чешет наши нивы (Кл.), И *гребешок из солнечных* зубцов, // распутывая кудри облаков, // откроет вдруг холодное лицо... (Асеев), *лунный гребешок* (Ес.), ... *луна* – словно желтый *гребень*, Запутавшийся в волосах (П.Вас.), Не знаю, светит ли *луна* Иль всадник обронил *подкову*? (Ес.), *Луну* серебряной *подковой* Прибив на счастье у ворот (Рыл.), Не смотри, что на небе солнце величественно. Нет, это же просто поверье язычества. *Солнышко*, радостей папынька! Где оно нынче? У черта заморского *запонка?* Черт его спрятал в петлицу? (Хл.), Ночь ... с *сумою* дорожной *луны* (Паст.), *луны мешок* травяной (Ес.), *облак мешки* (П. Вас.), *солнцеву зыбку* качает заря (Кл.), И *солнце зыбкой* К кустам привесь (Ес.), Солнце! Бирюзовая улыбка. *Океан* качнулся, словно *зыбка* (С. Марк.), *качели волн* (Сев., П.Вас.), *качели туч* (Третьяк.), В *санках озера* над лугом Запоздалый окрик уток (Ес.).

Луна, месяц – деньги: небесный *золотой* (Бл.), луна холодеет *полтиной* (Паст.), *Луны* начищенный *пятак* Блеснул сквозь паутину веток (Г.Ив.), *месяц-пятачок* (Меж.), *звезды – деньги*: И кули с *червонцами звезд* (Хл.), *Звезды* над водою по *рублю* (Корн), И *звезды* – золотыми *монетами* Рассыпанные в камыши (П.Вас.), *Звезды* покатились, как *рубли* (Прок.), *солнце – деньги*: Нависло *солнце* над пустыней той Гигантскою *монетой* золотой (Шефнер), Как этот вечный болотный ей выдержать блеск, Зной, одиночество, мелкого *солнца монету*? (Кушнер), *листья – деньги*: Сады одевают сны золотые. Все оголилось. Золото струилось. Вот дерева призрак колючий: В нем сотни *червонцев* блестят! Скряга, что же ты? Пойди и сорви, Набей кошелек! (Хл.), хрупкие *листья червонцами* на горностаевом боа (Третьяк.), Ущербные *листья – гроши*; сентябрь-скопидом в котловин сундуки С сынком-листодером ссыпал *медяки* (Кл.), *грибы – деньги*: Лежали *сыроежки*, как *монетки* (Нарбут), пятнистые *пятаки ... сыроежек* (Паст.).

Основой тропов становятся обозначения веществ, применяющихся в быту: Вся равнина покрыта сыпучей и мягкой *известкой* (Ес.), И седое небо, низясь, Сыплет пригоршнями *известь* (Паст.), Небо обмазано *синькой* влажной; Безвредною *синькой* покрылось окно (Багр.) Тает в бочке, словно *соль, звезда* (Манд.), Пусть солнце выплеснет Багряный *керосин* (Мариенгоф), По безжизненной Лодзи *Бензином* растекся *закат*, ср. И утро шло кровавой банею, Как *нефть* разлившейся зари (Паст.), Едкая как *щелочь заря* в горах размыла лед (Шенгели).

Небесные светила, явления природы изображаются при помощи обозначения орудий, инструментов: *солнца* электрический *молот* (Зенк.), О солнце, выше взлеты, Разбрызни лед литой О снеговые соты *Кувалдой* золотой (Герасимов), *солнечный сошник, солнца соха, грабли зари, зари коса, цепами дождя* обмолачивал; *Клещи рассвета* в небесах из пасти темноты Выдергивают звезды, словно зубья; *Крючками звезд* свивая в нить Лучи, ты ловишь нас И вершами бросаешь дни В зрачки озерных глаз (Ес.), Как *примус*, примутся мерцать – о звездах (Маяк.), ... в электрическом небе качался // повернувшийся *солнечный жернов* (Асеев), *Ветров* иззубренные *бороны* (Маяк.), *Пила* белых *гор* (Хл.), И *воздух*, как *пила*, остер (Паст.), А я, как в детстве, жду довеска С небес, где виден продавец И золотая *хлеборезка* (Мориц).

Как опорные слова тропов используются обозначения оружия: *солнце*... Круглой *бомбой* над Мишею занесено; только *звезды* летят картечью (Корн.), *Луна* за водяною кручей // бесшумным катится *ядром* (Уш.), Летит *луна* в прозрачных редких ручах Полупудовым пушечным *ядром* (Жигулин).

Реалии природного мира уподобляются посуде: *тарелки лун*; Рассветной крови муть Стекает с *облаков* – посеребреных *ложек* (Мариенгоф), И *облака*, как крашеные *ложки*, Крутясь, плывут в вареной синеве (Паст.), Солнце вовсю разливает желтки По *снеговому фарфору*. И седину отряхает сосна, И ледяные *осколки* повсюду... Это – весна! Это весна Зимнюю Бьет *посуду*! (Утк.), Трещал мороз, деревья вязли в *кружке* Пунцовой *стужи*, пьяной, как крюшон (Паст.).

С сосудами, посудой сравниваются люди: Здесь *бабы* толсты, словно *кадки* (Заб.), А где же *дамочки*, вы спросите, где милые *подружки*, Делившие со мною мой ночной досуг, Телосложением напоминавшие *графинчики, кадушки* – Куда они девались вдруг? (Н. Олейников). Вместилищам и, в частности, посуде уподобляются части человеческого тела: Как наполненные *ведра*, Растопыренные *бюсты* Проплывают без конца (С. Черн.), *стакан черепа* (Хл.), белый *кувшин головы*; *жбан* желудка; *чашки рук* (Ес.), *глаз* моих *ушат* (Шерш.), И я мечусь средь животов огромных, Среди *грудей*, округлых, как *бочонки* (Багр.), С *животом*, подобным *тазу* (Заб.) и части тела животных: *бутылки копыт* (Нарбут), И ноги утканы в *стаканы копыт* (Шерш.). Человека и части его тела характеризуют и другие предметные обозначения : *шары* лощеных утренних

щек; *Бороденка* торчала *Лаптем* худым (П. Вас.), *пятаки пяток* (Нарбут).

В более сложном случае предмет имеет и предметное и непредметное соответствие: *Жила* на лбу, Крутая, как *плетка*, Тяжелая, как батрацкая *жизнь* (П. Вас.). Сравнения с предметами быта используются при изображении мира людей и в других ситуациях: *Пресса* опять зажужжала б, как *примус* (Сельв.)

Образные самохарактеристики поэта черпаются из бытовой сферы: Если б я был царем Монтезумою, Сгорая, воображал бы *я* себя *сигарою*, Благоуханною, крепкою, старою (Сол.), Я страстию опутан, как *катушка* (Н. Олейников).

Предметные обозначения в роли опорного слова тропа не замкнуты изображением природы или человека, сфера их употребления шире: Пыхтит *вокзал*, как *самовар* На кухне... (Маяк.), И обручальный *перстень*, Толстый и углистый, Солидный, как *самовар*, Густеет красной медью На указательном пальце (Сельв.), *утюги пароходов* огладили море (Третьяк.).

В результате переоценки ценностей возникают обоюдные тропы, в состав которых входят, с одной стороны, обозначения небесных тел, с другой, обозначения предметов быта: И в зреющие овощи, в зеленые каналы Ложится *солнце* плоское, Как вычищенный *таз* (Вс. Рожд.), ... словно *солнца* Заходящий *глаз*, Сверкал большущий медный *таз* (Кам.). Солнце сравнивается с самоваром: Два *солнца* навстречу: одно над землей, Другое – расчищенным вдрызг *самоваром*; Под клеткою *солнце* кипит на столе (Багр.), Как день вставал сквозною кисеей, Иконами и *самоварным солнцем* (П. Вас.), самовар – с солнцем; И *солнце* блещет ярче *самовара* (Вс. Рожд.), *звезды* сравниваются с *деньгами*: Кули с *червонцами* звезд (Хл.) – деньги со звездами: Я хочу поужинать, и *звезды* Золотые в темном кошельке (Манд.).

Некоторые слова быта используются и как предмет сравнения, и как его образ: *природа*: с одной стороны, *проводы*, как *провода* (Цв., Паст.), с другой, *проводов* голубая *солома* (Ес.), он играет на *гитаре* телеграфных *проводов* (Маяк.), Он настраивает *арфу* Телеграфных *проводов* (Утк.).

На фоне постоянно пополняющегося ряда опорных слов существуют повторяющиеся тропы с разными опорными словами: *луна – колесо*: Хромает ветхий *месяц*, Как половина *колеса* (Сев.), *луны колеса* Затренькают по тракту (Ок.), *Колесом луны* за мною Ходит вечность в оправданье (Мориц), *солнце – колесо*: *Колесом* за сини горы *Солнце* тихое скатилось (Ес.), *Солнце* крутится *колесом* (Ход.), все жарче *солнечное колесо* (Корн.), И солнечное в небе *колесо* (Луг.), *Солнца* огненное *колесо* (Слуц.), Солнце, похожее на *колесо* арбы, Легко, по-зимнему, катится (Луконин), *луна, солнце – шар*: Багрового *солнца* над нами *шары* (Багр.), с разными уточнениями: О *солнце, кегельбанный шар* (Шерш.), *Луна* удаляется белым, большим *биллиардным шаром* (Корн.), *мяч*: *солнышко* – как *мячик* (Уш.), Время *солнце*, как *мячик* бросает (Луг.), ср. ... на плече Завертится

месячный кубарь (Кл.), *небо – бумага*: На *бумаге* синей, грубо, грубо синей Ветки-паутинки; свод *картонно*-синий (Ан.), синее, как *папиросная бумага*, / натянутое на обруч горизонта (Кс. Некр.), Скелеты бригантины, как черные бойцы, Вонзили копья матч в лазурную *бумагу* (Багр.), *небо – пол, паркет*: Гопак пальбы по небу топал, Полы для молний сотрясал Широких досок синевы, *Полы небесной половины* (Хл.), *небесный паркет* (Маяк.), Был ли он звездный бал, Когда вихрились золотые стаи И волочили кружевные шлейфы Облака по синему *паркету* (Мариенгоф).

Тропы, в состав которых входят обозначения предметов быта, образуют свои синонимические ряды: снежные ширинки дырявит *посохом* закат (Кл.), Опустило солнце осеннее Свой желтый и теплый *посох* (Хл.), И, как *жерди* златые, вытянет Солнце *лучи* на дол (Ес.), И солнечных дней золотые *шесты* Остались в распутьях моих (Тих.).

Важный источник опорных слов тропов – обозначения пищи. В поэзии XX в. повторяются уже известные ассоциации: *луна – сыр*: Небо сметаной обмазано. *Месяц*, как *сырный кусок* (Ес.), И по скатерти катится *сыр полномесяца* (Брюс.), Видит – подобна *сырку* Ломтиком в корочке алой На самом-самом верху *Луна*, как ни в чем не бывало; Таяла *луна*, дырявая как *сыр* (Сельв.), *луна, солнце – блин*: Это не море, это не *блин*, Это же *солнышко* Закатилось сквозь вас с слюной (Хл.), *Луна* скользит *блином* в сметане, Все время скатываясь в бок. За ней бегут вдогонку сани, Но не дается колобок (Паст.).

Устойчивый характер имеет параллель *светило – хлеб*, связанная с фольклором: То не тучи бродят за овином И не холод. Замесила Божья Матерь сыну Колоб. Всякой снадобью она поила жито В масле. ...Назвала я этот *колоб – Месяц*; *Ковригой хлебною* под сводом Надломлена твоя луна (Ес.), И *солнце* Таити – *суропный калач* – Почило на Пудожском блюде (Кл.), Ох, бел ты мой *месяц*, Меловой *пирожок* – в обращении к человеку (Цв.), Пока раскаленным в печи *караваем* Не выглянет *солнце* обрезанным краем (Вс. Рожд.), *каравай луны* (Рыл.), ср. загадку: Над бабушкиной избушкой висит *хлеба краюшка*. Этот ряд продолжают и менее обычные сочетания: вечерних *звезд коврига* (Хл.). Это черноморская ночь в уборе Вологодских *звезд* – золотых *баранок* (Багр.).

Возникают и другие повторяющиеся смысловые связи: И солнце *маслом* Асфальта б залило салат (Паст.), *Жир солнца* по крыше, как по бутербродам Жидкое, жаркое *масло*, тек (Шерш.), А *луна* – сияющее *масло* – Уходила тихо в бытие (Корн.), ср. По крышам *ночь*, как *масло*, потекла (Багр.). Кроме того, круг ассоциаций, почерпнутых из одного источника, расширяется: *Месяц* месит *кутью* на полу (Ес.), *Месяц* повис, как оранжевая *сосиска* (Багр.).

При помощи обозначений пищи изображаются и другие реалии природного мира: *облака*: *облачный кисель* (Маяк.), ... и поле отхлебывало Из черных котлов, забываясь, *Лапшу* светоносного *облака* (Паст.), *облака* проплывают, как *сало*; *облаков* рассыпчатое *тесто* Проплывает, шлепая,

над ним (Корн.), Тучная сажа дымилась над базой, Обложив *жиром* пресную нудь Тряпичного неба (Сельв.), Как *сардинка* в оливковом масле, Одинокая *тучка* плывет (Г. Ив.), На кончике месяца, как на якутском ноже, розовато // лежат *облака,* / будто нельмовая *строганина,* // с янтарными желтыми жилами *жира* заката (Евт.), *закат*: *Закатно*-розовый *кисель* Ползет по торфяным угарам (Кузм.), то в море *закат киселем* раскиселится (Маяк.), *заря*: Сивея, разлагается *заря,* // как *сыворотка* мутного тумана (Нарбут), Кошкам на ужин в помойный ров *Заря* разливает *компотный сок* (Багр.), ... по стеклу Будто разлив золотого *омлета* Или сентябрьский парк в Сен-Клу (Сельв.), *небо*: Горсти звезд. *Корка неба* (Шерш.), Твой зрачок в *небесной корке* (Манд.), В *сиропе* – в *синеве* густой – завязнуть хочет // расслабленный, дрожащий судорожно кобчик (Нарбут), *вода, море*: Розы в шелковом *бульоне* – о купальщицах и море (Б. Лившиц), *Морская синь,* золотясь, как *бульон,* Варила солнце в себе и сама В нем испарялась (Сельв.), в кущах оливы У *лимонадного* залива (Сельв.), *снег*: Я вижу, как пирожница-зима *Муку* и *сахар* на дороги сыплет, Развешивает *леденцы* на елках, И пачкает лицо свое *мукой* (Багр.), *снега* шоколадная *халва* (Шенгели), И *снег* хрустит в глазах, как чистый *хлеб,* безгрешен (Манд.), *земля*: Весенний *кисель* жевали и ели Зубы сохи деревянной (Хл.), *шоссейный кисель*; *грязи* рыжий *шоколад* (Паст.), На *скале* черствее *хлеба* – молодых тростинки рощ; *мясо* красных *глин* (Манд.), *почки*: зеленая *карамель почек* (Шерш.), *туман*: Старухи, сидя у ворот, Хлебали *щи тумана, гари* (Заб.).

Опорные слова этого типа распространяются и на другие реалии внешнего мира: *булки фонарей* и *пышки крыш* (Паст.), Он (океан) *пельменем* глотнет в мокрый люк *Карбас* со скарбом и с нами...; Разве ж флаги величатся, Утыкав булавками город вдовий? Раскройте ж глаза – это *яичница* С огромным *желтком* человеческой крови (Третьяк.), астраханская *икра* асфальта (Манд.), И над всем этим роскошеством – Золотая *пенка* – *Вывеска* плавала, видимая далеко (П.Вас.), дом – *пряник* (Цв.) и т.п.

Подобные образы имеют опору в реалиях изображаемого мира: Разнежившийся до ногтей покойник, В *цукатах,* Не мечтает он о войнах, И страсть его зависима от хорд, От радиусов: Чуть надрезан *торт* – Обтаптывает теорем края На кухне комсомольская камея Весь мир, как *торт,* На секторы кроя (Нарбут).

С пищей сравниваются части человеческого тела: *Губы – клецки, нос – картофель... Волоса* – как *хвост селедки,* Бюста нет – сковорода (С. Черн.), Печеные *картошки* личек (Маяк.), Мясистый *нос, обрезком колбасы* Нависший на мышастые усы (Нарбут), Разворачивая *ладони,* Словно белые *блины,* Он качался на попоне Всем хребтом своей спины (Заб.), *мозга* протухший *творог* (Корн.), растопырив *колбаски* своей пятерни (Сельв.).

Смежные в реальной жизни пища и посуда оказываются смежными и в некоторых тропах: Будет *луна.* Есть уже / немножко. / А вот и полная

повисла в воздухе. // Это Бог, должно быть, дивно / *серебряной ложкой* // роется в звезд *ухе* (Маяк.), Ах, в *башке* моей, словно в *бочке*, Мозг, как *спирт*, хлебной едкостью лют (Ес.), Я посмотрел на город мой: *Он*, как *поднос* с *алибухари*, Горел на солнечном пожаре Золото-желтой бахромой (Б. Лившиц).

У некоторых поэтов пища – основа разнотипных тропов. Например, в стихах Пастернака на всем протяжении его творчества. Помимо тропов, которые уже приводились, в его стихах содержатся и другие тропы, свидетельствующие о том, что диапазон применения однотипных опорных слов очень широк: *Леденцом* лежала стужа За щекой и липла к нёбу; Капли благовеста *маслом* Проникали до предсердья; Как *масло* били лошади пространство; И сказками метались мы На *мятных пряниках* подушек.

В стихах О. Мандельштама, у которого одно и то же слово в одном стихотворении обозначает реалию, в другом служит опорным словом тропа, названия пищи имеют и самостоятельный характер, и тропеическое преломление. К тем примерам, которые уже приводились, можно прибавить и такие: Скучные-нескучные, как *халва, холмы*; *стихов* виноградное *мясо*.

Параллельно уподоблению явлений природы пище развивается уподобление пищи – явлениям природы: Там всходит огромная *ветчина*, Пунцовая, как *закат* (Багр.), И слаще, чем *заря* в оконце, Медовая *заря* в ковше (П. Вас.), Красна арбузная *мякоть*, Прохладная, как *заря* (С. Марк.).

Рассмотренные группы слов сочетаются и с обозначением отвлеченных понятий. Наряду с сочетаниями, содержащими родовое обозначение *хлеб*, которое, с одной стороны, восходит к метафорическим архетипам *жизнь – сеянье, жатва* [Андрианова-Перетц 1947, 67–69], с другой, соотнесено с бытом, в поэзии XX в. распространены разные видовые обозначения: вином тоски и *хлебом испытаний* душа сыта (Вол.), черствая *булка* вчерашней *ласки* (Маяк.), *радости объедки* (Шерш.), *истины* черствый *ломоть* (Б. Лившиц), Привыкли выковыривать *изюм Певучестей* из *жизни* сладкой *сайки*; Чреду веков питает *новость*, Но золотой ее *пирог*, Пока преданье варит соус, Встает нам горла поперек (Паст.), Ни о чем не думаю, пока *Жизнь* моя черствее *корки хлеба* И синей кобылья молока; Но как забыть, что был и черств и горек *Хлеб прошлого*! Кроши его, историк, и замеси на вымысле, поэт!; Я не хочу крошить по мелочам Священный *хлеб* отечески *преданий* (Вс. Рожд.), Жизнь здесь *тесто* круто замесила (П. Вас.), жизни хрупкий *сухарик*; *хлеб* воспоминаний (Шефнер), правды *хлеб* (Евт.), последние *изюминки блаженств* в *житейском* колупая пироге (Мориц), ср. С хлебом ем, с водой глотаю Горечь-горе, горечь-грусть (Цв.)

Обозначения предметов быта, вещей, пищи сочетаются и с вещественным, и с невещественным у одного и того же поэта: *котловин сундуки*; *сундук* железного *возмездья* (Кл.) ср. Бездонный *времени сундук*, Часы – творенье адских рук (Заб.), *клецки волн, клецки* немыслимых

слов с окончанием на *-изм*; О детство! *Ковш душевной глуби*; в *ковшах* оттаявших *калош*; И *ковш* Приморского *бульвара*, И *спуска* каменный *черпак* (Паст.), И *жизнь* трещала, как *корыто*, Летая книзу головой; *Народный Дом*, курятник радости, Амбар волшебного житья, *Корыто* праздничное *страсти*, Густое пекло бытия! (Заб.), *лунный обмылок*; Но *споров* тех пылких / обрывки, / обмылки / летели, как эхо / обратно из ссылки (Асеев).

В поэзии XX в. явно выражена тенденция включить бытовое слово в разные образные параллели, расширить их возможности. Это можно показать на примерах слов *сапог, метла* (*веник*), *жернов*: *сапог*: *Сапожищи жизни* грубой не оставили следов (Ан.), *Сапогом судьбы*, Слышишь – по глине жидкой (Цв.), Девушки, те, что шагают *Сапогами* черных *глаз* По цветам моего сердца; Шаря *корня* широкий *сапог* (Хл.), Из *сапога ночи* выдернул рассвет желтую ногу И опустил в утренних облаков гуд (Мариенгоф), *метла, веник*: *метлы тополей* (Бун.), Пурговою *метлищей* Рассвет сметает темь, как из сусека сор (Кл.), Золотистой *метелкой* вечер Расчищает мой ровный путь; Дождик мокрыми *метлами* чистит Ивняковый помет по лугам; окровавленный *веник зари* (Ес.), На *метле революций* на шабаш выдумок Россия несется сквозь полночь пусть! (Шерш.), *усища-веники*; *веник бунта* (Маяк.), *жернов*: А *города* подобно *жерновам* Без устали вращались и мололи Зерно отборное Из первенцев семейств На пищу демонам (Вол.), ... жизнь, как *жерновами, сутками*, сознанье мнет, дробя (Брюс.), На *жернове* суровых *дней* (Кл.), *жернов любви* (Шерш.), Осужден я на каторге чувств Вертеть *жернова поэм* (Ес.), *жерновами дум* / последнее меля (Маяк.), Тогда просыпаются мельничные тени. Их *мысли* ворочаются, как *жернова* (Паст.), великий *жернов сердца* (Вол.), *жернова кишок* (Ес.), Двумя *жерновами* Ходят *лопатки* (П. Вас.).

Так наряду с устойчивыми опорными словами тропов (*зверь, птица, огонь, вода* и т.п.) складывается новый круг опорных слов.

* * *

Характер развития некоторых устойчивых смысловых связей в поэзии XX в. определен общей тенденцией к снижению, обытовлению образа. При переосмыслении традиционных образцов на первый план выходят разнообразные слова быта как синонимы опорных слов тропов. Обозначения предметов быта включаются в традиционные образные ряды, видоизменения их.

Для поэзии XIX – начала XX в. характерен обобщающий образ *мир – храм, храм вселенной*, к которому восходят разнообразные частные образы. Небесные светила уподобляются *лампадам, кадилам, свечам, паникадилам*: огненны сии *лампады* (Держ.) *луну*, небесную *лампаду* (П.), Ее *лампада – месяц* полный (Л.), От *луны* небесной, точно от *лампады* Белый и прозрачный блеск разлит (Фофан.), И ждет, чтобы зажглись *небес* паникадила (Вяз.).

Связь этих частных тропов с обобщающим в некоторых контекстах

лежит на поверхности: Немая ночь, сияют мириады Небесных звезд, – вся в блестках синева: То вечный *храм* зажег свои *лампады* во славу Божества (Ап. Григ.), Тихо начинали Выходить *светила*, месяца предтеча, *Перед Божьим троном* зажигая *свечи* (Полон.). Слова *лампады, кадила* используются в поэзии начала века: *звезда* – утра близкого *лампада* (Вяч. Ив.), И в небе теплятся *лампады Семизвездья* (Вол.), На белом небе все тусклей Златится горняя *лампада* (Ан.), И *месяца* погасшая *лампада* Дымится, пропадая в облаках (Г. Ив.), Ночь... зажгла небесные *кадила* (Брюс.). Затем образ *мир – храм* вытесняется, а вместе с ним и соответствующие частные образы.

Наиболее устойчив троп *звезда – свеча*, который употребляется на протяжении всего XX в., сохраняясь и тогда, когда образ *мир – храм* утрачивает свою актуальность: И семь золотых *семизвездий*, как *свечи*, горели пред ним; И *свеч небесных* гаснут вереницы (Бальм.), *свечи* первых *звезд*; *свечкой звезда* (Брюс.), И ветел, и плетней, и *звезд*, Как сизых *свечек* шевеленье (Паст.), *Звезда*, горящая, как *свечка*, Пред светлым праздником зари (Клыч.), Явилась ночь, ушла обратно, И за окошком через миг Погасла *свечка*-пятерик (Заб.), *звезды* точно *свечи* (Тих.), И *звезды* бледно теплят *свечи* (Слуц.), Две *звездочки* сверху / поставьте *свечкой* / тому, кто остался доигрывать бой (Возн.), *свечи созвездий* (Сам.), ср. *Луна*, как *свечка* местная, По ночам над нею брезжит (Кл.).

В поэзии XIX в. используются уподобления небесных светил разным источникам света: *лампа*: *солнца лампа* огневая (Бенед.), *Луна* по-прежнему была Светла, как *лампа* (Полон.), *Веспера* скромная *лампа* (Фет), *фонарь*: *месяц-фонарь* (Полон.), *Луна* блестит за тучами Унылым *фонарем* (Фофан.), *люстра*: То сверкает вышина Миллионом *люстр* алмазных (Бенед.). В поэзию XX в. переходят из поэзии XIX в. опорные слова *фонарь, люстра*: И *луна*, как *фонарь*, озаряла нас отсветом красным (Бел.), *Месяц* будет вам – красный зловещий *фонарь* (Бл.), *Луна* подымет свой *фонарь* И проплывет (Нарбут), *фонарями* разбросалася луна (Сев.), Гляди, *луна* Уж зажигает нам *фонарь* дорожный (Цв.), фарфоровый *фонарь* – прозрачная *луна*, В розетке синих туч мерцает утомленно (Багр.), *Луна*, как китайский *фонарик*, Зажглась над далекою сопкой (Шубин), *фонари Стожар* (Герасимов), Черная ночь. Без *звездных фонарей* (Маяк.), *люстра* южных *звезд* (Мануйлов), И *люстрой* высоко под облаками... Невидимое *солнце* вновь зажглось (Зенк.).

На развитие этого ряда накладывает отпечаток изображаемый быт, который становится источником таких образов, как: Что нам застылые в сини *ракеты* Вечно неведомых *звезд*? (Брюс.), Месяц погас, как дрянь-*огарок*, Но напоследок головой покачал (Горянский), *Месяц* засветит *лучинкой*; звезды-*лучинки* (Кл.), ночью... со связками зрелых *горелок* (Паст.), Я хотел бы вернуть и поверить снова, Что вот эту *луну*, Как *керосиновую лампу* в час вечерний, Зажигает фонарщик из города Тамбова (Ес.), *Луна* Чадит мне, как *ночник* (Март.), *Солнце*, словно *лагерный про-*

жектор, Риве бьет в безумные глаза (Евт.), *электричество звезд* (Мориц).

С другой стороны, земные источники света характеризуются через обозначения небесных тел: Говорят *электричеством луны* (Брюс.), *Электричество* – наша *звезда*; Были *солнца* в сверканьи *витрин* (Бл.), *солнца* улиц (Маяк.), *электрические солнца* (Сельв.), Смотрю в Штукатурное небо На *солнце* в шестнадцать свечей (Ход.), В ослепительном свете *электролуны* (П. Вас.), Электрический *фонарик*, как *звезда*, горит в руке (Г. Ив.).

Образная параллель *небо – вместилище, сосуд* в поэзии XIX в. имеет несколько конкретных выражений. Одно из них *небо – фиал*: Навес раскинут голубой! Взгляни, прекрасная, над нами, Как опрокинутый *фиал*, Он, в землю упершись краями, Нам общий храм образовал (Бенед.), второе: *небо – чаша*. Это уподобление несколько раз использует Бенедиктов: *Чаша неба* голубая Опрокинута на мир; Вам лазуревая *чаша* Открывается до дна. Как пишет В.В. Виноградов, "запомнившееся Пушкину (по свидетельству И.И. Панаева) в стихах Бенедиктова сравнение неба с опрокинутой чашей еще раньше встречается в ... статье Н. Бестужева: "Небо, как опрокинутая чаша с алмазными звездами своими, отражается в совершенно тихой поверхности моря (ст. "Об удовольствиях на море", "Полярная звезда" на 1824 год)" [Виноградов 1941, 239]. Уподобление неба чаще используют и другие поэты: Далекий *небосклон*... Как будто *чаша*, Розовой чертой, Зари сияньем ярко обведен (Ап. Григ.), светят краше У него, царя небесных сил, Груды бриллиантовых светил В ясном *небе*, как в лазурной *чаше* (Мережк.). Слово *чаша* для обозначения неба продолжает употребляться и в поэзии XX в.: И для ожившего дыханья Возможность пить благоуханья Из *чаши ливней* золотых; Что ни день, теплей и краше Осенен простор эфирный Осушенной солнцем *чашей*: То лазурной, то сапфирной (Ан.), *Чаша ночи* восточной звездой Занялась в поднебесьи (Вяч. Ив.), *Небо* – синенькая *чаша* (С. Черн.), И все бледнее губы наши, И смерть переполняет мир, Как расплеснувшийся эфир Из голубой *небесной чаши* (Ход.), *Неба* яшмовая *чаша* (Шубин), Нам становится тесно под синей *небесною чашей* (Шефнер).

В поэзии XX в. круг обозначений неба, основанных на смысловой связи *небо – сосуд*, расширяется. В начале века небо обозначается высокими словами *потир*: И маки сохлые, как головы старух, Осенены с небес сияющим *потиром* (Ан.), потир земли, *потир небес* (Вяч. Ив.), Вечер из *потира* льет по небу живую кровь (Брюс.), *купель*: *Купелью* кристальной ты твердь улегчила – и тонет Луна в среброзарности сизой (Вяч. Ив.), И вновь крестить нагую душу В *купели неба* и морей (Бун.), Из купола небес, как из *купели* (Кузм.), ср. во второй половине века: Из голубой *купели* Лучи лились на нас (Сам.).

Постепенно на первый план выходят тропы, включающие обозначения предметов быта и, в частности, посуды: *чашка*: *Чашка неба* расколота (Ес.), И артельная *чашка небес* Опрокинута кверху дном, И на самом крае

ее Месяц ломтиком дыни прилип (Кс. Некр.), *котел*: синий суп в *звездном котле* (Оцуп), *котел небосвода* (Шубин), *ковш*: звездный *ковш* (Кл., Цв.) *ковш* серебряный – это *небо* (Наров.), *блюдо*: на *небесном* синем *блюде* (Ес.), *таз*: Тяжелый *таз* Осенних *звезд* Не каждому дано перенести (Мариенгоф), Лежу, ленивая амеба, Гляжу, прищуря левый глаз, В эмалированное *небо*, Как в опрокинувшийся *таз* (Ход.), *стакан*: *Звездный стакан* (Хл.), в *небес* голубок *стакане* (Шерш.), *цистерна*: *Небо* кажется бездонною *цистерной* (Багр.), *плошка*: Над землей луна висит. Над землей большая *плошка* Опрокинутой воды (Заб.), *корыто*: *Небо* опрокинуто *корытом* (Прок.), *крынка*: *Небо* – точно глиняная *крынка* С розовым топленым молоком (Вс. Рожд.), *тарелка*: Как *тарелка, небо* чисто вымыто (Тих.), И *тарелкою* белою, битой *Небо* висло над каждым из нас (Адмони), *лоханка*: Кипи, *небесная лоханка,* От горя нашего капи! (Светл.), *кадь*: *Небо* – набитая звездами *кадь* (Рыл.), *бутыль*: В облачной *бутыли* Плыла луна Молочным пузырем (Мориц). В ряду соотнесенных тропов появляется и родовое обозначение: По колеям *небесного сосуда* Аэролит протрясся (Третьяк.).

В поэзии XIX в. *море* – *чан*: Про кого ты там колдуешь, Ночью, в *чане* волн седых? (Вяз.), *котел*: *Море* как *котел* (Ф. Глинка), *чаша*: Ты так прекрасна, *чаша* синих *вод* (Случ.). В поэзии XX в. уподобление водоема чаше повторяется: Нет! Ты же символ мятежа, Ты – Смотри *чаша* пировая – о море (Ан.), И *чаши* недвижной *воды* Совсем бы казались пустыми, Но в них отразились сады (Бун.), *Озеро,* как *чаша,* колдовское (Кл.), *чаша вод* (Кузм.), Вы видели *море* такое // прозрачным, как *чаша* вина? (Асеев), *Море* взбунтуется, закипит *Чашей,* бурлящей и безмерной (Багр.), Опять мне блеснула, окована сном, Хрустальная *чаша* во мраке лесном; В лазурную *чашу* сияющих *вод* Спускается сонный Гурзуф (Заб.), *чаша озер* (Матв.).

Одновременно используются и другие обозначения – родовое; И пены бледная сирень В черно-лазуревом *сосуде* (Манд.) и множество видовых. Так же, как в предшествующем случае, некоторые образы имеют высокий характер: *купель*: И вешних *вод купель* (Сев.), В *купели* неба и *морей* (Бун.), Цветет болотная *купель* (Ес.), *лампада*. Волной захлебываясь, на волос От затопленья, за суда Ныряла и светильней плавала В *лампаде* камских *вод* звезда (Паст.). Основное место принадлежит тропам, включающим обозначения предметов быта: *чашка*: Спокойно маленькое *озеро*, Как *чашка,* полная водой (Гум.), *блюдо*: Туда, где *моря* блещет *блюдо* (Маяк.), Большое *озеро* как *блюдо*; И над *блюдом* баварских *озер* С мозгом гор, точно кости мосластых (Паст.), *блюдце*: *блюдце моря*... блестит (Уш.), *кувшин*: *Кувшины* издревле умершего *моря* Стояли на страже осени серой (Хл.), *тарелка*: Все шире *вода* – голубая *тарелка* (С. Черн.), *лохань*: *Океан* – избяная *лохань* (Кл.), *кринка*: закат Полощет в озере, как в *кринке,* Плеща на лес кумачный плат (Кл.), *ковш*: *ковш* узорчатый – озерышко Ильмень (Кл.), *ковши* озер (Ручьев), *баклага*: И пле-

щется взморье-*баклага* (Кл.), *бадья*: Море: ярая *бадья* (Цв.), *бокал*: *бокал* Байкала (Третьяк.), *ванна*: Других глотает *морская ванна* (Маяк.), Здравствуй, Красное море, акулья уха, Негритянская *ванна*, песчаный котел! (Гум.), Как на рассвете видеть странно // богов с седою бородой!.. Их *океан* – большая *ванна* // с позеленевшею водой (Асеев), *умывальник*: (*море*) Какой огромный *умывальник* (Ход.), *корыто*: Азовского *моря корыто* (Багр.), Балтийского *моря корыто* (Корн.), Не гордились былым *корытом*, Запорожец, дід Дніпро (Вс. Рожд.), *кастрюля*: Млеет морская медь... Красное дно *кастрюли*, Полно тебе блестеть (Кузм.).

Менее длинный ряд соотнесенных тропов составляют тропы с аналогичными опорными словами, рисующими луну: *чаша*: Когда же закруглится по краям, Она горит, как *чаша* золотая, В которой боги пить дают богам (Бальм.), Снова встает *луна* молодая – *Чаша*, полная медом густым (Вс. Рожд.), *кубок*: *Луна* – как пенящийся *кубок*, Среди летящих облаков (Г. Ив.), *ковшик:* И на небе *месяц ковшиком* горит (Бальм.), *Луна* – как белый надо мной каленый / край *ковша* (Корн.), *кувшин*: *кувшин луны* (Ес.), *лоханка*: Мойте руки свои и волосы Из *лоханки* второй *луны* (Ес.), и гул и полыханье Окаченной *луной*, как из *лохани*, Пучины (Паст.), *бадейка*: Окунуть бы в каждой кринице Золотую *бадейку луны* (Тряпк.).

Троп с родовым обозначением *ткань неба* (Бенед.), повторяющийся в XX в., имеет множество видовых соответствий и в поэзии XIX, и в поэзии XX в. Небо уподобляется *бархату* (Некр., Надсон, Брюс., Бл., Бел.), *шелку* (Ахм., Багр., Маяк., Луг., Светл., Шенгели), *атласу* (Бел., Луг.), *парче* (Вяз., Бел.). Этот ряд пополняют обозначения более простых, дешевых тканей: *холст*: И *холстов* беленых С высей осветленных Реют полога (Вяч. Ив.), *небо* мертвенней *холста* (Манд.), *ситец*: серенький *ситец небес* (Ес.), тусклый *звездный ситец* (Хл.), *сукно*: *суконное небо* (Багр.), *сарпинка*: *Небо*, бывшее ярче *сарпинки*. В день, когда мы вошли в Кара-Кум (Саян.), *парусина*: Затянулось *небо парусиной* (Кам.), Самолеты порют *парусину неба* (Слуц.).

Небо уподоблено самым разнообразным изделиям из ткани. В поэзии XIX в. – *полог* (П., Фет), *покров* (Хом.), *пелена* (Бенед.), *лента* (Язык.), *риза* (Майк.), *ковер* (Льдов), *саван* (Вяз., Надсон), *покрывало* (Случ.), *завеса* (П.). В поэзии XX в. эти опорные слова отчасти повторяются: Варшавское *небо* – прозрачная *риза* (С. Черн.), *ризою* над землею свесивший *небеса* (Ес.), Если *звезд ковер* тобою вышит (Маяк.), На синем *ковре небес* Висит драгоценная сабля (Кам.), Над усталою пустыней Развернулся *полог* синий; не поднять тяжелого *покрова* Седых *небес* (Сол.), И, как *завеса*, мутны *небеса* (Брюс.), *лента неба* (Бун.), *покров* (Вол.).

В то же время ряд соотнесенных обозначений становится необычайно широким, пополняясь все новыми словами, среди которых важное место принадлежит бытовым обозначениям: Вот сизый *чехол* и распорот (Ан.), Чтоб треснул зенит и упало ты *небо* дырявым *плащом*? (Брюс.), Дыряв и хлябок *небесный плат* (Кл.), синий *плат небес* (Ес.), Но и там истлевает

высь везде, Как *платок* полосатый сартовский (Асеев), *небу* в *шаль* (Маяк.), *Небо* в океане, как персидская *шаль* (Г. Ив.), Так похоже на черную *мантилью* Пахнущее ладаном февральское *небо* (Ив.), Прорвана суровая *попона* звездными ежами (Нарбут), Ветер синюю *блузу неба* полощет (Герасимов), *небосвод* – сереющий *подол* (Шерш.), Все *небо*, как *парус* холстинный, Вспороло холстинным ножом (Вс. Рожд.), *неба кант* (Недогон.), Все это *небо* синее – на вырост, Как мальчика веселая *матроска* (Эр.), *неба* дымная *овчина* (Тих.), Как *занавески*, Синее *небо* в пробоинах стен (Гудз.), *неба* синяя *рогожка* (Мориц). На другом полюсе - *хитон* (Вол.).

Обозначения предметов быта передают разные внутренне связанные представления о небе и звездах: *небо – шапка, колпак*: Беззвучно вращается *свод небосклона*, Расшитый звездами, как *шапка* паяца (Ход.), А синий *Колпак* С бубенцами звезд (Мариенгоф), Над голубеющим *колпаком*, Под золотым многоточьем (Утк.), Просыпали в ночь // расчернее могилы // звезды-табачишко // из *неба кисета* (Маяк.), А *небо* в звездах, как *кожух* в репье (Нарбут). На другом полюсе такие образы, как *синяя схима* (Вол.), *звездный шлем* (С. Марк.).

Так же развиваются новые образные ряды. В новых образных рядах в 10–20 гг. важное место принадлежит отрицательным ассоциациям. Ряд образов, основанных на смысловой связи *солнце – насекомое*, включает в себя, с одной стороны, такой троп, как: *Солнце – божью коровку* Аллилуйем встречать'(Кл.), с другой стороны, тропы: ... *солнце*, как *паук*, Дрожит в сетях алмазной паутины (Вол.), *солнце*... назойливым *оводом* (Маяк.), *солнца вша* (Маяк.), И когда по утрам из заглохших грядок Багряное *солнце* лучи подъемлет: Казалось, кровавая *Вошь* из ада, Карабкаясь ножницами, Лезет на землю (Сельв.).

В свою очередь звезды, с одной стороны, *пчелы, осы, комары, светляки, бабочки*: Точно *рой* златистых *пчелок*, *Звезды* на небе блестят (Майк.), *рой* священных *пчел* (Вол.), Чтобы *зерна* под крышей небесною Озлащали, как *пчелы*, мрак (Ес.), в окна вползали корни Все растущей луны между *звездами ос*! (Шерш.), Кружит *звезд мотыльковый рой* (Ес.), *звезды-комары* (Кл.), Уже *зазвездились* ночные Полей небесных *светляки* (Сев.), *светлячки небес* ползут (Кам.), На запруде ночной *Звезды* вьются, как желтые *мошки* (Луг.), *звезды*, брезжущие на лету Над мокрыми сентябрьскими садами, Как *бабочки* с незрячими глазами (Тарк.), с другой стороны, *клещи, гниды, мухи*: Вселенная спит, // положив на лапу // с *клещами звезд* огромное ухо (Маяк.), ср. *Заря*, как *клещ*, впилась в залив (Паст.), Не подвиг рассекать ущелья, *Звезды-гниды* раздавить ногтем (Кл.), А на небе, словно его загадили *мухи*, / роятся зеленые *звезды* (Горянский), Сколько *звезд*! Как *микробов* в воздухе... (Возн.).

Толчок развитию синонимических рядов дает разрушение устойчивых представлений. На протяжении всего XX в. свет уподобляется острым и

колющим предметам, в частности, оружию. Исходный образ *стрелы* имеет мифологическое происхождение – стрелы бога Аполлона: рады *стрелам* вы жарких *лучей* (Ан.), умер от *солнечных стрел* (Бел.), И *стрелы летнего огня* Так упоительно не строги (Кузм.), Как от пьяного солнца бесшумные падали *стрелы* (Манд.). Одновременно развивается синонимический ряд со словами *копье*: Снова красные *копья заката* Протянули ко мне острие (Бл.), Вонзайте в небо, фонари, *Лучей* наточенные *копья* (Бел.), луч-копье (Город.), *меч*: Длинный *луч*, как острый *меч*, Сердце светом пронизал (Бл.), Солнце в терем врезалось – Что *меч* золотой (Цв.), И *солнца* желтые *мечи* Пронзали полдня первый час (Нарбут), *солнца* огненного *меч* (С. Марк.), Уже летят *зари мечи* (Кирс.), Была разъята ночь *мечами света* (Вс. Рожд.), в скрещенье *огненных мечей* (Санников), скрестились *лучи*, как *мечи* (Иск.), *кинжал*: Поутру *луч* солнечный будет – Как *кинжал* (Брюс.), *шпага*: Протянут тонкий, яркий *луч*, Как *шпага* остро-огневая (Кузм.), *штык*: *лунный штык* (Мариенгоф), *секира*: *секиры зари* (Маяк.), *клинок*: И *зари клинок* тончайший Был над шеей занесен (Тих.), *рапира:* Просочились *лучи* его в дыры, Точно стены прошли *рапиры* (Горб.), ср. *Солнце* выбросило свои *рапиры* (Пильняк).

Одновременно в круг опорных слов вовлекается широкий круг обозначений разнообразных острых, колющих, режущих бытовых предметов: *иглы*: ... златые *солнца иглы* колют (Ан.), *Луч* вонзился в прожженное сердце стекла, Как *игла* (Бл.), *иглы света* (Бел.). От огней *иглы* тянутся *лучами* (Вол.), От луны *лучи* протягиваются, К сердцу *иглами* притрагиваются (Брюс.), И *солнечные* быстрые *иголки* Кули с мукой и солью серебрят (Тих.), Точно медь в самородном железе, *Иглы пламени* врезаны в печь (Гум.), *лезвие*: *лезвие заката* (Ес.), Утро точит свое *лезвие* (Асеев), Зверь пошел по *лезвию луча* (Луг.), для того ли эти *лезвия*, Чтоб по ним ходили – о лучах прожектора (Кирс.), Над лампадой – гильзой с керосином – Плясало *лезвие огня* (Гудз.), *прожекторов* косые *лезвия* Ночное небо полосуют снова (Рыл.), *бритва*: *бритва луча* (Маяк.), Словно *бритва, рассвет* Полоснул по глазам (Выс.), *нож*: сверкает, точно *нож, зарница* (Ход.), Густое свищет *пламя, Ножами* вырываясь из бойниц (Багр.), Май ⟨...⟩ небо Пырни *Солнца ножом* (Третьяк.), Вечерней *зари* Окровавленный *нож*; *Заря* кидала медные *ножи*; *Ножами пламенными* мрак распорот (Луг.), О, лунный *луч*, Словно отцовский *нож* (Сулейм.), *ножницы*: Пока *лучей* тугие *ножницы* Не распороли все полотна (Л. Озеров), ср. в небе *ножницы прожекторов* кроили темноту (Пильняк), *коса*: Отзвенела по траве сумерек *Зари коса* (Ес.), *спица*: Солнце низкое садится. Вот оно в затон впилось И оттуда длинной *спицей* Протыкает даль насквозь (Паст.), Солнце прыскает *спицею* (Нарбут), *ножки циркуля*: *Прожекторы*, как *ножка циркуля*, Лучом вонзились в коновязи (Паст.), *вилы*: Сугробов последние туши Вздымайте *вилами лучей* (Герасимов), *кол*: Рекламы / угробливают / *световыми колами* (Маяк.), *кирка*: солнце мякоть снега грызло золотой *киркой* (Мариенгоф), *штопор*: *Штопором* лун-

ного *света* точно Открыты пробки окон из домов (Шерш), *бурав*: *Луч*... Входит в темные недра, Как алмазный *бурав* (С. Марк.).

Первоначальные ассоциации, обеспечивавшие устойчивость образа, стираются. Из одного ряда опорное слово перемещается в другой, где оно осознается сначала как один из членов определенного тематического ряда (оружие), а затем как член ряда обозначений предметов быта.

Некоторые другие устойчивые представления также становятся источником свободного использования видовых обозначений внутри заданного ряда. По одной модели развивается несколько образных рядов, ответвляющихся от сложного исходного образа. Восход и закат солнца изображается при помощи образов крылатых коней, колесницы, восходящих к античному мифу. Эти образы появляются при воссоздании мифа, например, в трагедии И. Анненского "Меланиппа-философ": О Гелиос! твоих *Колес*, о бог, сияющие *спицы*... Так радостно мелькают, в стихотворении В. Брюсова "Фаэтон": Как в полдень *колесница Феба* Стоит на ясной высоте, По крутизне земного неба И я взнесен к своей мете, в стихах Вяч. Иванова: Ты сердцу близко, солнце вечернее, Не славой нимба, краше полуденной, Но тем, что *коней* огнегривых К ночи стремишь в неудержном беге. В ряде случаев сохраняется указание на мифологический источник образа, который перенесен в новую ситуацию: И по дуге сходящей неба Направлю *колесницу Феба* – Зажечь стопламенный закат (Брюс.). В строках поэта начала XX в., биографа А. Блока, В. Княжнина прямо указывается на миф: Ночь в море, далекая, тонет, Движенье сильней, все шумней – То Гелиос по небу гонит *Квадригу крылатых коней.*

Образ колесницы отрывается от мифа и превращается в устойчивую метафору: Так в час торжественный заката, Когда, растаяв в море злата, Уж скрылась *колесница дня*... (Л.), Там ездит *солнца колесница* (Бенед.), Сквозь скрежещущий и ржавый грохот *Колесницы* пламенного дня; В облаке пламенной мысли Мглистые кони влекли Огненный груз *колесницы* (Сол.), Смотри, бежит и исчезает мгла Пред солнечною светлой *колесницей* (Г. Ив.), И с востока снова катится *Колесница поднебесная* (Ахм.).

В таком же направлении преобразуются и другие образы, связанные с ездой на колеснице: Вся Россия – в раскатах *телеги* пророка Ильи. Вся небесная высь – в полосе огневеющей гривы, В перебросе копыт, в перескоке и ржаньи коня (Бальм.), Катит гром свою *телегу* (Манд.), ср. Где *колесница* небес безотъездная Искрой полярной блестит (Бенед.), А там Медведица, *тележкой* Гремя, ползет на небеса (Город.), Распряженный огромный *воз* Поперек вселенной торчит (Манд.). Оба эти ряда в той или иной мере соотнесены с исходными мифологическими образами, но связь с ними ослаблена или стерта.

Появляется и ряд тропов со словами, соотнесенными со словом *колесница*: Или возит кирпичи *Солнца* дряхлая *повозка* (Манд.). Форма традиционного образа меняется в соответствии с изображаемой средой: А *солнышко*! – Словно с разбегу С холма из-за лысых ракит Свою золотую *телегу* Все выше и выше катит (Клыч.). В стихотворении М. Зенкевича

"Возка снопов" тому, что происходит в мире людей, соответствует развернутая картина в мире природы, в основе которой лежит традиционный образ, переосмысленный под давлением изображаемой ситуации: А вечером *солнце,* как последний Захлопотавшийся в полях хозяин, *Нацепивши на тормоз заднее колесо,* Осторожно спустило с лиловой кручи Груженную облачными снопами *фуру* И свалило пылающий огненный скирд У широкого черного тока ночи, Где начали отвеиваться первые звезды.

В поэзии XX в. кроме того развивается два ряда тропов, источником которых служат опорные слова сложного мифологического образа. Крылатые кони (*Крылаты кони* по эфиру Летят и рассекают мрак – Держ.) преобразуются в простых коней: Солнце пустило *коня* желтогрива (Город.). Слово *конь* – отправная точка в развитии образного ряда, включающего обозначения животных: А *солнышко,* словно *кошка,* Тянет клубок к себе (Ес.), Туча – ель, а *солнце – белка* С разолоченным хвостом; *солнечные белки, солнце – кит* (Кл.), Когда сбежали испаренья И *солнце,* колыхнувши флот, Всплыло на водяной арене, Как обалдевший *кашалот* (Паст.), за ними ⟨...⟩ *солнце* погналось, желтый *жираф*; Когда это *солнце,* / разжиревшим *боровом,* // взойдет / над грядущим // без нищих и калек (Маяк.), Словно медленный *буйвол* по небу *Солнце* едет, скрипя, на закат (Шерш.), *Солнце* кралось красною *собакой,* Скрываясь за нечастым сосняком (Злотников).

Традиционный образ утрачивает свою "внутреннюю форму", устойчивое представление, стоящее за ним. Пути развития и осмысления тропа обусловлены собственно языковыми связями его опорного слова. С разрушением, стиранием, затуханием определенного представления связано и появление множества тропов, варьирующих определенную смысловую связь на месте ограниченного их количества в литературе более раннего времени.

Разрушение мифологических ассоциаций ведет к появлению новых ассоциаций, мотивированных языковыми связями опорного слова. В поэзии XIX в. широко распространен образ крыльев, который восходит к античной мифологии с ее крылатыми божествами, к аллегорическим изображениям ветра, времени, смерти, сна, славы, победы, ночи в виде крылатых существ. Как пишет А.Д. Григорьева, "... "окрыленность" ряда мифологических существ (Ветер, Смерть, Время, Слава, Сон, Ночь, Заря) способствовала сохранению образа крыла – крыльев при обозначении движения ветра, бури, непогоды, а также прихода ночи и зари" [Григорьева, Иванова 1969, 60]. К метафорам *крылья мечты, воображения, вдохновения, поэзии, вымысла, восторга, надежды, сна, смерти, ветра, бури, непогоды, тишины, ночи, вечера,* известным предпушкинской поэзии и отчасти отразившимся в поэзии Пушкина [там же, 60, 83 и др.] можно добавить ряд метафор поэтов XIX в.: *крылья забвенья* (Л.), Есть у *подвига крылья* (Хомяк.), *крылья веры* (Бутурлин), *крылья упоенья* (Надсон). С мифологическими представлениями связаны и метафорические эпитеты *легкокрылый*: Зови же сладкое безделье, И *легкокрылую любовь,* И *легкокрылое похмелье*; Летунья *легкокрыла,* Младой его жены *Молва* не

пощадила (П.), *крылатый*. Некоторые образы имеют цитатное происхождение. Например, строки Волошина: *Обида* вещая раскинула *крыло* Над гневным Сурожем и пенистым Азовом – отсылают к "Слову о полку Игореве".

Постепенно крылья перестают осознаваться как атрибут мифологического существа, а осознаются как атрибут птицы. Наряду с метафорами со словом *крылья* развиваются сравнения со словом *птица*. Некоторые слова, по традиции сочетавшиеся со словом *крылья*, сопровождает сравнение с птицей: Не лес завывает, не волны кипят Под сильным *крылом непогоды* (Язык.) – Как *птица* белая, *крылами* Бьет *Непогода* в темный брег (Вяч. Ив.), *крылья вьюги* (Вяч. Ив.) – *птица вьюги* темнокрылой, Дай мне два *крыла* (Бл.), *крылья славы* (Язык., Вяч. Ив.) – И *слава лебедью* плыла (Ахм.).

Некоторые традиционные образы переосмысливаются. Метафора *крылья любви* доходит до нашего времени: Меня, во мраке и пыли Досель влачившего оковы, *Любови крылья* вознесли В отчизну пламени и слова (А.К.Т.), На *крыльях*, на волнах Ты мчишь меня, *любовь* (Брюс.), И колыхаясь, наклонилось *Любви* истертое *крыло* (Город.), Мне недаром *любовь* наша кажется *крыльями*, поднимающимися в высоту (Друн.). По этим примерам трудно сказать, чьи именно крылья имеются в виду в каждом конкретном случае. Метафору *крылья любви* сопровождает уточнение, указание именно на птицу: Одна *любовь* сковала нас цепями, Что адаманта тверже и светлей, И манит белоснежными *крылами* Каких-то небывалых *лебедей* (Гум.). Использование слова *крылья* в разных сочетаниях и расширение сферы его употребления в XX в. поддерживается уже не мифологическими представлениями, а соотнесенностью, с образом птицы, реже – других существ: И *паруса*, что *крылья серафимов*, В закатной мгле Над морем пламенеют (Вол.), Горбатый, серый *замок* Над лугом в белый день *Крылом – нетопыриным* Развеял злую тень; *Струя* исчисленного *смысла*, Как трепетание *крыла* Переливного *коромысла*... (Бел.). Так или иначе разные метафоры со словом *крылья* – вне зависимости от их происхождения – распространены в поэзии XX в.: Мерцающих *идей* ему взыграли *крылья* (Бл.), И на душу угрюмо, безрадостно легло Предпраздничного *шума* Широкое *крыло*; В этом доме нежилом Бьет единственным *крылом* Наше *одиночество* (Меж.), И вырастают / вместо *крыльев тревог* / за моей человечьей спиной / *надежды крылья* (Ок.), И *Справедливость* поздняя коснулась Его своим невидимым *крылом* (Шефнер), *Крылом* спасительным ложится *Власть государства и семьи* (Городн.). Часть сочетаний повторяется: золотой *свободы крылья* (Полон.), *Крылья свободы* шуршат шорохом первых дождей (Бальм.), И вот *Свобода крылья* распростерла (Ес.), ср. *крылатая свобода* (Ахм.); *Крылами* бьет *беда* (Бл.), Как *крылья*, отрастали *беды* И отделяли от земли (Паст.), Ну как бей *крылом, беда* (Меж.), ср. Стрельнула, как *птица, беда* (Галич). Таким образом, в одних случаях образ птицы – производное от

образа крыльев, в других – крылья – производное от птицы. В употреблении некоторых соотнесенных тропов с разными опорными словами – крылья и птица – есть известный параллелизм.

* * *

В сторону обытовления движутся тропы, передающие невещественное, в частности, отвлеченные понятия. Этому способствуют разнотипные бытовые обозначения, которые появляются на фоне высоких, поэтических образов, характерных для поэзии XIX – начала XX в. Традиционные ассоциации обновляют обозначения вещей.

Невещественное уподобляется ткани, изделию из ткани, одежде. Часть слов, употребительных в поэзии XIX в., переходит в XX в.: *риза*: Ты *вероломством, лестью, ложью,* Как *ризами* облечена (Бл.), И *грезы* о прошлом блистают в уме, Как пестрая *риза* (Брюс.), *ризой думы* важной Всю душу мне одень (Манд.), *флер*: *флер невзгод* (Паст.), *сеть*: *противоречий* сладких *сеть*; *Смерть* закинет *сеть* На свой последний лов (Брюс.), *Впечатлений* навязчивых *сеть*... Разорить ли постылые петли; И пусть судьба мне вяжет *сети* (Сол.), Здесь одиночество меня поймало в *сети* (Ахм.), *хитрости* привычной *сети* (Хл.), *пелена*: черной *смерти пелена* (Брюс.), *пелена бесправия*; он спит за *пеленою малодушья* (Паст.), *пелена памяти* (П. Вас.), *знамя, флаг*: *флаг успеха* (Сев.), *поэзии* багровые *знамена* (П. Вас.), *ткань*: все сложные *ткани* и *блага* и *зла*; Мысли сплетайте в лучистые нити, Светлая *ткань* хороша, хорошая *ткань чудес* (Бальм.), *умозрений ткань* (Коневский), И волокно за волокном сбираешь *Ткань духа* своего, разодранного миром (Вол.), *ткани дум*; *ткань вечности* (Балтр.), ... *ткань* моей *мечты* прозрачна и прочна (Манд.), ср. *тканью* неприглядною тянутся *мечты* (Фет), *ткань вопросов* стала краткой (Хл.), *ткань бытия* (Вс. Рожд.), *существованья ткань* сквозная (Паст.), Я снаружи и с изнанки *Ткань судьбы* перебирала (Мориц).

В XX в. в качестве опорных слов тропов используется широкий круг конкретных слов: *парус труда* (Хл.), *угроз паруса* распластал (Маяк.), Только *парус мечты* вел по свету мои корабли (Вс. Рожд.), страстных *дум* венчальная *фата* (Вол.), *плащ себялюбий* (Бун.), Повыньте *жалости повязку, Сорочку* белой *тишины* (Кл.), Ну, так оторви *лоскуток милости* От шуршащего *платья любви* (Шерш.), За тяжкий труд моих страданий Вознагражден и я, поэт, Не *шубой славы* стародавней С царевых плеч... Не чином... Нет (Утк.), *Мысль* о себе – как *капюшон,* Чернеет на весне капризной (Паст.), На темя И стан ее, согнав печаль, Слетела розовая *шаль Спокойствия и упований,* Хозяйке неизвестных ране (Тарк.), Но, как *перчатку* или *зонтик*, Она оставила *печаль* (Сельв.), Я теперь, как *бинты,* отдираю *злость* // со своей беззаботной души (Гудз.), *Суровость* с плеч, как *шинель,* снята (Наров.), *Одиночество*... С головой накрывало, Как заспанная *простыня* (Меж.).

Сопоставление *душа, сердце – ткань* имеет разное освещение. С одной стороны: И бездыханная, как *полотно, Душа* висит над бездною

проклятой (Манд.), И ты, *душа*, не внемлешь миру. Усталая! К чему влачить усталую свою *порфиру*?; И трепещет *сердце*, Как легкий *флаг* на мачте корабельной, Между воспоминаньем и надеждой – Сей памятью о будущем... (Ход.), *Сердца* же – точно *невода* (Сев.), с другой: обернул *лохмотьями души* свое дрожащее тельце; выйду сквозь город, /душу/ на копьях домов / оставляя за клоком клок (Маяк.), *Душа*, словно мокрый слинявший *чулок* (С. Черн.), *Сердце* изношено, как синие *брюки* Человека, который носит кирпичи (Третьяк.).

Конкретизация, в некоторых случаях сопровождаемая снижением, происходит и в других рядах тропов, в состав которых входят отвлеченные понятия [Иванова 1985, 176–178]. Образная параллель *душа – храм*, распространенная в XIX – начале XX в., в более позднее время вытесняется, а параллель *душа – жилище* видоизменяется, приобретая бытовой характер: *дворцы души, чертог души* (Бальм.), в моей *душе*, как *келья*, душной (Бл.), солнечные *сени души* (Вяч. Ив.), *Души* в нас – *залы* для редких гостей... Тесные *келейки* – наши *сердца* (Цв.), В *коридоре души* все ссутулится (Третьяк.), *комнату души* освобождая (Вс. Рожд.). Душа, сердце – место пребывания человека, животных и других живых существ: у *души* в *пещере* (Маяк.), Была ее *душа* – Дум грустных *улей* (Хл.), И знаю, как убога Своею простотой *Души* моей *берлога* Пред этой высотой (Клыч.), В *берлоге души* тебя сохраню, Мой драгоценный, мой Белый Песец (Сельв.). Этот ряд сопоставлений содержит сниженные образы: *душа – выгребная яма* (Шерш.), *совмещенный санузел* (Возн.).

Уподобление души сосуду раздваивается. С одной стороны, *душа – сосуд*: Как медиум, опорожнив *сосуд* Своей *души*, притягивает нежить... (Вол.), с другой стороны: *чайник, кувшин, бутылка*: И *душа* выкипает, словно *чайник* забытый, На спиртовке ровных разлук (Шерш.), ср. В *чайнике сердца* кипел кипяток (Шерш.), Не расплескай *души* своей *кувшин* (Рыл.), Над соседними тоже стояли *Души*, как пустые *бутылки* (Возн.).

Параллель *память – хранилище, вместилище* развертывается через уподобление памяти помещению: *Память – горница* златая (Бальм.), О, *память!* Кровавый *застенок*!; Моя, растущая, как *башня, память* (Брюс.), Там строгая *память*, такая скупая теперь, Свои *терема* мне открыла с глубоким поклоном; Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь...; "*Подвал памяти*" (Ахм.), Что *память*!.. *Кладовая. Подземелье* (Анток.), из *памяти* тайных *отсеков* (Шефнер), Мне сохранить Смогла судьба От дней далеких браней *Пороховые погреба* Моих *воспоминаний*, Живу в спокойном забытьи, Но огонек запала лишь только стоит поднести – И все тогда пропало (Винок.). Память-вместилище – это и предметы, в частности, сосуды: Пусть темной *памяти* источенная *урна* Их пепел огненный развеяла как бред (Вол.), *кувшины памяти* (Мариенгоф), в *пепельнице памяти* рыться И оттуда окурки таскать (Шерш.). У кораблика в тесном трюме Жмутся *ящики воспоминаний* И теснятся *бочки раздумий, Узнаваний, неузнаваний* (Светл.), Есть у каждого бродяги *Сун-*

дучок воспоминаний (Кедр.), И в *памяти*, словно в узорной *укладке* (Ахм.).

Разным традиционным образом соответствуют переосмысленные сочетания, в основе которых лежат обозначения предметов быта: *чаша жизни* – За бесстыдные строки твоих губ, как в обитель нести, И в какую распуститься трещину душой, Чтоб в *стакан* кипяченой *действительности* Валерьянкой закапать покой? (Шерш.). Развернутая метафора Слуцкого: И *кружка поэзии*, полная, целая, Сразу выхлестывается до дна – напоминает о поэтическом бокале, чаше поэзии.

Некоторые тропы ориентированы на подчеркнуто бытовую ситуацию. Например, в ряду уподоблений времени воде: Текли *столетья*, Как песок сквозь пальцы, Как сквозь *ведро дырявое – вода* (Кедр.), *Время* хлещет, как будто забыли В кухне *кран* до конца завернуть (Винок.).

Обновлению тропа способствует и замена традиционного образа сравнения другим при неизменном основании для сравнения. В стихотворении О. Мандельштама "Золотистого меда струя из бутылки текла...", метафоре *время катится* возвращает вещественный характер сравнение, имеющее опору в изображаемой ситуации: Как тяжелые *бочки*, спокойные катятся *дни*. Традиционную метафору *время течет* обновляет необычный образ сравнения, обнажающий вещественное начало в глагольной метафоре: Где *дни* тяжелые, как с ложечки *варенье*, Густыми каплями текут, текут, текут, который имеет опору в реалиях текста: Да пахнет в праздники малиновым вареньем (Багр.).

Отношение "целое – часть"

Некоторые образные параллели конкретизируются в частных тропах, которые относятся к основному как части к целому. Особенность таких тропов в том, что они имеют не только самодовлеющий характер, но и указывают на основной, обобщающий троп, которому они подчинены. Такие отношения характеризуют тропы с опорными словами *зверь* (*лапы, шерсть, хвост*), *птица* (*крылья, хвост, перо*), *инструмент* (*струна*). Отношения между обобщающим тропом и частными тропами не закреплены, на фоне более или менее устойчивых отношений могут возникнуть и другие.

Отношение "целое – часть" связывает уподобление *лес – музыкальный инструмент, ветви* или *стволы – струны*. Каждый из этих образов используется самостоятельно: *лес – музыкальный инструмент*: И встревоженный *лес*, как великий *орган*, На скрипящих корнях заиграл (Случ.), Как сладостный *орган*, десницею небесной Ты вызван из земли, чтоб бури утишать – о лесе (Кл.), Как *сааз*, туманный *бор* поет (Бун.), *ветки – струны*: И одеты мглою и чернию, Много*струнные* сосны Навевают думу Вечернюю Про минувшие весны (Вол.), ... темных *сосен* звонкие *верхи* поют, поют над морем, точно *струны* (Бун.), ... звенели *сосен струны* (Хл.). Оба тропа объединяются в сложный троп: Ветер

качает зеленые *струны, Ветки* поющие, терпкие сосны ... *Гусли* нам – *сосны,* и *ветки* их – *струны* (Бальм.). По-иному соотносятся обозначения частей и целого в строках Вс. Рождественского: Высокие *сосны,* тугие, как *струны* На *гуслях* рапсодов латышской земли. Кроме того, возможно и такое распределение тропов: *стволы – часть инструмента*: Мрак и стволы великой чаши, *Органных труб* умолкший ряд... (Бун.), *стволы – инструмент*: Сосновой рощицы закон: *Виол* и *арф* семейный звон. *Стволы* извилисты и голы, Но все же – *арфы* и *виолы* (Манд.).

Уже приводившаяся параллель *море, река, вода – зверь* (ср. *Вода* голодная течет, Крутясь, играя, как *звереныш* – Манд.) в скрытом виде присутствует в тропах, опорные слова которых обозначают разные части целого. Это повторяющиеся тропы со словом *грива*, известные в XIX в.: Следила взором сизую волну, Прибрежных *струй* приливы и отливы, Их мерный бег, их золотые *гривы* (Л.), *Волны* шепчут, вея *гривой,* О преданьях давних лет (Брюс.) седою *гривой* машет *море* (Гум.), в седой оправе пенных *грив* (Вол.), водопад *белогривый* (Ахм.), Седые *гривы волн* чисты, как снег на пиках гор (Выс.).

Поэзии XIX в. известно метаморфическое употребление слова *копыта* (в приводившемся примере из Тютчева), которое повторяется в поэзии XX в. Одновременно круг метафор, основанных на обозначениях частей тела животных, расширяется, но обозначают они один и тот же предмет речи – *волну*: Белые *бивни* бьют в ют (Асеев), И *рек* остывающих синие *бивни* (Шубин), *Море* бьет мильоном белых *лап* (Луг.), Что яростный кречет – В *волн* пенную *шерсть* Взмыл (Цв.), В мое лицо, как рыжая кошка, *Кура* профыркала о чем-то злом. Плюясь и взвизгнув, схватила гвоздику Ее усатая, бурая *пасть* (Сев.), А *море,* как веселый пес, Лежит у отмелей и кос И быстрым *языком* волны Облизывает валуны (Кедр.), ср. *Океан* ледовит. У него отрасли снеговые *копыта*, ледяные *клыки* (Третьяк.).

Самые развитые гнезда тропов, основанные на отношениях целого – части, группируются вокруг опорного слова *человек* и разных видовых обозначений человека, представляющих собой в поэзии XX в. открытый ряд. Для поэзии XX в. характерно дальнейшее развитие антропоморфизма. Характеристика человека имеет широкий круг предметов речи: земля, страна, город, дом, небесные светила, явления природы, растения, отвлеченные понятия и т.п. Расширяется круг человеческих характеристик, которые приписываются внешнему миру или отвлеченным понятиям. Например, Пастернак приписывает природе физиологические проявления человека, болезненные состояния: Лес *хандрит;* Сады *тошнит* от верст затишья; Пресловутую теплицу *Лихорадило в гриппу*; Этой ночью за парком *знобило* трясину; Луга *мутило* жаром лиловатым; Город *кашляет* школой и коксом. Маяковский делает природу участницей классовой борьбы и т.п.

Одновременно расширяется и круг сочетаний, опорными словами которых становятся обозначения частей человеческого тела. Хотя части

человеческого тела приписываются самым разным предметам речи – и конкретным и отвлеченным, разные классы слов отличает степень последовательности употребления однотипных характеристик. В XX в. при передаче смысловых отношений такого типа увеличивается количество тропеических обозначений разных частей одного целого, которое представляется более расчлененным, нежели в поэзии XIX в.

В некоторых случаях точка в развитии образа – традиционный троп. В поэзии XIX–XX вв. параллельно используются два обозначения *лицо* и *лик* – луны, солнца. С одной стороны: *Луна...*, склонив *лицо* прозрачное светлеет И грустно в воду смотрится она; *месяц бледнолицый* (Бун.), *луна зеленолицая* (Ан.), В грязи испачкала *лицо* свое *луна* (Сев.), *Солнце* клонит *лицо* с голубой высоты, И *лицо* это девственно-юно (Гум.), Само *солнце* пятится, Не кажет *лица* (Цв.). С другой стороны: Отуманен *лунный лик* (П.), Сквозь чащу леса глянул *лунный лик*; Огромный *месяц* за плечами Таинственный румянил *лик* (Бл.), В эти воды с вышины Смотрит бледный *лик луны* (Бальм.), Люблю твой бледный *лик*, печальная *Селена* (Бун.), *Месяц лик* загородил (Цв.), *лунный лик* (Ход.), ... помертвелого *месяца лик* Совсем ни к чему возник; склонился тусклый мертвый *лик* К немому сну полей (Ахм.), Прячет *месяц* за овинами Желтый *лик* от солнца ярого (Ес.), Пламенеет *солнца лик* (Заб.), *Ликом* курносым ⟨...⟩ посветило нам *солнышко* (Слуц.), И круглый *лунный лик*, Запутавшийся в шторах (Март.).

Как уже говорилось, некоторые обозначения частей человеческого тела (*голова, глаз* и др.) входят в тропы разных типов: с одной стороны, сравнения, с другой – метафоры, указывающие на принадлежность. В поэзии XX в. эти два ряда тропов сосуществуют – с одной стороны: *Луна*, как *голова*, с которой // кровавый скальп содрал закат (Нарбут), Пьяно закачается *луна* – Русая, широкая, косая, Тихой ночи бабья *голова* (П. Вас.), Кому останутся шальные вечера И лунной ночи *месяц-голова*? (Март.), с другой: Качает *луна головою* бритой (Луг.), с одной стороны: И *солнце, голову* склонив, Свои лучи, уже бессильные, Дарит пространству сжатых нив (Март.), с другой: *солнце... как голова* ребенка (Гум.), с одной стороны: Бледный *профиль луны* стал уже ясен (Бун.), с другой: *Месяц* ... тонок, *как профиль* лица (Кл.).

Другие обозначения черт человеческого лица обозначают принадлежность и соотносятся с исходными тропами *лик, лицо, луны, солнца* как разные части одного целого: *рот*: Третий – месяц наверху – искривил свой *рот* (Бл.), Солнце подымет рыжую голову, // запекшееся похмелье на вспухшем *рте* (Маяк.), Круглым *ртом* луны (при солнце) день, как лампу, закоптило (Нарбут), месяц *большерот* (С. Марк.), *зев*: Лишь солнце желтое взойдет, Разинув в медный *зев* (С. Марк.), *уста, губы*: И я решил подняться к Солнцу, Чтоб целовать его *уста*! (Сев.), Чтоб в окно, скуласт и смел, В иглах сосен, вместо стрел, Волчий месяц, желт и хмарен, *Губы* вытянув, смотрел (П. Вас.), *ус*: Желтый месяца *ус* провихлялся в окошке (Шерш.), Желтым *усом* шевелит Месяц, к окну

прилипший (Третьяк.), *висок*: И облако седит его *висок* – о солнце (Сев.), Я смотрю на желтые *виски* Той луны, что стала восходящей (Ив.), *веки*: в хворосте белые *веки* луны (Ес.), *скулы*: ... *Скуластой* тундровой луной Глядится в яхонт заревой (Кл.), *скуластый* месяц (П. Вас.), *щеки*: Солнце к окнам *щеками* кумачными Прижимается и поет (Тих.), *волосы*: Растрепало солнце *волосы* – Без кудрей, мол, я пригоже (Кл.), Пролей, как масло, *Власа* луны В мужичьи ясли Моей страны (Ес.), Вечером солнце, как мать, Рассыпало золотые *волосы* По волнам, парусам и лицам (Герасимов). У другой, более широкой параллели *месяц – человек* по преимуществу расширяется круг видовых обозначений людей, хотя возможны и тропы, обозначающие часть целого: *кривобокий* месяц (Ход.).

В поэзии XIX в. человеку уподоблено дерево: *Анчар* как грозный *часовой* Стоит один во всей вселенной (П.), *дуб* ... как *рекрут* на часах (Мерзляков), *дуб* ... старый *витязь, сверстник мой* (Фет). Соответственно *ветки* уподобляются *рукам, листьям кудрям* (Никит., Майк.), *локонам* (Бенед., Фофан.), *волосам*: березы да осины Переплелися, спутались ветвями, Как волоса (Мей), *косам* (Некр., Мей).

Сравнения дерева с человеком используются и в поэзии XX в. Эта образная параллель развивается активно и последовательно, в особенности у некоторых поэтов – Есенина, Клюева, Цветаевой [Марченко 1972, 96; Ревзина 1982, 141–148]. У Есенина образами такого рода насыщен "Пугачев". То, что не сказано прямо, когда речь идет о людях, сказано через изображение природы, приобретающей человеческие черты.

Деревья приобретают разные конкретные соответствия, круг которых включает все новые видовые обозначения: И *деревья*, как *всадники*, Съехались в нашем саду; *деревянные всадники*; Голые *кусты*, Как *оборванцы*, мокнут у дорог (Ес.), *Купальщицамц*, в легкий круг Сбитыми стаей Нимф-охранительниц...; *Деревья* бросаются в окна – Как *братья-поэты* – в реку!; о железо Все руки себе порезав – *Деревья*, как *взломщики*, лезут! *Деревья*, как *смертники*, кличут! (Цв.), О *деревья, мира часовые*, Сизо-синие и голубые! Явор счастья, убаюкай брата (Эр.).

Разнотипные ассоциации вызывают и конкретные деревья [Эпштейн 1990, 37–86]: *тополя*: Кругом меня – немые *тополя*, Как *женщины*, завернутые строго; Дивясь тебе, на берегу *Раины* стройные трепещут, Как белых *девственниц ряды*, Прикрыв застывшие сады (Брюс.), И старый *тополь* – точно *маг* В остроконечной темной шапке (Нарбут), Весеннего Корана Веселый *богослов*, Мой *тополь* спозаранок Ждал утренних послов (Хл.), *Тополи* ... шагают, как *великие князья*, – Как будто безнадежно, но надменно (Ок.), *кипарисы*: Как *чернец*, над белым саркофагом В синем небе замер кипарис; *маги-кипарисы* (Бун.), *Кипарис* – не дерево: *Человек вдовый* (Нарбут), Словно *воины*, встали вокруг *кипарисы* (Заб.) и даже: И, как *часовые* у подъезда огепеу На Лубянке, насторожась, вытягивались *кипарисы* (Зенк.), *елки*: А под березами, как юные *черницы*, Смиренно *елочки* зеленые стоят (Бун.), Вот, трубочиста

замаранней, Взбив свои волосы клубом, *Елка* напыжилась *барыней* В нескольких юбках раструбом (Паст.) и т.п.

На фоне однотипных ассоциаций: под *березкою-невестой* (Ес.), *Березки* ясно зеленеют, Как будто *девочки* в слезах (Нарбут), *березки-подростки* (Маршак), *Березы,* вы *школьницы*! Полно калякать, Довольно скакать, задирая подолы! (Заб.) существует и ассоциация иного плана: И *береза,* зелень кос Гребню ветра подставляя, Как *вдова,* бледна от слез... (Кл.). В то же время разные деревья вызывают одни и те же ассоциации.

Деревья сравниваются с мифологическими, литературными, историческими персонажами: Есть *Моисеи* посреди дубов, *Марии* между пальм... Их души, верно, Друг другу посылают тихий зов С водой, струящейся во тьме безмерной (Гум.), Ввысь, где *рябина* Краше *Давида* царя! ... Дуб богоборческий! В бои Всем корнем шествующий! Ивы-провидицы мои! Березы-девственницы! *Вяз* – яростный *Авессалом*... (Цв.), А *дуб* в кафтане рваном Стоит, на смерть готов, Как перед Иоанном *Боярин Колычев* (Тарк.), Но всех милей мне девушка *береза,* Пришедшая из сказок и былин, *Снегурочка,* любимица мороза, *Аленушка* пригорков и равнин (Вс. Рожд.), *Параскева-Пятница – рябина* (Айги).

Тропы, сопоставляющие части дерева с частями человеческого тела, употреблявшиеся в поэзии XIX в., переходят в поэзию XX в. Это сравнения *ветки – руки*: ... старые мшистые деревья стояли в сумраке важно, как старики, И перебирали на *руках* четки ползучих растений (Хл.), Удержи ты *ветками,* Как *руками* меткими; коричневые *руки берез* (Ес.), Заломила черемуха *руки* (Кл.), костлявая *рука сучьев* (Третьяк.), Дуб стучал зелеными *руками*; И гулкими зелеными *руками* Казались *ветви,* падавшие вниз; *чернорукие* леса (Тих.), Сонмы просыпающихся тел: *Руки*! – руки! – руки!; *Руки,* прикрывающие пах (Девственниц!) – и плети Старческих, не знающих стыда... (Цв.). От этой устойчивой параллели ответвляются другие, также основанные на отношениях целого – части: И толпы лап вздымали *кисти рук* (Заб.), *пальцы* веток (Анток.), *пятерня* листьев (Тарк.).

Повторяются тропы, основанные на сопоставлении листьев с волосами: *кудри*: Тенькает синица Меж лесных *кудрей* (Ес.), Частые *листья – кудри* ее (Цв.), В *кудрях* у яблонь лунный свет (Вс. Рожд.), *кудряво*-пепельные *листья* (Нарбут), *локоны*: ракитный *локон* (Сев.), у берез зеленый *локон*; березы серебряный *локон* (Вс. Рожд.), *волосы*: бледные *волосы* Плакучей ивы (Вол.), *простоволосые* мои (Цв.), *простоволосые* ивы (Асеев), Пальма *волосата* (Нарбут), листопадные *волосья*; *седовласый* бор (Кл.), *Желтоволосый,* как Сергей Есенин, Как жизнь поэта, звонок и мгновенен, Недолго длился этот листопад (Меж.), *косы*: ... березка, Растрепала шелковые *косы*; *зеленокосая*; Иль хочешь в *косы-ветки* Ты лунный гребешок? (Ес.), береза, зелень *кос* Гребню ветра подставляя (Кл.), Береза девушкой зеленою Шумя в родимой стороне... Качнула *кос* осенних золото (Вс. Рожд.).

Ряд образных обозначений листьев увеличивается: *прическа*: зеленая

прическа, девическая грудь (Ес.), береза со звездой в *прическе* (Паст.), *челка*: У ручья *осока* – *челка,* Камни – с лоском сапоги; Елка *челкой* не качай (Кл.), Береза машет желтой *челкой* (Прок.), *вихор*: *вихрастые* макушки Никлых, стонущих берез (Кл.), старой пальмы путаный *вихор* (Бун.), *пряди*: трав водяных взлохмаченные *пряди* (Сев.), *букли*: И купеческой дочкой росла в палисадах сирень, Отправляя багровые, чуть поседелые *букли* (П. Вас.); камыш *кудлатый* (Багр.), ветка *курчавая* (Тих.).

Одновременно расширяется круг образных соответствий других частей дерева: *тело*: сосен пламенное *тело* (Брюс.), сонмы просыпающихся *тел* (Цв.), елка мелко дрожит от холода *телом* скореженным; Березы нежной *тело* белое (Корн.), Магнолия в белом уборе Склоняла туманное *тело*; И тополя, расставленные в ряд, Подняв над миром трепетное *тело*, По-карталински медленно шумят (Заб.), сосен розовое *тело* (Ахм.), Так женственно сияло *тело* (Сельв.), *туловище*: *Туловища* сосен Стоят, как прадедов ряды (Багр.), *стан*: *стан* растений (Ан.), *Стан* по поясницу Выпростав и гробовых пелен – Взлет седобородый (Цв.), Кампаниллы *стан* (Кирс.), *торс*: сосны стоят огромные, *торс* до вершин оголив (Асеев), *лик*: березки-*белоличушки* (Ес.), *лик* березы (Паст.), *лицо*: Одни из вас, достигшие предельного возраста, Черными *лицами* упираются в края атмосферы (Заб.), *профиль*: Слишком зыбок *профиль* пальмы тонкий (Б. Линшиц), *голова*: Седые вербы у плетня Нежнее *головы* наклонят; *Головой* размножаясь о плетень, Облилась кровью ягод рябина; Около Самары с пробитой *башкой* ольха, Капая желтым мозгом, Прихрамывает при дороге. Словно слепец, от ватаги своей отстав, С гнусавой и хриплой дрожью В рваную шапку вороньего гнезда Просит она на пропитанье У проезжих и у прохожих (Ес.), И дышал и карабкался воздух, Грабов *головы* кверху задрав (Паст.), Деревья, длинными *главами* Ныряя в туче грозовой, Умчались в поле (Заб.), *чело, лоб*: *чело* поникнувших берез (Фофан.), Зачем зеленым клонится *челом* Та ива, что могилу осенила (Бун.), Сосны падают с бухты-барахты, Расшибая мохнатые *лбы* (Корн.), *глаза*: Заломила руки вешняя береза ⟨...⟩ Как стоять одной, *зеленоокой* (Город.), Вы видали у березы Деревянные *глаза*? Да, *глаза*! Их очень много С веками, но без ресниц (Сельв.), Березка в розоватой коже Стоит, сережками струясь. А на березке – темный *глаз*, На *око* девичье похожий; Так женственно сияло тело, Так горестно она глядела, И был в *зрачке* такой упрек... (Сельв.), *слепорожденные* деревья (Тарк.), *ресницы*: Сквозь *ресницы* еле дремной Светит шелковая нить (Вяч. Ив.), ... береза Опустила до земли *ресницы* (Город,), *грудь*: зеленая прическа, девическая *грудь*; *груди* берез (Ес.), Кора, стянула корсетом туго Томящуюся *грудь*, гудит. Березка! Верная подруга! (Нарбут), *плечи*: Отрок-ветер по самые *плечи* Заголил на березке подол (Ес.), Шла береза льда напиться, Гнула белое *плечо* (П. Вас.), шумя *плечами* – о елке (Корн.), С их *плеч*, когда зима придет, Слетит убранство золотое (Тарк.), *плечи* яблонька подняла (Орл.), *ноги*: ... припасть в слезах, в бреду К *ногам* березы седовласой

www.ruslang.ru

(Кл.), клен на одной *ноге* (Ес.), И тополи попеременно / босые *ноги* ставят в снег (Ок.), *колени*: И нечем голые *колени* Березке в изморозь прикрыть (Кл.), За голые *колени* Он обнимал меня – о березе (Ес.), И деревья, дрожа, холодая, По *колена* стояли в воде (Корн.), И разве это я ищу сгоревшим ртом *Колен* сухих корней (Тарк.), *шея*: Русь! Повесь ты меня колдовским талисманом На белой *шее* твоих берез (Шерш.), Вытянув острые *шеи*, Березы рубахи полощут (Н. Астафьева), *кости*: обглоданные *кости* берез (Ес.), *Костлявые* акации мотают Ветвями (Багр.), *Кости* хрустят лесовые (Третьяк.), *жилы*: И, обнаженные, слагались В ладошки длинные листы, И *жилы* нижние купались Среди химической воды; В деревянных *жилах* Вода закапала (Заб.), У тополя *жилы* полопались (Паст.), Чуют *жилами* старые сосны Вешних смол коченеющий лед (Тарк.), *хрящи*: ветки *хрящик* перегни (Третьяк.), Лежу, – а *жилы* крепко сращены С *хрящами* придорожной бузины (Тарк.), *душа*: Закипает юношеским бредом Древняя древесная *душа* (Шерв.), Под *сердцем* травы тяжелеют росинки (Тарк.), *скелет*: Леса почерневшим *скелетом* Навстречу весне закивали! (Фофан.), Как *скелеты*, деревья гремят в тишине (А. Федоров), деревья *скелетеют* (Сев.), *труп*: *трупики* веток (Хл.), Каждый сноп лежит, как желтый *труп* (Ес.), Эти черные *трупы* растений Разлагаются на огне (Корн.), Дом, деревянная постройка, Составленная как кладбище деревьев, Сложенная как шалаш из *трупов*, Словно беседка из мертвецов... (Заб.)

Довольно широк круг тропов, которые в имеющемся материале не повторяются: Угрозой черною над краем черной дюны Стоит зима дубов, и в страхе ловит взор Окостенелых *мышц* чудовищный узор, Ожесточения страдальческие руны (Вяч. Ив.), Над древесными *бедрами* ив; Как будто бы на *корточки* погреться Присел наш клен перед костром зари; Тополь снова покроется мягкой зеленой *кожей* (Ес.), золотые *черепа* растений (Хл.), *брови* кустарника; И целым бором ели, свесив *брови*, Брели на полузанесенный дом; ... Леса ночные стонут Враскачку, *ртов* не разжимая, Изъеденные серною луной; и так же, серой улыбаясь, Луна дубам зажала *рты*; Не отсыхает ли *язык* у лип, Не липнут листья к *нёбу* ль (Паст.), *березины* бока (Маяк.), деревянные *внутренности*; обнаженное *темя* (Заб.), Сколько листвы намело, Это *легкие* наших деревьев... (Тарк.), ели *ухом* шевелят (Асеев).

Цветы сравниваются с людьми: Взгляни на кроткие слезинки *Детей-цветов* (Кам.), Как *кочегар*, на бак Поднявшись, отдыхает, – Так по ночам *табак* В грядах благоухает (Паст.). Образная параллель *цветок – человек* в свою очередь имеет и разные частные выражения: *голова*: Хризантема *головой*... (Ан.), И млели розы, *Головки* томные клоня, И улыбалися сквозь слезы Очами полными огня (Бун.), *головки* женщин и хризантем (Сев.), подсолнуха хмельная *голова* (П. Вас.), *глаза, очи, взгляд*: Одуванчик *златоокий* (Фофан.), И смотрят, весело синея, В кустах подснежников *глаза* (Бун.), В экскурсию эту с свечою идут, Чтоб ви-

дели *очи* фиалок и крокусов, Как сомкнуты веки грядущего; Платки, подборы, жгучий *взгляд* Подснежников – не оторваться (Паст.), *рот, губы*: И, как *уста*, открыв глубины Своих багряных лепестков (Брюс.), *губы* роз (Бальм.), цветов онемелые *губы* (Город.), Бутонами обвисла роза, И каждый лепесток – *губа*! (Нарбут), В густом горчичном дыме, По-псиному разинув *рты*, Торчком, С *глазами* кровяными, Стояли поздние цветы (П. Вас.), *лицо*: Золотисты *лица* купальниц. Их стебель влажен. Это вышли молчальницы *Поступью* важной В лесные душистые скважины (Бл.), цветут растений маленькие *лица* (Заб.), И колосья насущного хлеба Розоватые подняли *лица* (Город.), *ухо*: Вода забилась в *уши* царских свечек (Паст.), *кровь*: *кровь* зеленая (Ан.), *тело*: *тело* цветка (Заб.), лилейная *плоть* (Шерв.), *душа*: *Душа* февральской маленькой фиалки (Вол.), одуванчика *душа* (Кл.), Сухой цветок сейчас похож На исступленного ревнивца; Он умер ночью, не дыша, Пока окно твое белело. Его лиловая *душа* Оставила сухое *тело* – о левкое (С. Марк.), *артерия:* Тягуч склеротический сок В разветвленьях зеленых *артерий* – о лилии (Шерв.), *пазуха*: За *пазуху* цветка И я вползал, как трутень (Паст.). Растения приобретают и другие характеристики людей: *анемоны ... анемичны* (Нарбут).

Одновременно развиваются и перевернутые смысловые связи: *человек – дерево, цветок, злак. Человек – дерево*: *Ты* взросла, как *тополь* молодой; Я *тебя* сравнить хотел бы с юным *тополем* (Бальм.), И стоит *Степан* – ровно грозный *дуб* (Цв.), *Я – древо,* а сердце – дупло; *Ты* был как росный ветерок В лесной пороше, *я же – кедр,* Старинными рубцами щедр, И памятью-дуплом ощерым, Где прах годов и дружбы мера! (Кл.), Или взрослые *женщины* в гневе, Разбранившись без обиняков, Вырастали в дверях, как *деревья* По краям городских цветников (Паст.), *человек – цветок*: *Дева* – нежный *цветок* (Кузм.), *цветы людей* (Ес.), *Ты* как песня красива Иль как скрытый мягкой травой На просторах родимой России Мой *цветок* луговой (Фатьян.); с видовыми обозначениями: Кто расцветет *белладонной – ты* или *я*? (Бальм.), Спит, *розой* осыпалась В ласк бурный прибой (Цв.), девочка-*тростинка* (Нарбут), Вот и *девушки,* как *маки,* // беспокойно зацвели; Каждый *парень,* как *подсолнух,* гордо блещет головой (Корн.), *человек – злак*: Пока такой же нищий не будешь, Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг, Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь, И не поблекнешь, как мертвый *злак* (Бл.), Бедные, бедные *мятежники,* Вы цвели и шумели, как *рожь*. Ваши *головы колосьями* нежными Раскачивал июльский дождь; *Они* несжатой *рожью* на корню Остались догнивать и осыпаться – о стариках (Ес.), *скирды людей* обмолоченные (Хл.), *человек – зерно*: Как *зерно* залягу в борозды Новобрачной, жадной земли (Кл.).

Человек уподобляется части растения. Наиболее употребительно сопоставленные *люди – листья*: Как *листья* тогда *мы* чутки (Ан.), Как *лист,* в поток уроненный, *Я* отдаюсь судьбе; *Ты* была – как *листик* в водопаде (Брюс.), Слушай, слушай, *мы* старые *лисьтья* с тобой; Губернатор *Рейнс-*

дорп, Как сорвавшийся *лист*, Взлетел ко мне в камеру (Ес.), *Мы* – ржавые *листья* На ржавых дубах (Багр.). Используютя и иные сопоставления: *Ты* перед ним – что *стебель* гибкий (Бл.), *Я ветвь* меньшая от ствола России, Я плоть ее, и до листвы моей Доходят *жилы*, влажные, стальные, Льняные, кровяные, костяные, Прямые продолжения *корней* (Тарк.).

Одновременно развиваются тропы, сопоставляющие части человеческого тела и растения или их части. При этом сходные предметы речи имеют разные образные соответствия: *руки – травы*: *руки*, как *травы* (Бл.), *рук трава* (Маяк.), *стебли*: Слишком тонки *стебли* детских *рук*, Пясти *тяжелы*... (Вол.), *Стебли* чьих-то *рук* воздеты (Брюс.), Вижу два белые *стебля* высоко закинутых *рук* (Гум.), Как *стебли* свесилися *руки* (Кл.), *ветви*: Но место дам *Рукам*, протянутым, как *ветви* (Гум.), Мы как дубы. Толстых *рук* золотые *ветви* (Корн.), *сучья*: *руки* твердые словно *сучья* (Корн.), *стволы*: Закинул *руки*, как *стволы* (Третьяк.), *лес*: *рук чернолесье* метнулось навстречу... когда этот *лес* поредел... (Тих.), Когда как *бор* шумели *руки*, Расплескивая океан (Кл.), *пальцы* – лоза: *Пальцы* гибки, – как *лоза* с *лозой* Заплелись, виясь (Вол.), И эти руки с *пальцами*, как *лозы* (Тарк.), *голова – лист, куст, цветок, яблоко*: Не с того ли так жалобно Суслики в поле протоптанном стонут, Обрызгивая мертвые *головы*, как кленовые *листья*, грязью?; Срежет мудрый садовник осень *Головы* моей желтый *лист*; Облетает моя голова, *Куст волос* золотистый вянет (Ес.), Отчего, словно *яблоко* тяжелое, Виснет с шеи твоя *голова*? (Ес.), *головы* стрельцов, Как *яблоки*, валятся; *голова*, как *яблоко* скуластое (Багр.), В последний раз я друга обниму... Чтоб *голова* его, как *роза* золотая, Кивала мне в сиреневом дыму (Ес.), *глаза*: Не с того ли *глаза* мне точит, Словно синие *листья* червь?; Потому и грущу, осев, словно в *листья*, в *глаза* косые (Ес.), *Колосья* синих *глаз*, *Колосья* черных *глаз* Гнет, рубит, режет Соломорезка войны (Хл.), *рощи глаз*; *Ягеля* моих *глаз*, В полесье ресниц и межбровья (Кл.), *волосы*: *кудри-фиалки*, *фиалкокудрый* (Вяч. Ив.), И *волосы* на голове царя Как *завитки* клубились *гиацинта* (Ан.), *волосы* смолистые как *сосны* (Бл.), *Косы – бор* дремучий (Кл.), *хвоя бородки* (П. Вас.), *бородища снопом* (Кл.), Чье золото медовое волнуется, чернеет. Рассыпалось на грудь светлыми, как *рожь*, *волосами* (Хл.), ...*заколосились косы* твои (П. Вас.), Ветер *волосы* мои, как *солому*, трепал И цепами дождя обмолачивал (Ес.), *трупы*: Как *бревна*, *трупы* плавали (Бун.), Как *снопы*, лежат *трупы* по полю (Ес.).

Образные соответствия приобретают и другие части человеческого тела: Словно *яблонный цвет*, *седина* У отца пролилась в бороде; как *лилии*, *груди* (Ес.), *Мозг* извилист, как *грецкий орех*, Когда снята с него скорлупа (Асеев), *корни* упругих *ног* (Нарбут). Человек уподобляется саду: Был *я* весь – как запущенный *сад* (Ес.), роще: *Ты* так же сбрасываешь платье, Как *роща* сбрасывает листья (Паст.).

Некоторые стихотворения содержат и обобщающую параллель, и частные параллели, основанные на сближении частей человеческого тела

и частей растения: Стояли воины кругом На страже стынущего тела, Как *венчик, голова* висела На стебле тонком и чужом. И царствовал, и никнул *Он*, Как *лилия* в родимый омут, И глубина, где стебли тонут Торжествовала свой закон (Манд.).

В некоторых стихотворениях образы этих двух рядов сосуществуют и взаимодействуют. Так строятся некоторые стихотворения Есенина: Отговорила роща золотая Березовым веселым *языком*; Как *дерево* роняет тихо *листья*, Так *я* роняю грустные *слова*; Клен ты мой опавший, клен заледенелый, Что стоишь нагнувшись под метелью белой? ...И, как *пьяный сторож*, выйдя на дорогу, Утонул в сугробе, приморозил *ногу*... Сам себе казался *я* таким же *кленом*, Только не опавшим, а вовсю зеленым. И, утратив скромность, одуревши в доску, Как *жену чужую*, обнимал *березку*. Стихотворение Заболоцкого "Сентябрь" организуют обоюдные тропы: Словно *девушка*, вспыхнув, *орешина*. Засияла в конце сентября – *девушка*... Словно *деревце*.

Сходство сравниваемых предметов по функции, на основе которого возникали тропы в древней литературе [Лихачев 1967, 176–187] уступает место внешнему сходству, похожести предметов, как основе тропов. Сравнения людей с растениями в древней литературе устанавливали внутреннее сходство [Адрианова-Перетц 1947, 53–74]. При сравнении людей с растениями в литературе XIX–XX вв. важную роль начинает играть внешнее сходство. Этим обусловлен и характер развития исходного обобщающего образа. Древний образ обходится без детализации, в литературе нового времени он развивается через детализацию.

Отношение "целое – часть" лежит в основе иерархически организованных гнезд тропов, развивающих единое общее сопоставление, например, "строенне – человек" [Кожевникова 1991]. Особенность таких гнезд в поэзии XX в. – детализация смысловых связей, более дробное членение целого на части, нежели в XIX в.

* * *

Таким образом, одно из направлений развития тропов в поэзии XX в. связано с конкретизацией опорных слов устойчивого тропа. Конкретизация эта имеет разные проявления (уточнение опорного слова тропа, развитие синонимических рядов, варьирование родо-видовых отношений). В образование тропов втягиваются не только синонимы опорного слова, но и слова, с ним семантически смежные. Следствие конкретизации образа – множественность тропов, передающих определенную смысловую связь, неустойчивость форм реализации устойчивой смысловой связи.

В поэзии XX в. опорными словами тропов становятся не только слова, лишенные традиционного поэтического ореола, но и вообще бывшие за границами поэтического языка. Круг их становится неограниченным. Расширяется и круг реалий, приобретающих образные соответствия.

Для некоторых поэтов характерна полемика с традиционными темами и образами. Отталкивание от традиции происходит в рамках традиционных образных параллелей и рядов.

Множественность образных соответствий продолжает характеризовать одни и те же предметы речи – солнце, звезды, луну и т.п., но характер этих соответствий меняется. Характер образного ряда меняется под давлением изменений в изображаемой действительности, под влиянием новых реалий. Увеличивается связь тропа с изображаемой ситуацией.

Связь некоторых тропов с мифологическими представлениями обусловливает их неизменность в поэзии XIX в. и более раннего времени. Утрата мифологических ассоциаций, превращение тропа-мифа или символа в просто слово ведет к активизации его словесных связей.

Характер тропов в поэзии XX в. определен не только рассмотренными процессами. Новые тропы появляются в результате того, что предмет и образ меняются местами: не только цветы как снег, но и снег как цветы, не только люди как птицы, но и птицы как люди, не только листва как одежда, но и одежда как листва, не только время как вода, но и вода как время.

Разные части таких двусторонних тропов развиваются неравномерно. Сравнений человека с птицей неизмеримо больше, чем сравнений птицы с человеком, время с водой сравнивается чаще, чем вода с временем, человек сравнивается с домом или строением вообще чаще, чем строение с человеком и т.п. Некоторые сопоставления, распространенные в поэзии XIX в., имеют односторонний характер. В поэзии XX в. активизируются тропы, развивающие смысловые связи, которые ранее не были активны, и появляются пары у тропов, которые до того их не имели.

Семантические связи, в поэзии XIX в. только намеченные, в XX в. приобретают широкое распространение. Это относится к ассоциациям с едой, с бытовыми предметами и т.п.

Расширяется сфера использования устойчивых образных характеристик (человек, зверь, птица, растение, камень, вещество, вещь, огонь, вода, помещение и т.п.), каждая из которых стремится стать универсальной.

Раздел 2

ОБРАЗНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЭМОЦИЙ В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.

Как видно из предыдущего раздела, рассмотрение метафор и сравнений в поэтическом языке как элементов определенных семантических совокупностей (образных параллелей, образных полей, парадигм), выявление семантических отношений между членами образных параллелей (род – вид, часть – целое и др.) позволяет показать процессы эволюции в них: заполнение "пустых клеток" или, наоборот, уход из употребления некоторых элементов.

Одним из возможных вариантов системного описания образных словоупотреблений может быть группировка их в поле по субъектам сравнения. В этом случае изучаются возможности образных обозначений понятий одного семантического поля.

Рассмотрим одно из таких полей – поле обозначений эмоций. При изучении развития образного поля, при рассмотрении вопроса о соотношении в нем традиционного и нового для нас важно то, что в поле включаются все виды метафор и сравнений – от самых традиционных (общепоэтических и общеязыковых, граница между которыми часто размыта) до наиболее новых, воспринимаемых как редкие, необычные. Все они имеют в своей основе объединяющий их семантический инвариант.

В задачу данного раздела входит: систематизировать образные обозначения эмоций в русской поэзии XX в.[1], найти семантические инварианты классов образных словоупотреблений – метафор и сравнений – образующих это поле, выяснить механизмы построения и пополнения классов образов, описать некоторые процессы функционирования элементов данного образного поля в тексте, исследовать это поле в диахроническом аспекте, обращая особое внимание на соотношение в нем устойчивого и изменяющегося, традиционного и нового.

Образное поле эмоций состоит из следующих крупных семантических классов, соответствующих названиям семантических полей, отображаемых в это поле: "Живые существа", "Физические состояния, ощущения человека", "Предметы, трехмерные объекты", "Вещества, их свойства и состояния, физические процессы", "Жидкости", "Огонь", "Свет", "Ветер, буря, гроза", "Растения" и др.

Материалом исследования явились образные употребления слов: метафоры, заменяющие прямые обозначения чувств, предметные метафоры и сравнения, сосуществующие в различных конструкциях с ними, а также метафоры-предикаты, характеризующие эмоции (ср. [Левин 1969]). Указанные выше широкие классы подразделялись на более узкие, такие, в которых элементы связаны родо-видовыми отношениями одной ступени иерархии и другими семантическими связями.

Традиционные метафоры и сравнения

Образные классы в поэзии XX в. неодинаковы с точки зрения традиционности/нетрадиционности. Многие из них в основном состоят из традиционных элементов, унаследованных из поэзии XIX в. и повторяющихся на протяжении всего XX в. до самого последнего времени. Таковы, например, многие подклассы в классе "Живые существа":

– "Жизненный цикл живых существ": *рождаться, рождать, родить, зародить, зародиться; жить, живой; умереть, смерть, мертвый; убить, убивать* и его синоним *губить, загубить*, а также более или менее традиционные видовые обозначения предиката *убить, убивать: давить, задавить, заморить, душить, задушить, топтать, топить; воскреснуть; молодой*: И в сердце – первая любовь *Жива*... (Бл.), Пролетела стрела Голубого Эрота, И любовь *умерла*... (Гум.), Неужели чувства

[1] Образное поле эмоций было предметом изучения на материале поэзии XVIII – начала XIX в. [Мыльникова 1970], наряду с другими полями – в языке Пушкина [Григорьева, Иванова 1969], в языке поэзии начала XX в. [Кожевникова 1986], на общеязыковом материале [Арутюнова 1976], поэтому мы основное внимание уделяем современной поэзии.

воскресают И *живут*, как будто и *не умирали*? (Ив.), Но в нем иная страсть *жила* (Меж.), Чтоб любовь не была *мертва* (Возн.), Есть боль в *умиранье* любви (Друн.), ⟨...⟩ Как здесь сомнения я смог В себе *убить* (Выс.), Есть пустота от *смерти* чувств (Евт.), Там Дюймовочка в окулярах *Душит* Шубертом давний сплин (Рейн), Хороша *молодая* тоска – до любви ей расти да расти... (Ряш.),

– "Сон": *спать, дремать, заснуть, уснуть; усыпить, убаюкать, неусыпный, бессонный; проснуться, пробудиться; будить*: ⟨...⟩ Чтоб эту тоску *убаюкать* (Ан.), *Проснулись* в сердце забытые зависти (Маяк.), Страсти дикой и *бессонной*... (Манд.), И вдруг *уснут* мучительные страсти (Рубц.),

– "Движение": *шевелиться, ворочаться* и противоположные по значению *замереть, затаиться*: И бессильно в груди *шевельнулось* То, чему не бывать, не бывать (Бальм.), И надежда в груди *Затаилась* моей (Ес.), А желания *притихли*... (Горб.); *подкрасться, закрасться, ползти, заползать*: *Ползет* тревога ложная – смети ее, смети! (Дудин); *лететь* и пр.: [любовь] *летит* нежней, чем голубь (Хл.), Что нам делать с любовью своей? *Прилетела*, как синяя птица (Долм.), *Летят* заветные желанья К недостижимым берегам (Ив.),

– "Характеристики живых существ с точки зрения причинения ущерба человеку": *злой, жестокий, свирепый, лютый, беспощадный, яростный, ярость, жадный*: Не в силах я скрыть раздраженья, отчаянья, *лютой* точки (Мориц), Казалось, любовь чем сильнее, тем *злее* (Снег.),

– "Подчинение/неподчинение человеку (контроль над чувствами/отсутствие контроля)": *дикий, бешеный, буйный, неистовый, неукротимый*, а также группа связанных с ними метафор: *укротить, смирять, унять, успокоить* (к.-л. чувство): В восторге *буйном*, злом и строгом (Бун.), Дитя, послушай, – *успокой* Свою печаль (Сев.), Моя *неистовая* страсть (Цв.), *неукротимая* любовь (Ив.), Страсть не зря *укротилась* – Горек привкус предела (Ков.), *буйство* страсти (Чичиб.); *бунт, мятеж*: – Бабушка! – Этот жестокий *мятеж* В сердце моем – не от вас ли? (Цв.); *игра, играть, пляска, плясать* и т.п.: Горе не на шутку *Разыгралось*, навеселе; И за *оргию* чувств – в западню? (Паст.), Пора покончить с этой дикой *пляской* Горячих чувств (Ив.), Закрыв окно, я говорю: – О горе, входи сюда, бесчинствуй и *пляши!* (Ахмад.) (ср.: На *пиршестве* тоски, на *шабаше* скорбей, Там страждет человек (Случ.)),

– "Борьба с чувствами": *бороться, сражаться* и пр.: Ты *борешься* с волненьем И мокрый снег жуешь (Паст.),

– "Победа человека над чувством" (ср. *укротить, смирить* чувство): *победить, побороть, одолеть*: Жажду наслажденья В сердце *победи* (Бальм.), И, *поборов* тоску, Идут они в штыки, дрожа... (Тих.),

– "Победа чувства над человеком": *сразить, повергнуть, сбить, убить, поразить, одолеть: Повергнут* скорбью и стыдом (Брюс.), И, не *сбитый* обидою, / я живу и борюсь (Евт.), Но меня *одолела* тоска (Сам.),

– "Власть чувства над человеком, человек в плену у чувства": *плен (в плену), пленить, власть, владеть, овладевать, царствовать, раб, иго, цепи, оковы, оковать, сети:* Как мальчик, я дышать готов Любви неотвратимой *властью* (Брюс.), И я живу – страстей веселых *раб* (Меж.), А что *владеет* сердцем – радость, грусть ли – Не все ль равно! (Горб.), не лучше прочих *рабств* / быть *в рабстве* и у собственных страданий (Евт.), *В плену* незатихающих страстей (Сид.), [нежности] Нам хорошо в твоей певучей *власти* (Чичиб.) и т.д.

В классе "Физические состояния" много традиционных элементов содержат подклассы:

– "Болезни": *болезнь* (чувство – болезнь), его традиционный в поэзии синоним *недуг*, соответственно, человек *болен (болеет)* чувством, душа *больна* чувством; *заболеть; заражать, заражаться, зараза*: И скуки черная *зараза* От покидаемых столов (Ан.), Ведь слабость сродни человеку, Любовь – вековечный *недуг* (Заб.), И душа наша гневом *больна*... (Кедр.); *бред, озноб, лихорадка, горячка, жар; приступ, припадок*: Томим *горячкой* ожиданья ⟨...⟩ (Ан.), Ах, пойми, я тебя не приближу К сердцу, павшему в огненный *бред*!.. (Сев.), в *ознобе* страсти (Чичиб.), в *припадке* отчаянья (Галич), нежности *припадки* (Мориц).

Отношением "явление – его ликвидация" с элементами *болезнь, болеть* связан элемент *лечить* и связанная с ним, в свою очередь, группа словоупотреблений: *исцелять, врачевать, исцеленье, исцелитель, целитель, целебный; лекарство, бальзам.* В позиции семантического объекта находится обозначение чувства-болезни или человека, его души, сердца (метонимия: лечить болезнь – лечить человека от болезни), в позиции семантического субъекта – наиболее традиционно – обозначение человека – субъекта чувства или другого человека: **Я** пришел к вам, братья, с миром – *Исцелить* печаль забот (Ес.), Эту женщину **я** от тревог *излечу* (Ок.). Встречаются также высказывания, в которых в роли семантического субъекта или инструмента действия выступают разного рода обозначения явлений внешнего мира: 1) обозначения явлений природы, реалий окружающего мира: И **трав серебряная влага** Была *бальзамом* для души (Брюс.), На свете нет тоски такой, Которой **снег** бы *не вылечивал* (Паст.), Но если есть *лекарство* от тоски, / то это снова / **солнце, снег и лыжи** (Борис.), Ах, **грузинская столица**, ты *лекарство* от скорбей (Кушнер), 2) слова, стихи и т.п.: **Слово** – чистое веселье, *Исцеленье* от тоски! (Манд.), 3) разные жизненные ситуации, занятия: Разве **скачка** / для сердца *лекарство?* (Асеев). **Дорога и работа** – вот *лекарство* Для потерпевших катастрофу душ (Друн.), Так вот, просто и хитро, **Жизнь** порой *врачует* душу... (Рубц.),

– "Яд, отрава" (класс, объединяющий обозначения одного из источников болезни): И нежности *ядом* убита душа (Бл.), товарищей мучит / тревоги *отрава* (Маяк.), И это я был злобою *отравлен* (Галич),

длинная служба С медленным *ядом* обид (Липк.), Это даже не любовь – Это что-то более! *Яд* и мед, огонь и лед, Воля и безволие (Ким),

– "Опьянение": *пьяный, пьянеть, пьянить, опьянять; хмель, хмельной, похмелье; вино*: Мы пьем скорбей и горестей *вино* / и у небес не требуем иного (Асеев), А я-то думал, что любовь – *вино*, Которым можно навсегда упиться! (Кедр.), О, вера юности в бессмертье – Надежды мудрое *вино!..* (Друн.). А на улице ветер лютует. Он из сердца повыдует *хмель* (Тарк.), Давно душа блуждать устала В былой любви, в былом *хмелю* (Рубц.), в дни, когда душа от радости *пьяна* (Шефнер), *Пьянит* веселости настой (Парщ.),

– "Голод, жажда": Жжет ли сердце тайный *голод* Иль одна из старых ран? (Луг.), тщеславьем охвачен, / как *жаждой* в пустыне... (Ок.), но дано, вместо счастья, мученье таинственной *жажды*, / и прозренья берез, и склоненных небес тишина (Чичиб.); *утолить; неутоленный, неутолимый:* ⟨...⟩ Чтоб *утолить* ненужную тревогу (Ахм.), Ель, моя Ель, словно Спас-на-крови, / твой силуэт отдаленный, / будто бы след удивленной любви, / вспыхнувшей, *неутоленной* (Ок.).

В классе "Физические ощущения" много традиционных элементов содержат подклассы:

– "Боль": *боль, болеть, больно; отболеть, утихнуть;* видовые обозначения: *саднить, ныть, зудеть, щемить; резкий, пронзительный, острый, тупой:* Я знаю: он с *болью* своей не сладит, С горькой *болью* первой любви (Ахм.), Вшивой ревности *зуд* (Цв.), Тоска возникла. / *Резче* и *резче* (Маяк.), И *заноет* странной грустью Беспечальная душа (Городн.) и связанные с этим классом общим семантическим признаком 'боль' следующие подклассы:

– "Физическое воздействие живых существ на человека": *жалить, точить, терзать, рвать, разрывать, раздирать, кусать:* Но, горькой жалостью *ужален*... (Антон.), И какая досада Сердце *точит* с утра? (Тарк.), во *рвущей* сердце грусти (Возн.), *раздирает* грусть гражданская / меня когтями изнутри (Евг.), *есть, съедать, пожирать, жрать, грызть, глодать, сосать: Грызет* меня тоска моя (Бел.), *Вгрызается* в сердце тоска мне (Заб.), Преодоленье! ⟨...⟩ Светлой тоски или темной черво-/точины, *жрущей* внутри и снаружи? (Мориц),

– "Физическое воздействие на кого-л./что-л. и его инструменты":

"Острые, колющие, режущие предметы": *колоть, пронзать, пробивать, резать:* Положен нежности и смутной, Сердце *колющей* тоски (Тих.), Но страшно и больно / непередаваемо / быть / даже любовью / не *пробиваемым* (Евт.), ⟨...⟩ меня тревоги *режут* снова (Арк. Рывлин), менее частые: *прободать, скрести:* Крупица любви *прободала* болящую душу (Кублан.), и горько, потаенно / меня обида по сердцу *скребла* (Евт.), *острие, лезвие, нож, игла, заноза:* Когда сжималось сердце от обид, Вонзенных *острием* несправедливым... (Долм.), И по мукам, как по *лезвию*... (Галич), И в спину ползет, / как матросский *нож*, / суровая

жажда славы (Луг.), Сердцу – будто *игла* насквозь (Тарк.), Кто был любим и лелеем И оставил в сердце *Занозу* боли ⟨...⟩ (Верм.); *стрела, меч* и т.д. Следствие воздействия на сердце чувств – острых предметов, оружия – сердечная *рана, рана* в сердце – традиционное образное употребление, и связанные с ним предикаты *ранить, изранить*: Отуманен, в сердце *ранен*, Стар отходит прочь (Бел.), И никто никогда не узнает, Что *изранило* сердце мое (Ив.), В сердце – вечная *рана* (Липк.), Фонари ⟨...⟩ И какою тревогою *ранен*, И обидой какой уязвлен Из-за ваших огней горожанин? (Тарк.), Очарованья ранние прекрасны. Очарованья *ранами* опасны... (Евт.), С виноватой улыбкой / он открыл ей свою незажившую *рану* (Ков.), Стишком-ворожбой врачевать Сердечные, вечные *раны* (Мориц), В душе проснулась дремлющая *рана* (Шефнер). С элементом *рана* связаны предикаты *заживать, зарастать* (Дижур, Мориц) и *бередить*: За мною призрак счастья неотступно Идет, чтоб раны сердца *бередить* (Ив.);

"Удар": И как громом *ударило* В душу его ⟨...⟩ (Заб.), Страх – *ударом* (Сулейм.);

"Давить, сжимать": *давить, теснить, сжимать, душить* и антонимичное *отпустить; тиски, клещи*: И невольно *давит* душу Бесконечная печаль (Бальм.), Чем-то каменным сердце *сдавило* (Фок.), Когда бессилье сердце мне *сжимает* ⟨...⟩ (Верм.), Горе *сжало* – *отпустит* само (Кушнер), Страхи и страданья *отпустили* грудь (Кутик), Необходимы нам *тиски* тоски (Евт.), Еще на вокзале, с вещами, В толкучке, внушающей грусть, я вздрогнула: кто-то *клещами Раздавливал* горло и грудь! (Мориц) и др.

Традиционные элементы преобладают и в классах тропов "Вес", "Вкус", "Цвет", "Звук", например:

– "Вес, бремя, ноша": Лишь тогда *тяжелая* тревога В трех сердцах растаяла, как сон (Заб.), Пришла пора, когда любовь *легка*, / *тяжелой* же любви какая вера? (Ряш.), да и любовь была не *легенькой*... (Чичиб.), *тяжелые*, как цепи, чувства, мысли. Ты с этим *грузом* мог вершить полет / среди страстей, среди грехов, и выше (Брод.), Я шагаю, будто в гору, С *грузом* будничных обид (Шефнер), На спину ляжет мне двойная *ноша:* / скорбь о погибших / и живущих стыд... (Брит.), с легкой *ношей* любви... (Ряш.)

В основном из более или менее традиционных элементов состоят следующие классы:

– "Жидкости": *течь, струиться, литься* (в душу, сердце), *вливаться, разлиться, изливаться, хлынуть* (в душу, сердце), *окатить, омыть* (кого-л.), *облить* (человека, его жизнь), *накатить* (на кого-л.), *затопить, подступать, плескаться, колыхаться, журчать, расплескаться, иссякнуть* (соответственно, сердце *наполняется, наливается* чувством); *поток, струя; капля:* Но *вылилась* и злоба ⟨...⟩ (Ан.), Последних чувств стремительный *поток* (Ив.), Свой гнев теперь на него *лью* (Асеев), И

наши вечера – прощанья, Пирушки наши – завещанья, Чтоб тайная *струя* страданья Согрела холод бытия (Паст.), Глубинная *струя* влеченья. Печали светлая *струя* (Возн.). За первой любовью *нахлынет* вторая (Долм.), *затопило* ознобной тоской (С. Давыдов), И сердце *полнится*, как чаша, И я волненья не таю (Кашеж.), И забытая страсть *колыхнулась* в груди (Луг.), Такая нежность в сердце *разлита*, / что больно-больно (Борис.), [нежности] *Плесни* в мой жар. ⟨...⟩ *омой* мою струящуюся муку (Чичиб.); *кипеть, закипать, накипеть* (на душе), *клокотать, бурлить:* В них страсть *закипает*, как в пене стакан (Асеев), Ненависть / в нас затаенно *бурлит* (Выс.);

"В о д н ы е о б ъ е к т ы": *волна, море, океан, прилив, отлив, прибой:* Горе ты горе – соленое *море*! (Цв.), Кроме любви твоей, / мне / нету *моря* (Маяк.), Ах, *океан*, зовущийся Любовью, Не отступай, прихлынь, вернись назад! (Друн.). Несколько менее традиционны *половодье, паводок, талая вода* и т.п.: *половодье* чувств (Ес.), В вашем сердце полной чашей Ходит *паводок* весенний (Кедр.), Схлынут горести *талой водою* (Меж.); *ручей: Ручьи* недопитых желаний (Ив.); *вал:* любовь – *девятый вал* (Ков.) и т.д.;

– "Огонь": *огонь, пламя:* В *огне* и холоде тревог (Бл.), Но какие бы руки тебя ни ласкали, / как бы *пламень* тебя ни сжигал неземной (Ок.), В душе *огонь* – и воля и любовь – И жалок тот, кто гонит эти страсти (Рубц.), надежд моих белое *пламя* (Сулейм.); *пожар, костер:* И только / боль моя / острей – /стою, / огнем обвит, / на несгорающем *костре* / немыслимой любви (Маяк.), С чувством сравнится Только *пожар:* Не заслониться! Не убежать! (Фок.); *гореть, тлеть; загореться, зажечься, вспыхнуть; вспышка; зажечь, раздуть; разгореться; гаснуть, погаснуть; гасить, тушить, залить* и производные от *гасить: негасимый, негаснущий*, их синоним *несгораемый; горючий; искра* и др.

Большей частью из традиционных элементов состоят и классы "Свет", "Ветер, буря, гроза", "Растения".

Пополнение классов традиционных тропов новыми элементами

Все группы образных словоупотреблений, даже наиболее традиционные, непрерывно пополняются в своем развитии новыми элементами – словами, связанными определенными семантическими отношениями с традиционными элементами. Здесь можно выделить следующие случаи:

1. Словосочетание, опорное слово которого совпадает с каким-либо традиционным элементом и, кроме того, имеется некоторый необычный характеризатор. Например: Только счастье *рождается в муках* (Кушнер), ср. *в муках* ночей *рожденное* слово (Маяк.); Ставшая большой любовью, дружба *Умирает на моих глазах* (Друн.), Но мысль осталась, завязав дуэт С тоской, что *гложет поедом* поэтов; Разлука их обоих съест, Тоска *с*

костями сгложет (Паст.), К нам *приходят в обнимку* / надежды и страхи (Мориц), *открытое море* тоски (Верм.).

2. Метафоры (сравнения), пополняющие выделенные узкие классы в их иерархической системе. Активно пополняется новыми видовыми обозначениями в современной поэзии группа *убить* (чувство): Можно ль тоску *размозжить* Об мостовые кессоны? (Паст.), *пристрелить* (любовь) (Возн.), Где могилы, / пусть даже бурьяном заросшие, / всех надежд, что *расстреляны* были в зародыше?; Легко, / умеючи, – / словно пираньи, лишь скелет оставив дну, – / *сожрали* мелочи / неповторимую любовь еще одну (Евт.), Он верою *сломал* неверию *хребет* (Иск.), Надежды чужой *не гробь* (Мориц).

В одну группу с традиционной метафорой *молодой* (*молодая* любовь, тоска) входят нетрадиционные метафоры Б. Пастернака: Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку, По крепости тоски, по *юности* ее; А. Тарковского: Зазубрил ли ты, переводчик, Арифметику парных строчек? Каково тебе по песку Волочить *старуху*-тоску?; Е. Евтушенко: Значит, "*зрелость* любви"? / Это что ж? ⟨...⟩ У любви есть / рожденье и смерть. / У любви не бывает *зрелости*.

Ряд метафор *бороться, сражаться* (с чувством) пополняет метафора *огнестрельная схватка* с тоской (Мориц).

Класс "Части тела животных и человека", содержащий традиционные элементы *жало, когти, лапы, рука,* пополняют нетрадиционные элементы: *хобот* тоски (Маяк.); *глаза:* Невыразимая печаль открыла два огромных *глаза* (Манд.); *лицо* любви (Ок., Вл. Сок.); *голова:* В наши дни тоска тонка, / изощренна, с *головою* (Горб.).

Группу образных употреблений "Власть чувства над человеком" пополняют элементы: Тоска, подавленность великая Людей *тиранит*, словно пьяниц; Но совесть *помыкает* мной, И я боюсь ее! (Мориц), Просто душа моя / у несбыточной надежды *состоит на работе* (Завальн.).

Группу обозначений острых, колющих, режущих предметов пополняют сначала *пила, штопор:* ⟨...⟩ в ночи моей прекрасной Ходит по сердцу *пила;* В сердце *штопор* ввинчен! (Цв.), затем *зубья:* Как нервы истерзали *зубья* Непредсказуемых страстей! (Иск.); *воловья жила:* ⟨...⟩ нежность, как *воловья жила,* В меня войдет, как в масло или в мыло (Мориц); *гильотина:* Одиночество, как *гильотина.* Голова моя катится прочь (А. Глезер).

К элементу *рана* примыкают более необычные *ссадина:* Душа горела в *ссадинах* и ранах На черноморских зимних берегах (Меж.), К старости / человеку трудно не стать похожим на родину: / *ссадину* / начинаешь любить и беречь... (Ряш.), Ах, как ноет *ссадина,* / что любви не дадено! (Кутик), *царапина:* Кто мне она? Не друг и не жена. Так, на душе ничтожная *царапина* (Меж.).

В группе элементов *удар, ударить* появляются предикаты *сечь, ушибать:* Дикий, / обезумлюсь, / отчаяньем *иссечась* (Маяк.), Когда мы

сердце *ушибаем* (Л. Губанов), обозначения инструментов (кроме традиционного *молот*): *хлыст, плеть:* нынче не один / умов и настроений властелин / *хлыстом* стыда / терзает совесть нашу (Борис.), И вдруг соблазн ожжет, как плеть (Завальн.).

Необычны и разнообразны видовые обозначения к понятию *ноша: короб:* Новый *короб* счастья я навьючил (Ес.); *котомка: С котомкой* счастья на плечах (Ив.), (ср. в прозе М. Цветаевой: ⟨...⟩ Катя Р. с вечным *мешком* дружбы и преклонения на спине ⟨...⟩); *сума:* Мой ад – при мне, я за собой тяну / *суму* моей печали неказистой (Ахмад.), *чемодан:* Нести разлуку тяжело, ⟨...⟩ уж столько дней / тащу ее, / как *чемодан* / без ручки и ремней! (Борис.). К ним примыкают контексты: Точно тайный *горб* на груди таскаю – / тоска такая! (Возн.); Надежды громоздкую *бочку* Катил я с давнишней поры На эту найвысшую точку Вот этой высокой горы (Шефнер).

Группу метафор *купаться, тонуть* и т.п. в чувстве пополняют *плавать, нырять:* Юность в счастье *плавала* ⟨...⟩ (Паст.), В ужас смертный *ныряй*, если надо (Завальн.).

В ряду *чаша, бокал, кубок, сосуд* появляется элемент *чайная ложечка* (ср. *капля*): О *чайной ложечке* любви Давай грустить, мой друг далекий! (Ратуш.)

Новый элемент в ряду *холод, мороз, лед* и т.п. (в душе) – *снег:* И тает первый *снег*. На сердце у меня (Меж.), И ничего, что холодно на сердце, – Должно быть, выпал там забвенья *снег* (Друн.).

С традиционным *вихрь, ветер* связано видовое обозначение *сирокко:* Тревога подула с грядущею, Как с юга дует *сирокко* (Паст.).

В группе обозначений музыкальных инструментов, состоявшей в начале века из небольшого количества элементов: *флейта* любви (Вяч. И.), *бубен* чувств (Хл.), в поэзии последнего времени появляется много новых элементов: *барабан:* Шли столетья по России, / бил надежды *барабан* (Ок.); *свирель:* и все играла надо мною / печали сильная *свирель* (Ахмад.), ⟨...⟩ пронзительно дуя в *свирели*, Слух терзает сквозная печаль (Верм.); *труба, трубить:* Знакомой боли маленький горнист / *трубил*, словно в канун стихосложенья (Ахмад.), Душе и складко, и темно, / ей не уйти и не остаться, – / и *трубы* трепетные счастья / по-птичьи плачут надо мной (Чичиб.). Еще более необычны, редки следующие контексты, сравнивающие чувства с клавиатурой рояля, ощущение тоски с игрой на рояле: Вдруг разом стронется тоска Невспомненных воспоминаний. По всей *клавиатуре* чувств Она берет аккорд протяжный (Ким), ощущение надежды в душе с музыкой патефона: [голосок надежды:] К душе, обугленной дотла, / до дна опустошенной, / я прикасаюсь, / как игла к пластинке патефонной (Борис.).

Наиболее активно в поэзии XX в. пополняется видовыми наименованиями класс "Болезни → чувства". Если в поэзии XIX в., кроме ядерных *болезнь, недуг, лечить* и др., он состоял из очень небольшого числа элементов: *безумие* и некоторые другие, то в дальнейшем

появляются все новые элементы: *корь:* И моря страх, ему нет сметы, Неодолимей детской *кори* (Хл.), Страсти *корь* / сойдет коростой (Маяк.); *чума, холера:* Я не знал, что любовь – зараза, Я не знал, что любовь – *чума* (Ес.), Зараза обиды ударила в племя, ⟨...⟩ душа заболела, / как будто *чума* замутила колодец, как будто *холера* (Сулейм.); *гнойник, нарыв:* Вскрыть *гнойник* тоски ⟨...⟩ – Кто там прорвет *нарыв* тебе? – Мой долг. Живой напор души моих приказов (Паст.); *изжога:* И никто не знавал, как в душевной *изжоге* / обдирался я в клочья... (Возн.); *аппендицит:* Нам, как *аппендицит*, / поудалили стыд (Возн.); *астма:* Недозволенная влюбленность – / наваждение, *астма*, тоска (Ков.); *рак, метастазы:* была привязанность, как рок или, точней, как рак... (Иск.), Друг, болеет наш дух ⟨...⟩ В лучших товарищах – *метастазы* – / алчба (Возн.); *сыпь:* есть тоска – как *сыпь* на коже (Горб.).

3. Образ оживляется использованием элемента, связанного определенной семантической связью (кроме родо-видовой) с традиционным. Так, с элементом *жить* связан элемент *дышать (еще дышать)*: И люди пока еще живы, / и все еще *дышит* надежда (О. Тарутин). Еще более оригинальный образ на основе этого элемента создается в следующем контексте: Любовь еще была. Любовь *еще дышала* / на зеркальце в руках у слабых уст ее (Евт.). С метафорой *убить* связана метафора *убийство:* Виновен в *убийстве* любви (Евт.), плебейство души или, может, / *убийство* любви в эпоху, когда ни / общений и ни обещаний (Ряш.). С метафорой *задушить* (чувство) связана метафора *задохнуться: Задохнулась* любовь. До последнего вздоха / несвободна была и бесплотна (Ков.).

С традиционной метафорой *отравить(ся):* Из души ль порой Радость вырвется, Злой насмешкой Вдруг *отравится* (Кольцов) – связана метафора *отравительница:* Он предал тебя тоске и удушью *Отравительницы* любви (Ахм.). Метафоре *слепой (слепая* любовь) синонимична метафора *незрячий:* А рядом с ней *незрячая*. И радость, и напасть – Мальчишески горячая Отчаянная страсть (Дудин)

С традиционными элементами *голодный, ненасытный, прожорливый* и т.п. связаны *кормить:* голодным самкам *накормим* желания, / поросшие шерстью красавцы-самцы! (Маяк), Да, огненной, да, ледяной мы *кормим* пищей наши чувства (Мориц); *кормиться:* Чем же *кормится* зависть? (Матв.); *корм:* Рослый стрелок, осторожный охотник, Призрак с ружьем на разливе души! Не добирай меня сотым до сотни, Чувству на *корм* по частям не кроши (Паст.).

С традиционной метафорой *бешеный* (*бешеная* страсть) связаны необычные метафоры *бесноваться, беситься:* И только совесть с каждым днем страшней *Беснуется:* великой хочет дани (Ахм.), Одному с ним [горем] жутко: *Сбесится* – управиться ли? (Паст.)

С традиционным элементом *рана* (в сердце, душе) связаны менее традиционные *рубец, шрам* (последствия заживления ран): Любовь, это

значит... – Храм? Дитя, замените *шрамом На шраме!* (Цв.), И на стенках сердца – *Шрам на шраме* У меня, у сверстников моих (Долм.), Закрылись ожоги на теле. Остались *рубцы* на душе (Дудин).

Необычно употребление Б. Пастернака – синоним *говорить* (любовь, печаль *заговорила* в человеке): Грусть моя, как пленная сербка, Родной *произносит* свой *толк*. Нетрадиционны также элементы *зажать (заткнуть) рот:* Я люблю, как дышу. И я знаю: Две души стали в теле моем. И любовь та душа иная, Им несносно и тесно вдвоем ⟨...⟩ Я и старой лишиться рискую, Если новой я *рта не зажму* (Паст.), Бессмысленная сладость поцелуев, Которыми любви *заткнули рот* (Иск.).

Явной тенденцией, прослеживающейся в пополнении традиционных классов тропов новыми элементами в современной поэзии, является использование синонимов или эквонимов, стилистически сниженных или лишенных признака "высокий стиль" по сравнению с традиционными (см. [Иванова 1985], Кожевникова в настоящем томе). Это проявляется, например, в таких словоупотреблениях, как *рождать* (ср. его традиционный синоним *рождать*): Удивительно мир устроен – Каждый несет звучаль, И все упоительным строем В песнях *рожают* Любовь и печаль (Кам.); *подыхать* (ср. *умирать*): Было дружбой, стало службой. Бог с тобою, брат мой волк! *Подыхает* наша дружба (Цв.); *болячки* (ср. его традиционные синонимы *болезнь, недуг*): о разных *болячках,* что втиснулись в грудь, / о горьких обидах и прочих вещах... (Горб.); *орда* (ср. *толпа*): Моих желаний разнузданной *орде* / не хватит золота всех Калифорний (Маяк.), одиночества *орда* (Возн.); *вылакать* (ср. *выпить*): Как пес на поминках, блевотой давясь, / я *вылакал* этот стыд (Иск.); *орать, голосить* (ср. *говорить, крик*): Страх *орет* из сердца (Маяк.), Да, состраданье карамзинское, / отечественных перьев сила, / сквозь вдохновенье сатанинское / на краткий миг *заголосило!* (Ряш.); *лужа* (ср. *море, океан*): Ах! Глядя в *лужу* собственных страданий, Непроизвольно поправляешь прядь! (Ким.); *лампочки* (ср. *факел, светильник*): [крысы] перекусывают, как *лампочки,* / чьи-то надежды, / привстав на лапочки (Евт.).

Еще одно направление эволюции традиционных классов образных словоупотреблений в поэзии XX в. – изменение употребления некоторых традиционных элементов, заключающееся в отрыве от мотивировавшего их образа, их более свободном функционировании в различных контекстах. Так, элементы класса "Части тела животных и человека" в своем традиционном употреблении связаны с предикатами отрицательного физического воздействия на человека, вначале они существовали лишь в этой функции. Такое же традиционное употребление часто наблюдается у них до настоящего времени. Это такие элементы, как *жало* (связанное с *жалить, кусать*): Вашей зависти *жала* Изъязвили его (Меж.), *Жало* желания (Драгом.); *когти* (связанное с *терзать, рвать, раздирать* и пр.): И не могу заснуть, и в грудь / скребется острыми *когтями* / куда-то тянущая грусть (Евт.); *лапы, руки* (связанные с *сжимать, давить, об-*

нять): Пусть ему отчаянье мое Сдавит сучье горло черной *лапою* (Галич), и страсть Морозова схватила / своей мозолистой *рукой* (Ок.). В современной поэзии изменение в употреблении этих элементов заключается в том, что они теряют свои первоначальные функции (когти – раздирать, лапы и руки – сжимать), отрываются от первоначального замкнутого образа и, расширяя свой смысл, свободно употребляются, могут сочетаться с любыми предикатами (часто употребляется также *лапка*): Это, *лапкой* по воздуху водя, тоска Подалась изо всей своей мочи В ночь, к звездам ⟨...⟩ (Паст.), счастье теребило теплой *лапкой* Затылки стриженые; Огромная жадность к существованью На теплых *руках* поднимает меня (Луг.), И на заячьих *лапках*, как в сердце тревога, В Переделкино входит весна (Городн.), У скучищи – три *ручища*, А *когтей* на них – три тыщи, Выжмут сок из всякой пищи (Мориц), Надежда, белою *рукою* / сыграй мне / что-нибудь такое, ... (Ок.), Мы бредем сквозь безумный город В некрасивых одеждах века, И ломают сухие *лапки* Наши маленькие печали (Ратуш.).

Классы тропов с преобладанием новых элементов над традиционными

Кроме вышеприведенных классов образных словоупотреблений, в которых преобладают традиционные элементы на протяжении всего XX в., есть ряд классов, в которых, наоборот, преобладают новые, нетрадиционные элементы, появившиеся в поэзии последних лет. Это относится и к достаточно узким, небольшим классам тропов, включенным в более широкие классы: так, с группой метафор *жить* в душе, *поселиться* и т.п. связана группа более необычных метафор, обозначающих жилища: Но посетило Аттилу чувство. И свила любовь свое гнездо в его дремучем сердце (Кедр.); Но там, где подвздошная ямка Высокой кислотностью выжжена, Мне видна самолюбия мертва пьянка и затравленной нежности бедная *хижина* (Мориц); Душа – *общежитье* надежд и печалей (Шефнер); Не душа – *богадельня* для старцев и вдов. Вон, смотрите, в углу притулилась любовь, / то ли первая, то ли вторая ⟨...⟩ (Борис.).

Группа традиционных метафор *приходить, уходить, гнать, возвращаться, посещать:* Страсть человека *посетила* (Введ.), Тоска *уходит* своим путем (Дудин), Отступает одиночество, *Возвращается* любовь (Ок.) пополняется в XX в. новыми элементами, так что их количество (как показывает собранный материал) значительно превосходит количество традиционных. Например, используются синонимы метафоры *приходить:* С рассветом к тебе на порог *Нагрянуло* новое горе (Паст.), Грусть *явилась*, мой покой гоня; Чтоб радость минут небывалых *Зашла и на* мой *огонек* (Вл. Сок.). С метафорой *приходить, посещать* связан элемент *гостья:* Ко мне в окоп сквозь минные разрывы Незванной *гостьей* забрела любовь (Друн.). Группу нетрадиционных метафор образуют также сочетания метафоры *идти* (*брести, бродить*) с пространственными предлогами и наречиями: И обиды мои за тобою, Неотступные, *шли по*

пятам (Меж.), И ты *идешь* с любовью *рядом*, Хоть потерял уже дорогу (Ив.), Нас щадили снаряды, нас щадили и мины. И любовь с нами *рядом шла* дорогою длинной; *Локоть к локтю шагала* со мной Любовь (Друн.), Выходят танки из леска, / устало роют снег, / а неотступная тоска – *бредет* за ними *вслед* (Ок.), ... Надежда неприкаянная шла, Куда-то *мимо шла* своей дорогой дальней (Завальн.) Как за другими ходит горе, Так счастье *бегало за ним* (Кушнер).

Значительный перевес новых, нетрадиционных метафор и в семантическом классе "Дружба, близкие отношения с чувством", традиционных элементов в ней мало: *быть неразлучиным* с чувством, *быть знакомым* с чувством: грусть со мною *неразлучна* (Бальм.), Неужто все и впрямь темно и тошно, / и ты вовек с весельем *не знаком?* (Чичиб.). Остальные предикаты достаточно нетрадиционны: Как небылицею своей томись тоской И *ласков будь* с надменной скукой (Манд.), Пусть с горем *выпил* я *на "ты"* (Ив.), Я в душе уверенность ношу, Что с любовью мы всегда *поладим* (Дижур), К удачам недоверчивы, / с любовью *не в ладу;* не *водись* я с грустью золотой и горькой (Чичиб.), Грусть-тоска змеиная, зеленая тоска, Изловчась, мне прыгнула на шею. ⟨...⟩ Ночью – бац! – *со мной на боковую* С кем-нибудь другим хотя бы ночь переночуй! Гадом буду, я не приревную (Выс.) (ср. у И. Анненского: Оставь меня. Мне *ложе стелет* Скука).

В семантическом классе "Названия животных" в основном традиционны, например, подклассы "Змея", "Червь". Подкласс "Зверь", использование элементов которого в поэзии начала XX в. описано в [Кожевникова 1986, 100–104], наоборот, весьма активно пополняется новыми элементами в поэзии последних лет. Активизируется использование родового обозначения – *зверь*, появляются его дериваты *зверек, зверюшка:* И тоска. *Зверь*-тоска Неизвестно откуда (Завальн.) (ср. И вот мгновенный, Как *зверь*, в меня вцепился страх, Гум.), Есть такой *зверек*. Прозвали Нежностью (Снег.), Моя тоска – домашняя *зверюшка* (Ратуш.); *живность:* Волненья бессмертную *живность* Поэты вам тащат в зубах (Мориц). Расширяется круг видовых обозначений этой группы. Активизируется использование слов группы "собака", встречавшихся у В. Маяковского, И. Северянина, В. Каменского: Но *пес* во мне, хоть принужден солгать, / загривок дыбит и таит рычанье (Ахмад.), Потешно вдоль Манежа / бежит *щенок* Надежды (Возн.), голосок ожесточенья / легкомыслен, как *щенок* (Ок.), ср. Где ты, счастье, милое, живое, Теплое и нежное такое, Как брюшко веселого *щенка*? (Ив.). Появляется группа образных обозначений со значением "лошадь": Чувству на свободе Вольно налегке, *Точно рвет поводья Лошадь в мундштуке* (Паст.), Теснотой этих тропок *стреножено*, / горе *скачет*, / стуча в три ноги (Асеев), И опять, как будто в день рожденья, *Лошади* несутся скаковые Первых чувств и первого волненья (Ив.), вы прошлой любви не гоните, вы с ней поступите гуманно – / *как лошадь, ее пристрелите*. Не выжить. Не надо обмана (Возн.), Крепко *взнуздываем* надежду и накидываем плащи

(Бетаки), ... Пусть засну я, и пусть мне приснится *Ускакавшее* счастье мое (В. Федоров). Этот отрывок О. Фокина использует в качестве эпиграфа и развивает образ: Счастье мое *ускакавшее,* здравствуй! – Дай – обмою твои *копыта! Голову* дай – обниму *гривастую,* Поцелую глаза незабытые... Ср.: Какие-то неведомые токи Сквозь лес души проносятся, как *лани* (Ив.). Ср. также желаний темных *табуны* (Вяч. Ив.). В группе "названия животных" появляются и другие новые по сравнению с поэзией начала века элементы. Одна, несколько более традиционная по значению группа включает обозначения хищных, диких зверей (которым могут приписываться предикаты отрицательного воздействия на человека): *волк:* Но в душе, как в логове, Затаился *волк* (Выс.); *тигрица:* как *тигрица,* влюбленность / таится в кустах наготове... (Ков.); *пантера* (Иск. [о любви]); *горностай:* Покудова на грудь горячим *горностаем* / не кинется печаль (Горбан.). Другая группа включает названия маленьких, безобидных животных: *ягненок* (Цв.), *мышонок* (Кедр.), *кролик* (Мориц). Есть пример использования слова *рыба:* Но словно *рыба,* поймана навеки, Любовь колеблет пульсом невод вен (Гонд.) (ср. у Маяковского: глупая *вобла* воображения).

В классе "Жидкости" сравнительно новой в поэзии XX в. является группа слов, обозначающих атмосферные явления: *дождь, лавина* и т.п.: *ливень, дождь:* Им – слезы лить! Как сладко вылиться Горю – *ливнем* проливным! (Цв.), живешь в неволе – В безвыходной сердечной боли. Потом, бывает, минет срок, И боль уйдет, как *дождь* в песок (Снег.), *лавина:* Грудь, / сразу отчаянья *лавину* (Маяк.), Как *лавиной* обрушилось горе? (Друн.); элементы, содержащие уподобление чувства крови – это уподобление может быть скрытым, с помощью сочетаний обозначений чувств с предикатами, приписывающимися крови: Разве можно / тоской *истекать* / из-за каждого / пустяка? (Асеев), [об Эдит Пиаф] Но *горлом* горе *шло,* и горлом – вера (Возн.), и явным: Ты была самой любовью, Ты огнем ее была. По тебе горячей *кровью Страсть бессонная* текла (Город.), Время эти понятья не стерло. Нужно только поднять верхний пласт – И дымящейся *кровью из горла* Чувства вечные *хлынут* на нас (Выс.).

В классе "Огонь" выделяется группа нетрадиционных тропов с опорным словом *печь* и другими близкими по смыслу словами: Зачем в груди пылает ярый *горн!* (Брюс.), Я буду крохотной Твоей *жаровнею:* Домашней утварью: Тоску раскуривать, Ночную скуку гнать, Земные руки греть (Цв.), К сорока прогревается сердце людей. Начинается – светоотдача, свеченье. Опускается пыл в кочегарке страстей, / поднимается жар в *кочегарке* прощенья... (Горб.), *пекло* совести грозно дымилось / и вперялось в ночной потолок (Ахмад.). Печи обычно уподобляется человек (душа), в котором (которой) горит чувство-огонь. Этот образ модифицируется у некоторых поэтов. Так, у Ю. Кима в человеке-печи сгорает жизнь, время: Когда же печь трясется и трещит, Вали туда что хочешь – все сгорит И дружно обратится в жар багровый... Вчера, сегодня, завтра и потом Все вечера и утра, дни и ночи, Все скопом валится в меня –

и тотчас Тоскливым разгорается огнем. В контексте А. Вознесенского в доме горит печь-печаль (здесь присутствует и скрытая паронимия): беловежскою рюмкой сивухи / головешки в печи угостим. / Затопите печаль в моем доме! / Поет прошлое в кирпичах. Все гори синим пламенем, кроме – / запалите печаль! ⟨...⟩ Столько прошлых дров накололи – / хорошо им в печали гореть!

К этой группе тропов примыкают метафоры Н. Асеева: Искренность! / Помоги моему / сердцу / жар *загорнуть* и *выскресть*.

В некоторых семантических классах тропов происходит уже не пополнение значительным количеством новых элементов, а практически полное вытеснение традиционных элементов новыми, семантически близкими. Таков, например, класс "Сон" (чувство, любовь – сон), традиционный элемент которого – *сон* (см. [Кожевникова 1986, 62]) в поэзии последнего времени малоупотребителен. Вместо этого употребляются связанные с ним элементы *дурман, дурманить* и – еще более часто – *наркоз* (оба они связаны и со значением "опьянение"). Они встречаются в основном в высказываниях, в которых позицию субъекта занимает обозначение реалии внешнего мира: Как радужный *дурман* горячего болота – Мечты создателя рифмованных миров (Матв.); Это – Моцарт! И к небу воздета Золотая олива квартета. Это – обморок. Это – *наркоз* (Мориц). Сюда же примыкает группа названий наркотиков, усыпляющих веществ: *эфир, героин, анаша* и пр.: Плачь, гитара! Плачь, гитара! Окати ведром *эфира* Воздух душного бульвара, ⟨...⟩ Воздух, мучающий сердце, Словно кофе Эквадора! (Мориц); Но что, если вера – *наркоз, героин, алкоголь?* (Ряш.); Жена поэта – дивная Наталья. ⟨...⟩ "Она дурманит нас, как *анаша*!.." (Сулейм.)

В классе "Еда" на протяжении всего XX в. употребляются лишь элементы *сыт, насытиться, отведать*. Традиционные элементы *вкушать* и *питать* вытесняются более новыми *кормиться* и *есть:* Ты *кормилась* бедой и обидой; Бедой *кормись*, отчаяньем дыши... (Меж.), За это обладание Любое *съем* страдание, Минуя унижения (Мориц). Сюда же относится и более необычный предикат: Я пою под закуску И две тысячи грамм. ⟨...⟩ Спину вялую сгорбя, Я ж не просто хулу, А гражданские скорби *Сервируя к столу!* (Галич). Высокой степенью нетрадиционности в этом классе обладают образные употребления, обозначающие различные виды еды. Такое употребление встречается у Маяковского: *черствая булка* вчерашней ласки. В поэзии последнего времени количество таких обозначений резко увеличивается: Я в стольких попытках / отчаянно мир обнимал, / и снова пытался, / и черствой надеждой питался, / да так зачерствела она, / что я зубы себе обломал. / И я научился, / как будто бы *воблою ржавою,* / как *заплесневелою коркой,* / сходящей порой за любовь, / питаться надеждой, / почти уже воображаемой; Вхрупывайся в радость, как в *редиску* (Евт.), Ах, какой ты был гурман! / Боль примешивал, как *соус*, / в очарованный роман (Возн.), мать на костылях, / восьмидесятилетняя старуха, ⟨...⟩ на единственной несломанной ноге / спешит в мечтах своих достигнуть совершенства, / последние *изюминки*

блаженства / в житейском колупая пироге (Мориц), Наша любовь – холод и *хлеб* / страсти (Сосн.).

С традиционным элементом *едкий* одноименного класса связаны названия едких веществ: Ревнивой тоски *сулема* (Паст.), Вот и слово прошло по прокатному стану неона, ⟨...⟩ *нашатырной* тоски проникая в потемки молчанья (Жд.).

Итак, мы видим, что значительно расширяется круг видовых обозначений в ряде классов (названия зверей, названия болезней, названия острых, колющих, режущих предметов, названия музыкальных инструментов, видовые обозначения к понятию "ноша" и др.). Появляются группы предметных обозначений, связанных общим семантическим признаком с традиционным предикатом: *вкушать (есть)* чувство – виды еды, *опьянять* – названия опьяняющих веществ, наркотиков; *звучать, петь* – названия музыкальных инструментов и т.д. Проявляется тенденция к конкретизации, уточнению традиционных образных представлений, а также к вещественности, предметности, осязаемости образа.

Сопоставление чувств с предметами и веществами. Использование слов-терминов

Говоря о тенденции к предметности, вещественности, осязаемости образа, характерной для современной поэзии, следует особо выделить два семантических класса образных словоупотреблений, характеризующих чувства – "Предметы, трехмерные объекты" и "Вещества". Оба эти класса наиболее активно пополняются новыми элементами в современной поэзии.

В классе "Предметы" лишь один подкласс состоит в основном из традиционных элементов – "Пространственные характеристики": *большой, огромный, безмерный, безграничный, маленький, глубокий, мелкий, широкий, расти, высокий, низкий* и др.: Сквозь жизнь я тащу / миллионы *огромных* чистых любовей / и миллион миллионов *маленьких* грязных любят (Маяк.), *маленькая* радость (Ив.), *огромная* дружба (Иск.) и т.п. Традиционны также элементы, обозначающие некоторые действия, производимые с предметами: *дать, отдать, дарить* и пр., *просить, делить, нести* и его производные, *прятать, утаить: Дайте* мне вашу скуку (Мориц), – *Отдать* тебе любовь? – *Отдай...* (Р. Рожд.), Как веселья последнюю треть *Раздарить* и легко умереть (Тарк.), *Выпрашиванье* чувств / противно / природе чувств (Евт.), И *делясь* тоской, как барышами, подпевали шлюхи с алкашами (Галич) (необычно производное от *делить – дележ:* Бобо мертва. Вот чувство, *дележу* / доступное, но скользкое, как мыло (Брод.). Все остальные группы элементов в этом классе почти полностью состоят из нетрадиционных элементов:

– "Держать как, держать где": *держать на весу: Держать* стараюсь *на весу* Свою избыточную нежность (Иск.) (ср. Похожий на Раскольникова с виду, *Как скрипку,* я *держу* свою обиду, Тарк.), *держать за*

пазухой: А опер усердно играет в "козла", Он вовсе не *держит за пазухой* зла (Галич)[2], Верчусь, как белка в колесе, / с надеждою своей *за пазухою* (Ок.), *зажать в кулак:* вскормлен Русью, / к ней любовь, *зажав в кулак,* / он не предал (Горб.), Обиды, *зажатые в горсть,* Душе дать умножить стократно (Халуп.), *класть в карман:* Когда же я тебя затеяла терять, / любовь *кладя в карман* / заведомо дырявый (Борис.) и др.: но *к груди прижимаю* надежду (Ков.),

– "Отряхнуть чувство, освободиться от чувства": *Я отряхну* мои печали, Как мальчик вечером песок Вытряхивает из сандалий (Мандн.), Пускай тоски, и слез, и сна / не *отряхнешь* в крови и чаде; *срываю* с сердца и ложь и робость (Асеев), Ржа с ножа. С тебя, госпожа, Тоска! (Цв.) (ср. противоположное по значению: по ней [России] тоска / вцепилась, будто репей рязанский, / в сукно парижского пиджака (Евт.), ср. также близкие по смыслу элементы класса "Одежда, покровы → чувства": Дав страсти с плеч отлечь, как *рубищу* (Паст.), – Разденемся, товарищи нудисты! *Снимайте* страхи и чужие мысли (Возн.), ср. также употребление Д. Самойлова: И когда, словно с бука лесного, Страсть слетает – шальная листва, Обнажается первооснова, Голый ствол твоего существа),

– "Бросить, уронить": *Бросьте* скуку, как корку арбузную! (Выс.), А мы отвыкли радости делить. Как женщина неловкая пакеты – Мы их *роняем* всей охапкой в снег! (Ратуш.),

– "Положить в сердце, вынуть из сердца": Я надежду на свидание Прямо *в сердце положу* (Ал. Иванов), *Из сердца выну* черный стыд... (Ахм.), Зачарованность, Боже, с меня сними, *Из сердца вынь* Ожиданье чего-то (Верм.), А потом сапогами лупили под дых, *Выбивая* с пристрастьем *Остатки надежды* (Ратуш.), А легкую печаль, как пробку, Случалось *вышибать* вином (Иск.),

– "Чувство – нечто ценное". Чувства можно *копить, запасать:* Нынче, как сухари, / и любовь, и восторг, и тревогу, / и преданность *копят*... (Ок.), В копилку счастье... Обернется прахом! Я слышал, счастье можно уберечь. Но *отложить на черный день* – как сахар? (С. Давыдов), *копить* бы радость *про запас*... (О. Тарутин), *Запасы счастья* засветло *пополни* (Чичиб.), Пока *накопленную* горечь / пересчитать по зернышку / и в ладанку зашить (Горбан.), Зерна счастья и печали Честно сыпьте в закрома (Шефнер). Чувства имеют цену, покупаются, сравниваются с деньгами: Но, изведав боль и наслаждение, Испытав и счастье и удар, Прихожу к такому заключенью: Нежность – *самый дорогой товар* (Ив.), В наш атомный век, в наш каменный век На совесть *цена пятак!* (Галич), в нашем мире *цена* на любовь да на ласку / опять *высоко подскочила* (Ок.), я – / с четырехмиллиардным номером / в очереди за надеждой (Евт.), Но ты не сетуй, никогда не сетуй, Что не сверкает радость серебром, Что *золотою* не звенит *монетой* (Сид.), Да, я боюсь лишиться

[2] Ср. фразеологизм *держать камень за пазухой.*

чувства, Как скупердяй – *копейки мятой* (Мориц), И мы роняем ласку друг на друга, *Как крупную купюру разменяв, Роняют на пол гривенник упруго* (Гонд.), Чувства можно *растерять, растратить, перерасходовать, украсть:* Какое счастье у меня *украли!* (Тарк.), О, нежности *перерасход!* Он все пределы превышает (Ахмад.)

Далее, выделяется класс с довольно размытым семантическим инвариантом "Крупный предмет, груда, куча, строение и пр.": Я отчаянье *громожжу,* горящ и лихорадочен; Радостей *груда* (Маяк.) (ср.: Все причуды (их там целые *груды,* / словно горы немытой посуды / побитой) (Ок.)), *нагружен* / *хворостом* обид (Сулейм.), Когда горе станет *горкой,* С горки видно далеко (Фок.), ⟨...⟩ в душе у нас Надежда рушится, как *колоннада* (Ив.).

Чувство-предмет имеет края, выступы: оттого и мысли, может, лезут / на стены, на *выступы* тоски (Асеев), Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею Налечь на борт и локоть завести За *край* тоски... (Паст.), ступившая, как дети, на балкон, / на *край* любви, на острие пространства (Ахмад.), Жить надо *на краю...* Чего? Беды, обрыва, Отчаянья, любви (Кушнер), И у печали *на краю* / погаснет свет в моем окне (Жд.).

Намечается семантический класс с инвариантом "Производство": Блестящую радость, сердце, *вычекань!* (Маяк.), А я живу в своем гробу, / табачный дым летит в трубу, / окурки по полу снуют, / соседи счастие *куют*! / Их наковальня так звонка, / победоносна и груба (Горб.), ярость я, юродствуя, *кую* (Сосн.) и ряд других семантических классов тропов.

В классе "Вещества" традиционны элементы группы "Характеристики веществ": *свежий, чистый, мутный,* менее традиционны *крепкий, густой, крепость, крепчать, загустевать*": *густую грусть* шарманка городская / из глубины двора дарила мне (Ок.) и т.п. Традиционны также элементы подкласса "смеси веществ": *смешать, перемешать, смесь* и т.п.: *смешенье* упрямства и темных страстей (Асеев), и моя юность с моей любовью / *перемешивается* во мне (Ок.), Чувство боли с тоской *пополам* (Кушнер).

Зато в подклассе "процессы, происходящие с веществами", традиционны лишь элементы *таять, испаряться, улетучиваться:* ⟨...⟩ зароюсь в горячий песочек, / от жаркого солнца *растает* точка (Асеев), Лишь тогда тяжелая тревога В трех сердцах *растаяла,* как сон (Заб.), Ну может ли не *испариться* горе, Неумолимое еще вчера? (Ив., *взрыв:* новой страсти *взрыв* (Хл.)[3]. Большинство элементов здесь нетрадиционны: *расплавляться, расплавить:* Спасибо, что огонь мой не потух И черный лед отчаянья *расплавил* (Мориц) (ср. в прозе А. Битова: Свинцовый страх *расплавляется* в нем, ровно поднимается по рукам, по ногам, окружает сердце), *быстрорастворимый:* сигареты с фильтром, / бог с противогазом, / *быстрорастворимая* любовь (Ков.). Со словом *взрыв* связаны необычные словоупотребления Ю. Друниной: *эпицентр* и определение *сверхмощный:*

---

[3] Тропы, встречающиеся в несобственно-авторской речи, рассматриваются наравне с остальными.

Не бойтесь попасть в *эпицентр сверхмощного* взрыва, Что зовут "безнадежная страсть", и целая группа элементов с семантическим инвариантом "чувство – взрывчатое вещество, взрывчатое средство". Чувство *взрывает* душу: Души *не взорвать*, как селитрой залежь (Паст.), человека: Сейчас *взорвусь*, как триста тонн тротила. Во мне заряд нетворческого зла (Выс.). Реже валентность объекта глагола *взорвать* заполняют обозначения других явлений: Взрываю пласт многопудовых лет, Как атомом, неистовой любовью (Ив.). Элементы этого класса: *порох* (наиболее частый): И как сердце мне испепелил Этот даром истраченный *порох* (Цв.), отсыревший вспыхнет *порох* / душ (Ок.), наши чувства сжаты, / как кулак, под толщею лат ли, польт, / начиненные *порохом*, как гранаты, до того, как его изобрел Бертольд (Кутик), *динамит:* Здесь страсти поджары и ржавы: Держав *динамит!* (Цв.), В сердце тот же *динамит*, да запала нету (Фок.), *бензосклад:* Там если вспыхивает страсть – как *бензосклад* в лесу (Мориц). Сюда же входят уже приведенные выше в примерах *селитра, заряд, запал, граната, атом.*

Нетрадиционны элементы подкласса "Электричество": *разряды, ток, электроны, электричество, подзаряжаться:* Мирозданье – лишь страсти *разряды*, Человеческим сердцем накопленной (Паст.), И пройдут по раскаленным нервам *Электроны* затаенных чувств (Кашеж.), Ты мудрости учило, древо, И осторожности во мгле, Передавая вспышки гнева, Как *электричество*, земле (Иск.), Я *подзаряжаюсь* вашею любовью. Вампир (Возн.).

Намечается также группа образных употреблений со значением "Измерение физических величин, единицы, приборы измерения", в которой нетрадиционны все элементы, за исключением *измерить*. Это, например, следующие элементы: ⟨...⟩ каждый спрашивает *О стенном приборе для измерения* чувств. Исступленье разлуки на нем завело Под седьмую подводину стрелку (Паст.), Печаль не знает торжества, / но есть такая *точка* грусти, / когда и по кофейной гуще / гадать – не надо мастерства (Парщ.).

При рассмотрении класса "Вещества" выявляется еще одна тенденция образного словоупотребления в современной поэзии – использование слов-терминов, принадлежащих к разных областям науки, техники, профессиональной деятельности. Эта тенденция согласуется с рассмотренным выше стремлением к конкретности, точности, а также часто – к предметности, вещественности образа и, кроме того, заключает в себе еще одно направление – осовременивание образа, использование обозначений современных реалий, поскольку термин содержит в себе все эти особенности.

Это, например, рассмотренные выше термины из области физики, техники: *электричество, электроны, подзаряжаться, прибор для измерения чувств, эпицентр, сверхмощный:* химии: *сулема, нашатырь;* бытовые термины: *быстрорастворимый.* Это и медицинские термины: *наркоз* (уже рассмотренный выше), *бацилла* (ср. зараза), Элизиум-зал был в

забралах и в людях, / в *бациллах* любви, в мефистофелях флегмы (Сосн.), *летальный* (ср. *смертельный*): Зависть тайная, "*летальная*", – Как сказали бы врачи (Галич), *обезболивать:* И душа болит обильная ⟨...⟩ Но рывком, возвратом к доблести, К мощным узам здравой бытности *Обезболиваю* области Вдохновенной ненасытности (Мориц), *стерильный* (ср. *чистый*): Грусть морозная, *стерильная* Входит в грудь иглой метровою (Мориц), *рецепт* (ср. *лекарство*): И от горестей нет *рецепта*. Все, что были, – сданы в архив (Галич), *медицина* (ср. *лечить, лекарство*): О жест зимы ко мне, / холодный и прилежный. Да, что-то есть в зиме / от *медицины* нежной (Ахмад.), юридические, политические термины: слова, видовые по отношению к элементу *власть* (чувства) (сужающие значение понятия "власть" в направлении "государственная власть"): *самодержавье, закрепостить:* И задуматься было ужасно, / что свобода пуста, как труба, / что любовь – это *самодержавье*. Моя шумная жизнь без тебя / не имеет уже содержанья (Возн.), Бывает, что и грусть сыграет фарс лукавый, А радость под конец тоской *закрепостит*... (Матв.), термины из области спорта: *пятиборье* чувств (Кутик), астрономический термин *черные дыры:* Любовь как солнце нам дана, Подобна *черным дырам* зависть... (Ков.)

Некоторые аспекты функционирования элементов образного поля эмоций в художественном тексте

В поэзии XX в. активизируются следующие процессы, характеризующие функционирование элементов рассматриваемого поля в тексте:

1. Заимствование элементов из другого образного поля. В рассматриваемом поле происходит взаимодействие с образным полем "Жизнь".

Образ "Чувство – плавание", "Чувство – корабль" заимствуется из традиционного образа "Жизнь – плавание", например, *ладья* любви у В. Иванова, Любви испытанный *корабль* у И. Северянина, Печаль, *распустив паруса;* чувство *осязает мель* у В. Хлебникова, Любовь – как *плаванье* в нигде (Евт.), Только чувству, словно *кораблю,* долго оставаться на плаву (Выс.) (ср. образ страсти-корабля у А. Фета).

Элементы берутся также из традиционных параллелей: "Жизнь – дорога, путь": спешит бесшумный полоз / таящейся беды... / Надежды же телега, / пособница побега, / открыто, налегке, / грохочет вдалеке! (Борис.), Идем за надеждою вслед, / За древней скрипучей арбою (Шефнер) (ср. телега жизни); Любовь – это нелегкая дорога: Подъем и спуск, вершина и обрыв (Кашеж.), Две вечных дороги – любовь и разлука – / проходят сквозь сердце мое (Ок.); "Жизнь – вращение, кружение": Мы просыпались в сумраке мглистом, Друзья не друзья, враги не враги, – И стала наша любовь со свистом Делать на месте большие круги (Меж.). Образ "Чувство – огонь" взаимодействует с образом "Жизнь – горение": Любая спичка жизни зажигается об счастье, – Об свой ли, об чужой ли коробок (Завальн.).

2. Совмещение в одном элементе смыслов двух разных классов.

Например: Острым *серпом*, безболезненно режущим, Сжаты в душе и восторг и печаль (Брюс.). В элементе *серп* происходит пересечение семантических классов "Растения" и "Физическое воздействие на объект и его инструменты" (принадлежащего к классу "Боль"): *серп* связан с *жать* и с *резать*. Каждое из этих значений вступает в синтагматическое взаимодействие с другими метафорическими элементами этих классов: "Растения" – *сжаты* и "Боль" – *резать, острый*. Еще пример: Любовь, как мышь летучая, скользит / в кромешной тьме среди тончайших *струн*, / связующих возлюбленных собою. ⟨...⟩ но вспыхнет свет – и струны в звук вступают. / Задело их мышиное крыло (Жд.). Элемент *струны* совмещает значения "Любовь – связь, соединение" и "Звук". В окружающем этот элемент контексте есть элементы как первого класса – *связующих*, так и второго – *в звук вступают*.

На пересечении символов классов "газ" и "жидкости" появляются новые элементы в современной поэзии: Заклятый враг его – неправда, ⟨...⟩ Вздувает, глядя на листок, / перенасыщенный сиропом / свой газированный восторг (Евт.), карлик не изжил своей обиды, / он накачался ею, как сифон, / и распузырил под напором страшным, / и выпускает иногда струю / злобивой газированной шипучки... (Мориц).

3. Явным отличием поэзии XX в. от поэзии более раннего времени (причем в XX в. это характерно в основном для поэзии последних лет) является уменьшение (практически полное отсутствие) совмещения в одном контексте "несовместимых" образов, т.е. элементов не сочетающихся семантических классов (о таких образах см. [Жирмунский, 1977, Арутюнова, 1976]), характерного для более раннего периода. Большое количество семантически "несовместимых" тропов в поэзии XIX в. связано с тем, что они использовались как устойчивые, традиционные, с неизменным, закрепленным за ними переносным значением, не воспринимавшимся как двуплановое, например: Ее улыбка, разговоры Во мне любви *рождают жар;* Их сладострастные напевы В сердца *вливают жар* любви (П.), Желал я на другой предмет *Излить огонь* страстей своих (Л.), Нет, я не изменил. До старости глубокой Я тот же преданный, я раб твоей любви, И старый *яд цепей*, отрадный и *жестокий*, Еще *горит* в моей крови (Фет).

Общая установка на оживление традиционного образа в поэзии более позднего времени – причина того, что в одну ситуацию связываются элементы "совместимых" семантических классов образов. Происходит активное семантически обусловленное взаимодействие тропов, создающее яркие, живые, неожиданные сочетания. Элементы разных семантических парадигм связываются в единый образ в контексте, обладающем метафорической семантической связностью, при этом важную роль играют отношения используемых в тексте реалий в концептуальной картине мира. Можно выделить два основных случая такого взаимодействия:

а) Основанием семантической связи являются причинно-следственные отношения явлений в картине мира. Например: К сорока прогревается сердце людей. Начинается – светоотдача, свеченье (Горб.). Элементы

прогревается, принадлежащий к классу "температурные характеристики", и *свеченье*, принадлежащий к классу "Свет", связаны через причинно-следственную связь: при высокой температуре некоторые объекты начинают излучать свет. Какая-то чистая область души Способна расцвесть, не пеняя на холод (Мориц). Элементы *расцвесть*, принадлежащий к классу "Растения", и *холод*, принадлежащий к классу "Температурные характеристики", связаны через причинно-следственную связь: растения расцветают обычно в теплых условиях.

Вот и узнаешь, как было легко Всем, кто летали со мною! ... Вот и узнаешь, как тоска Ветром каким прознобила Всех, кого раньше брала в облака, Всех, кого брать разлюбила (Мориц). Метафоры *летали* и *брала в облака* связаны с метафорами *ветром* (образный класс "Чувство-ветер") и *прознобила* ("Температурные характеристики") причинно-следственной связью: если подняться высоко в небо, то там бывает ветрено и холодно.

И вихрем чувств пожар души задуло (Выс.). Взаимодействуют элементы классов "Ветер" и "Огонь".

В классе "Острые, колющие предметы → чувства" происходит развитие тропов с традиционным элементом на основе знаний о физических процессах, происходящих с соответствующими предметами в реальном мире: Тоска по родине вне родины / под сенью чуждых чьих-то рощ / сидит, как будто нож под ребрами, / а если выдернешь – умрешь (Евт.) (ср. у С. Клычкова в прозе: – Любовь как стрела, молодой хозяин, ⟨...⟩ как стрела: пота́ и жив человек, покуль она в сердце торчит, – вынешь: смерть!), Мне не больно. Совсем. Нисколько. Не из гордости. В самом деле. Говорят, что вот так иголка Незаметно блуждает в теле. ⟨...⟩ Может так продолжаться годы, Чтоб однажды на вольной воле Человек без причины, с ходу, Повалился от смертной боли (Снег.).

б) Основанием семантической связи является принадлежность соответствующих реалий к одной ситуации, в которой они соотнесены в картине мира. Из элементов нескольких устойчивых образных классов создается единый сложный образ. Например:

Образ мученика на костре создается взаимодействием метафор класса "человек" и "гореть": Скорей! скорей! пусть пламя хлынет, И крик восторга в небо кинет Моя сожженная душа (Брюс.).

Образ сада в душе создается взаимодействием метафор в контексте: Я еще улыбнусь тебе солнцем / В тумане осеннем, / ты еще обовьешь мое сердце / так нежно, так сильно, / что отвалится камень, – / и грянет сверканьем и пеньем / все, что втайне цвело / и под гнетом ветвилось обильно (Мориц) (*пенье* – класс "птицы", *цвело, ветвилось* – "растения").

Яркие, живые образы часто создаются взаимодействием образных употреблений одного класса (или классов, имеющих общий семантический признак), например: Среди людей я плыл по морю жизни, *Держа в цепях* кричащую тоску (Вагин.) – взаимодействуют элементы *держать в цепях* (класс "Чувство в плену у человека") и *кричащий* (класс "Звуки, издаваемые живыми существами").

Значение ряда классов является признаковым, т.е. может быть приписано элементам других классов (сочетаться с ними). Таковы классы "Вкус", "Цвет", "Вес", "Пространственные харктеристики" и др. Элементы этих классов естественным образом сочетаются с элементами других классов: "Живые существа", "Предметы", "Жидкости" и пр.: ...я *терпкой* печалью *Напоила* его *допьяна* (Ахм.) – взаимодействуют элементы класса "Вкус": *терпкий* и "Опьянение": *напоила допьяна;* Чтоб тайная *струя* страданья *Согрела* холод бытия (Паст.) – взаимодействуют элементы классов "Температура": *согрела* и "Жидкости": *струя;* А *легкая* любовь вдруг *тяжелеет* И опускается на дно. И там, на дне души, *загустевает,* Как в погребе зарытое *вино* (Сам.) – взимодействуют элементы классов "Вес": *легкая, тяжелеет,* "Характеристики веществ": *загустевает,* "Вино": *вино.*

4. Активное взаимодействие обозначений чувств, души и обозначений ситуаций и реалий внешнего мира в поэзии XX в.

Традиционный троп оживляется соотнесением с ситуацией внешнего мира (см. [Кожевникова 1986, 104] об этом явлении в поэзии начала века, см. также [Кожевникова 1989_2] о различных семантических отношениях между тропом и реалией).

Приведем некоторые примеры этого явления в поэзии последних лет:

а) Между описанием ситуации внешнего мира и образом устанавливаются отношения параллелизма: Пелена океана вздувается – Подступает с волнами тоска (Матв.), Мы были влюблены. ⟨...⟩ И водка по ножу / стекала в сок томатный, / не смешиваясь с ним. / Мы были влюблены. ⟨...⟩ Струилась в нас любовь, не смешиваясь с кровью; К нам, точно кошка, в каюту войдет / затосковавшая проводница. / Спросит уютно: чайку, молодежь, / или чего-нибудь подкрепиться? // Я, проводница, печалью упьюсь (Возн.), Я подхожу к тяжелому снаряду С тяжелым чувством нежности к нему (Выс.), Мертвые листья еще не дожгли. / Я был дожжен. Наша песенка спета... (Евт.), Сбивает пламя женщина / с обшивки "Жигуля". ⟨...⟩ Туши, туши, женщина, – / все не перетушишь. / Туши погорельщину / не перетушить. ⟨...⟩ Пожар, пожар, кончился – горит, горит, не гасится. ⟨...⟩ В душе, душе – страшное. Не сбить децибелами (Возн.), Апрель – а все весна не сладится. / День в день – не ветрен, так дождист. / Когда в природе неурядица, / попробуй на сердце дождись (Чичиб.).

В частности, такой параллелизм (только "свернутый") выражается в конструкциях с однородными членами: А так как чужды всякой всячине мозги, То ни предчувствия не жмут, ни сапоги (Выс.), В реальном пути и в условном Мы падаем чаще на ровном. Ломается дом или близость, Надежда иль шейка бедра (Завальн.), – Нырнем! – ⟨...⟩ И выше ив летят фонтаны брызг! И, в ореоле радости и радуг, Мы как-то вдруг решаемся на риск (Фок.), Предстояла сирень, и сильней и скорей, / чем сирень, расцвело, обожанье к сирени (Ахмад.).

б) Между описанием ситуации внешнего мира и образом устанавливается направленная связь.

Она может устанавливаться в направлении от реальной ситуации к

метафорической: Любить – идти – не смолкнул гром, Топтать тоску, не знать ботинок (Паст.), Топочут все неистовей, Толкут тоску-печаль: И какая-то боль занывала в груди ⟨...⟩ Я недавно бродила в еловом лесу – не от елки ль иголки у сердца несу? По лугам надо мной все жужжала пчела – Жалить сердце мое не она ль начала? (Фок.), Точильщик искусно свистит Нездешнее, сладкое скерцо. Как весело искра летит В гранатовых сумерках сердца! (Мориц), Опять февральский ветер В душе моей свистит. Опять поземку крутит И задувает свет (Халуп.).

Во всех приведенных примерах традиционные метафоры – *топтать, жалить, иголки, искра, ветер* – соотносятся с реальной ситуацией.

Направление связи может быть обратным: у образной, метафорической ситуации появляются следствия в реальном мире: Алое сердце изранено, Кровь багрянеет над пашнями (Город.), Дыханье страсти шевелит свечу (Меж.), Но вопреки погоде / мы все-таки сгораем. / ⟨...⟩ Сердечными / пожарами / дома / освещены! (Р. Рожд.), Тепловой волною радость Вытурит из сапог стужу (Фок.) (ср. в прозе М. Цветаевой: На огне страстей варилась еда...).

Еще одним проявлением взаимодействия в поэзии XX в. внутреннего мира человека и мира внешнего является метонимия "чувство – его причина". Это явление наблюдается в двухактантных высказываниях: в позиции агенса находится обозначение объекта внешнего мира, используется метафорический предикат, обозначающий воздействие на человека (его душу, сердце) определенного чувства, в позиции пациенса – обозначение человека (души, сердца). Представляется, что в глубинной структуре таких высказываний восстанавливается некое (часто нерасчлененное, но иногда присутствующее на поверхностном уровне в позиции средства действия) эмоциональное состояние, т.е. происходит метоническая замена $E_{им.}\ V\ X_{вин.} \Rightarrow C_{им.}\ V\ X_{вин.}$ (факультативно $E_{твор.}$), где E – обозначение эмоционального состояния, V – метафорический предикат, X – обозначение человека (души, сердца), C – обозначение причины чувства. В наибольшей степени это явление характерно для образного класса "Боль → → чувство", для его подкласса "Физическое воздействие на человека → → чувство".

В качестве причины чувства могут выступать следующие явления окружающего мира:

1) природные явления, предметы окружающего мира: ветер, снег, дождь, птицы, цветы, звезды и т.п.: А ты, *соловей* ⟨...⟩ Зачем, покидая вечерние рощи, Ты *сердце мое разрываешь на части?* (Заб.) (ср. тоска, печаль разрывает сердце), И *полночь режет по сердцу* тупым стеклом тоски (Тих.), Над пашней сумерки нарезки, / и солнце, уходя за лес, / как бы серебряною рельсой / зажжет у пахоты обрез. / Всего минуту, как, *ужаля*, продлится *тайная краса* (Возн.), *Гром душу разодрал* и, кверху громоздясь, Пошел по небесам, хохоча, как леший (Ким), Уймись, не то свяжу тебя, *мимоза*, Твоей *веревкой*, что *сплелась на мне!* (Мориц)

Это могут быть слова *родина, земля* и т.п.: И страшная, русская злая земля Отчаяньем сердце точит (Луг.), Так ли родина крепко В нас сидит, как заноза в руке? (Кушнер)

Валентность субъекта может заполняться вопросительным или неопределенным местоимением, выражая идею неведомой, высшей силы: Кто же выпустил, поднял на щит, завертел Облака и ручьи? Кто мгновенье назад Чем-то в сердце кольнул мне три раза подряд? (Мориц), Кто построил шатер Этот звездный и сердце отчаяньем нам надрывает? (Кушнер);

2) физические ощущения: запах, вкус и т.п. Свежий запах душистого сена Только болью терзает меня (Бальм.),

3) жизненные обстоятельства человека: Иль несчастье сердце гложет, Жжет, как черная свеча (Тих.), О родина отца, о родина моя! О вечная и сладкая та боль: Меня ужалила дорога, как змея, Дорога, разлучившая с тобой (Кашеж.), И когда потеря громом крушенья Оглушила, полоснула по сердцу (Галич), но очередь каждая душит меня, / изводит змеей подколодной (Евт.), Когда случается всерьез – Неповторимость каждой встречи Впивается, как хищный кречет В тебя... (Бетаки), И жизнь неясным мне осколком Вонзается на пять минут В мою истерзанную грудь (Д. Пригов).

В позиции причины чувства могут находиться также обозначения другого человека: О нет, Баян, не соловей, Певец волшебно-сладострастный, Нас жег в безмолвии ночей Тоскою нежной и напрасной (Ан.), Ипполитом опалена! Ипполитом клянусь и брежу! (Цв.), Привлечешь меня, сжигая, Точно ветку – огонек (Сев.), Кто мне откликнется в чаще лесной? ⟨...⟩ Ты, опалившая душу мою? (Заб.) (ср. любовь, страсть, тоска жжет, опаляет сердце; душу), Сама смятенье и испуг И сердца мужеского сжатье (Паст.), Ранил я и сам – совсем невольно / нежностью небрежной на ходу (Евт.). Необычный пример в этой группе – синтаксически и семантически – из Б. Пастернака: Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом по сердцу моему. Своеобразны также образы С. Кирсанова: Жизнь прочерчена острым углом, / в тридцать градусов пущен уклон, / и разрезан надвое я / вами, о биссектриса моя! (заглавие стихотворения – "Любовь математика"). Ю. Кима: Что люди делают с людьми – непостижимо! И каждый прав, и каждый зряч, Доброжелателен к другому, И если режет по живому, То как хирург, а не палач.

Подкласс этого класса образуют конструкции, где причиной чувства является свойство, принадлежность, действия человека – адресата чувства: *взор, взгляд, глаза; красота; губы, уста, поцелуи* и т.п.: Эти мечты золотые, / эти улыбки святые / в сердце вонзаются больно (Бел.), Как улыбкой сердце больно ранишь (Ахм.), Шла потерянно. Ноги не слушались, / и, пробив мою душу навек, / тяжело ее слезы рушились, / до земли / пробивая / снег... (Евт.)

Употребляются также обозначения *голос, слова, музыка, стихи* и т.п.: Нынче утром певшее железо / сердце мне изрезало в куски (Асеев), И тотчас же отчаяннейшего плача ножи / врезались, заставив ничего не понимать (Маяк.), И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы (Цв.), Душу рвет гармоника лихая (Луг.), Один твой взгляд – и я нашел слова, Пронзающие сердце, точно стрелы (Ив.), Информбюро тревожная строка В больное сердце ударяла метко (Друн.), Слезами можно удавить вполне

(Мориц), Обломки строк – мучительнее бритвы (Ратуш.), Женский голос душу рвет (Друн.), Но тут / женский голос возник. ⟨...⟩ Он – / как в сердце / ножом (Р. Рожд.), Вот он мне душу и дерет до каверны крупнонаждачным своим баском (Ряш.), Нацеленный, мелкий, ехидный смешок! Он ранил навылет, он душу прожег! (Фок.), Слова тревоги и печали Жгут, будто уголья в горсти; Пластинку прежних лет опять заводит кто-то, ⟨...⟩ Как через кожу шприц – мне прямо в сердце вколот Напев тридцатых лет, когда я был так молод (Шефнер), это – здесь / песни душу мне пронзили (Чичиб.).

Рассмотренные конструкции выражают разомкнутость эмоционального плана человека, вторжение внешнего мира во внутренний мир человека (ср. [Ковтунова 1990] об активизации взаимодействия окружающего мира и мира человеческой души в поэтическом языке XX века).

Характерной особенностью современной поэзии являются конструкции, в которых происходит экстериоризация внутреннего мира человека, в частности, его эмоций, отделение их от человека и независимое функционирование (без всякого носителя) во внешнем мире. Этот процесс влечет за собой оживление значения традиционных образных элементов, и – часто – реализацию соответствующего тропа, причем она может происходить в любом семантическом классе образов. Так, в классе "Живые существа", поскольку все его элементы имеют антропоморфную (зооморфную) основу, то такая эстериоризация чувств, способствующая их максимальной независимости, функционированию в качестве самостоятельных сущностей в реальном мире, фактически означает их олицетворение (одушевление) (см. [Некрасова 1994]), в классе "Предметы" она означает крайнюю степень опредмечивания, овеществления чувств и т.п. Основные способы экстериоризации чувств – следующие:

1) Вместо обычного обстоятельства места *в душе, в сердце, во мне* и т.д. в конструкции с обозначением чувства используется обстоятельство места из внешнего мира: **класс "Живые существа":** Чрез дымный луг, и хмурый лес, И угрожающее море Бредет с копьем наперевес Мое чудовищное горе (Гум.), Притихнет – приляжет – пригреется ласка На берегу у костра рыбака (Кам.), Три дня тоска, как призрак криволицый, Уставясь вдаль, блуждала средь тюков; Таков был номер дома рокового, Когда внизу сошлись печаль и я, Участники похода такового (Паст.), И постояльца прежнего звала / его тоска, дичавшая за шкафом (Ахмад.), Зависть ползет, / тщеславие свищет на ветках. / Похоть охотится в балке. Тоска / в ряске болотной живет (Возн.), **класс "Предметы":** Куда мне радость деть мою? В стихи, в графленую осьмину? (Паст.), И комнату нашу, в которой скопились / любовь и обида (Луг.), Просто надо смириться, примяться / и в оставшийся путь собираться, / вечный груз разместив чуть иначе / в рюкзаке: / чуть поглубже удачи, / поудобней дела за плечами / и во внешний кармашек / печали (Борис.), **класс "Жидкости":** Горечь расставанья, боль и жалость Хлынули в раскрытое окно; Он выжал сердце горстью на ладонь И что же увидал? Потоки горя, Какого-то ненужного стыда (Луг.), состраданием ночь омоючи (Возн.), **класс "Свет":** За столиком. / Сияние. / Надежда сияет сердцу глупому

(Маяк.), Надежды грозный луч Проткнул лохмотья туч И постучал в ключицу (Мориц), **класс "Растения"**: На груди зеленой Загрезившей земли Маленькое счастье робко распустилось (В. Гофман).

2) Метаморфоза чувства, превращение его в реалию: Сигарера! Скрути мне сигару, Чтобы дымом любовь изошла (Цв.), Все женщины сняли калоши и боты. Стучат каблуки. Продают тоску. (Тоску продают в небольших букетах Из крымских фиалок и медуниц) (Луг.), С козырька не свалится, / как сосулька, грусть (Горб.), громыхает зеленый вагон. Одеялом зеленым прикутались к полкам / сны, надежды и душная тишь (Мориц), Тоски ледяной гребешок Штакетником частым отстукан (Сам.), И грусть моя белеет рядом – Фонарь на кровле жестяной (О. Охапкин).

3) Чувство и реалия внешнего мира являются актантами одной ситуации: Я бы всех в любви моей выкупал, / да в дома обнесен океан ее! (Маяк.), Ветер в степи (...⟩ Ты и тоску порешь в лоскут, Порешь, не знаешь покрою, Вот они там, вот они тут, Клочьями кочки покроют (Паст.), Так развевайся над прочими, / ветер, суровый утонченник, / ты, разрывающий клочьями / сотни любовей оконченных (Асеев), Скорее, дождик, сбрызгивай / пустых ночей печаль (Асеев), Лопату возьму И зарою И память. И горечь. И страсть. И следы смешаю с землею (Верм.), Падал снег беззаботно и тихо, / залепляя бульвар и кольцо, / налетая на счастье и лихо (Рейн), Так он вчуже глядит и себя застигает врасплох / на громоздкой печали в кафе под шатром полосатым (Ахмад.), Чтоб ливнем тревогу гасило (Горб.).

В частности, выделяется класс употреблений со значением смешивания, перемешивания, переплетения чувств и реалий: (...⟩ атропин и белладонну когда-нибудь в тоску вкропив... (Паст.), огонь сосны с огнем души / в печи перемешайте (Ок.), Этой ночью ветер сливает мою грусть с темным шорохом трав (Верм.) (ср. у М. Волошина: Мысли с рыданьями ветра сплетаются), прикрепления, прилипания чувств к реалиям: Мне кажется, бьется о сруб Та песня железною цепью. И каплет со стали тоска, И ночь растекается в слякоть (Паст.), Полудремотное существованье – Вот что осталось от меня. Так сумасшедший собирает Осколки, камешки, сучки, Переменясь, располагает И слушает остатки чувств, Навьюченных на них (Вагин.), Много моллюсков на них [кораблях] наросло, еще больше – печали (Матв.), но здешняя глина настолько вязка, / что к ней наше горе прилипло (Чичиб.).

Рассмотренные явления – взаимодействие элементов образного поля эмоций друг с другом и с другими компонентами текста показывают, что в XX в. это взаимодействие почти всегда имеет глубокую смысловую мотивировку. С другой стороны, они подтверждают вывод о том, что контекст – мощный фактор обновления, оживления традиционных образных связей.

* * *

Использованный нами способ систематизации материала еще раз показывает, что описание образных словоупотреблений – метафор и сравнений – с помощью языковых семантических полей позволяет исследовать тропы как в аспекте синхронии поэтического языка (представить систему,

тезаурус тропов определенного периода развития поэтического языка), так и в аспекте его диахронии. Выявление ядра каждого образного поля – совокупности его традиционных элементов – и семантических отношений в образных полях позволяет описать их пополнение новыми элементами, исследовать разные классы тропов с точки зрения соотношения в них традиционных и нетрадиционных элементов. В исследуемом образном поле, например, наиболее активно пополняются новыми элементами в XX в. классы "Чувства – предметы" и "Чувства – вещества", причем новой тенденцией образного словоупотребления в современной поэзии (кроме неоднократно отмеченных снижения образа и тяготения к его конкретности, вещественности, предметности) является использование слов-терминов, принадлежащих к разным областям науки, техники, профессиональной деятельности. С другой стороны, даже самый традиционный элемент образного поля может в контексте ощущаться как новый, необычный. Процессы обновления традиционных тропов в художественном тексте, как и пополнение образных полей новыми элементами, тоже в определенной степени различны в разные периоды развития поэтического языка и нуждаются в диахроническом описании.

Раздел 3

УСТОЙЧИВЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ФОРМУЛЫ В ПОЭЗИИ XX в.
(на материале поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого)

Введение

В настоящее время общепризнанным является тезис Г.О. Винокура о том, что "поэтический язык не существует без прочных корней в языке реальной действительности" [Винокур 1959, 247]. В поэтическом языке более интенсивно и наглядно происходит реализация потенциальных свойств общелитературного языка, и прежде всего потенций общеязыковой выразительности, под которой мы понимаем наличие в языковом знаке параллельно с основной информацией, связанной с его номинативной функцией, различного рода дополнительной информации, ориентированной на его образное и эмоциональное восприятие.

Исследователи языка художественной литературы неоднократно отмечали, что в арсенале выразительных средств поэзии XX в. (как, впрочем, и поэзии XIX в.) значительное место отводится общехудожественным экспрессивным средствам, выраженным, как правило, различного рода привычными словосочетаниями, постоянно встречающимися у поэтов разных школ и направлений. "Анализ этих привычных словосочетаний, – отмечает О.М. Брик [1927, 67], – показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Нетрудно вместо одного эпитета поставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначащее. ⟨...⟩

Это есть явление, которое создает стихотворные штампы. ⟨...⟩ Образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит".

"Художественные штампы, – развивает далее мысль исследователя Д.Н. Шмелев [1964, 31–32], – заключаются прежде всего в механическом применении ходячих элементов, часто употребляемых сравнений, утративших способность вызвать какие-то эмоции, шаблонных фраз и т.д. ... К поэтическим штампам относятся не только традиционные эпитеты, метафоры и перифразы, шаблонность которых легко распознается, но и те примелькавшиеся, утратившие живую связь с конкретными образами слова, которые замыкают выражение поэтического содержания в кругу привычных представлений и ассоциаций.

Формульность в современной поэзии – явление широкое, проявляющееся на лексико-семантическом, грамматическом и ритмико-синтаксическом уровнях строения поэтического текста. По поводу ритмико-синтаксического клише М.Л. Гаспаров [1986, 183] замечает: "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. ... В-третьих, примыкающие к этому слову слова и словосочетания должны укладываться в ритм стиха. Это – ритмический фактор, и он ограничивает круг возможных словосочетаний".

В данном разделе проблемы формульности в художественной речи будут рассматриваться на лексическом уровне. В задачи исследования входит: (1) уточнение общехудожественной формульности, (2) выявление репертуара формульности, т.е. описание материальных признаков общехудожественной выразительности (и констатация эволюционного изменения этого репертуара), (3) выяснение в объеме подлежащих исследованию идиостилей функциональной нагруженности общехудожественных формул в стихотворении, выяснение основных мотивов обращения к ним (4), описание способов включения формул в текст стихотворения, их сочетаемости с тропами.

В основе проявления любой формульности лежит понятие регулярности[1]. Формула в нашем понимании – это выражение, которое наследуется в готовом виде. К формульным выражениям мы относим прежде всего такие распространенные в литературном языке образные формы отражения действительности, как общеязыковые сравнения. Вслед за Е.А. Некрасовой [1979, 225], общеязыковыми сравнениями мы называем довольно обширный класс приближающихся к идиомам сравнений со стертостью образного потенциала, включающий и сравнения общехудожественного типа, так называемые общехудожественные штампы. Это могут быть сравнения союзного типа, выраженные при помощи союзов *как, будто, словно, точно, чем* (*как тополь, стройна; глаза, будто звездочки; словно лунь, седой; точно молния, мелькнувшая мысль; зеленее, чем медный пятак*), слов типа *похожий, подобный* и т.п. (*похож*

[1] В своем определении формульности мы опираемся на ее понимание, данное В.П. Григорьевым [1973].

на затравленного волка), а также сравнения, выраженные формой творительного падежа (*литься рекой, потоком, лавиной; парить орлом, соколом*).

К формульным выражениям относятся также общеязыковые и общехудожественные метафоры[2], семантическая двуплановость большинства которых, их способность употребляться в переносном значении отражены в толковых словарях русского языка. Постоянство и привычность употребления в переносном значении общехудожественных метафор, семантическая двуплановость которых, хотя и не фиксируется толковыми словарями, однако также обладает стертым образным потенциалом, тоже позволяет их относить к формульным выражениям. Это прежде всего общеязыковые глагольные метаформы (типа *жизнь кипит, бурлит, гудит; метель, ветер, вьюга плачет, стонет, свищет, гудит*), метафоры-существительные (*свежий ветер, октябрьская буря, несокрушимая стена, брать пропасти*), метафоры-прилагательные (*железная воля, тихая печаль, сладкая жизнь, львиная отвага*), а также генетивные конструкции типа *вихрь чувств, море слез, холод отчаяния.*

К общехудожественным средствам выразительности относится и активно используемый в поэзии формульный эпитет. "Эпитет, – по наблюдениям А.П. Евгеньевой [1963, 298], – принадлежит к числу таких художественных средств, на которые с древнейшей поры указывают риторики и стилистики". Несмотря на то что эпитет как традиционный стилистический прием языка художественной литературы неоднократно исследовался многими учеными, до настоящего времени нет единой общепризнанной теории эпитета.

Основным критерием выделения устойчивого общехудожественного эпитета считаем регулярность его воспроизведения, т.е. формульность. Авторы "Словаря эпитетов русского литературного языка" справедливо отмечают, что в общелитературном (нормативном) языке формируются языковые клише, которые также активно используются поэтами, как и народнопоэтические устойчивые сочетания. "Характерными признаками общеязыковых эпитетов, – пишут они, – служат относительная устойчивость связи между определяющим и определяемым, воспроизводимость подобных словосочетаний, неоднократность употребления их в литературном языке. Народнопоэтические эпитеты пришли в литературный язык из устного народного творчества. Их основная черта – постоянство и ограниченность сочетаний определяющего с определяемым" [Горбачевич, Хабло 1979, 6]. Примерами первого типа эпитетов могут служить следующие: *беззаветная, львиная отвага, безмерные муки, дремучие дебри*, примерами второго типа – *вольная воля, черные очи, милдружок.*

---

[2] Поскольку нет реального критерия разграничения понятий "общеязыковые" и "общехудожественные" средства выразительности, а также поскольку в контексте художественной речи формульные сочетания могут получать дополнительные образные смыслы, еще более сдвигающие границы между названными понятиями, в работе данные понятия не разграничиваются.

Устойчивыми художественными средствами поэзии XX в. являются и средства традиционной поэтической образности, поэтические формулы, составляющие общий фонд поэтического языка. По замечанию В.В. Виноградова [1963, 170], «к лексическим "поэтизмам" – общим или особым для каждой эпохи – относится отстоявшийся и образовавшийся набор стандартизированных в поэтическом творчестве данного периода слов и оборотов»[3]. Известно, что в поэзии издавна существуют традиционные образные мотивы, имеющие в своей основе уподобление одних жизненных явлений другим. В результате возникают устойчивые традиционно-поэтические метафоры и символы, закрепленные в поэзии за определенными темами, явлениями и выступающими обычно в качестве опорного слова-образа перифразы. Таковы, например, перифразы *огонь, пламя, жар любви; дорога, река, буря жизни; последний, смертельный сон; лазурный, небесный свод*[4] и т.п.

С устойчивой образностью в поэзии начала XX в. связаны, по справедливому замечанию Н.А. Кожевниковой [1986, 49], и "традиционные поэтические формулы частного характера. Связь с поэтической традицией отчетливо проявляется в тропах, рисующих мир природы: *зеркало воды, сноп света...* Поэтические формулы используются и при изображении человека. Это сравнение глаз со звездами, с огнями, с морем, с небом и т.д. ... Устойчивый характер имеют и образные соответствия некоторых предметов внешнего мира, например, сравнение корабля, лодки с птицей, паруса с крылом..."[5]

К формульным, очевидно, могут быть отнесены также те стилистические приемы создания выразительности, которые обладают высокой активностью в современной поэзии, типа синтаксического параллелизма и разнообразных видов повторов на словесном, смысловом и звуковом уровнях. Формульными, очевидно, могут быть реминисценции и автореминисценции (т.е. автоповторы). Однако анализ названных явлений не входит в задачи нашего исследования.

Обращение к формуле может быть связано с целым рядом экстралингвистических факторов, и прежде всего с содержанием поэзии и ее адресатом. Критикуя О.М. Брика, утверждавшего, что "...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" [Брик 1927, 68]. М.Л. Гаспаров [1986, 197] справедливо отмечает, что "...такое мышление готовыми словосочетаниями характерно и для больших поэтов. ⟨...⟩ на самом деле ничего зазорного в употреблении ритмико-синтаксических стереотипов

---

[3] Ср. также высказывание А.П. Веселовского [1940, 376]: "...поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций. ⟨...⟩ Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы – это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов".

[4] О поэтических формулах, распространенных в поэзии начала XIX в., см. [Григорьева, Иванова 1969].

[5] См. также [Павлович 1989, 77–96].

нет: если поэт пользуется готовыми словосочетаниями языка, то это так же естественно, как и то, что он пользуется готовыми словами языка".

В этом плане показательно также высказывание О.Г. Ревзиной [1989, 138–139]: "Язык художественной литературы характеризуется как использованием общеупотребительных, так и – в особенности – созданием индивидуальных выразительных языковых единиц по системно заданным способам. ...'Упаковочный материал', по выражению Л.В. Щербы, т.е. адекватные языковые единицы, в составе художественного текста также необходимы (и обычно составляют его большую часть), как и в языке практическом. Они составляют обязательное условие для отождествления адресата с языком автора и позволяют воспринимать как особенный индивидуальный язык автора. Художественный текст, состоящий из индивидуальных выразительных знаков, перестает быть художественным и становится экспериментальным".

Как показал анализ нашего материала, "адекватные языковые единицы", равно как и общеязыковые формулы, в художественной речи становятся активными (актуализованными) элементами текста.

Известно, что принципы лексического отбора в поэзии диктуются как требованиями творческого метода поэта, так и задачами, целями выражения содержания стихотворения, поскольку отбор и дистрибуция языковых средств в составе художественного высказывания находятся в зависимости от его "содержательных" компонентов. Так, злободневная тематика стихотворения, затрагивающая социальные, политические или нравственные проблемы жизни народа, обусловливает обычно и демократическую форму выражения: разговорность лексики и стиля, простоту изложения. Ориентированность на широкого народного читателя, необходимость быстрой реакции на актуальные вопросы современности заставляет поэта обращаться к такому языковому материалу, который близок и понятен этому читателю. Поэтому, очевидно, наибольшая частота привлечения общеязыковых средств выразительности наблюдается в тех идиостилях, которые в большей степени, чем другие, ориентированы на широкого демократического читателя. Отражение социального сознания этого читателя, выражение того настроения, которое поэт внушает своему читателю, не обходится, как показывают наблюдения, без использования общеязыковых экспрессивных элементов, широко распространенных в живой разговорной речи. В таких стихотворениях сам подбор слов и формул, их стилистическая окрашенность становятся ярким выразительным средством. Как отмечает Н.Н. Иванова [1986, 110], "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".

Другим ярким средством создания демократической формы выражения являются устойчивые элементы устного народного творчества. Как показали наблюдения, русский фольклор воспринимается многими поэтами как отражение психологии народа, его национальных черт. Очевидно поэтому такие характерные для народного творчества формы устойчивой образности, имеющие в литературном языке народнопоэтическую окраску, как

постоянные эпитеты, тавтологические сочетания, ритмико-синтаксические параллелизмы и песенные повторы в совокупности с соответствующим содержанием часто привлекаются поэтами для адекватного отображения жизни народа. Эта же образная формульность активно используется поэтами в тех случаях, когда лирическим героем стихотворения является человек из народа.

С другой стороны, обращение к традиционным, вечным темам поэзии, таким как темы жизни, смерти, любви, поэтического творчества и нек. др., обычно связано с обращением к традиционно-поэтическим средствам выразительности. Исследователи называют весьма ограниченное количество традиционного набора образов, связанных с названными темами. Так, "одна из наиболее традиционных форм обозначения жизни опирается на уподобление ее движению по пути, пространству, земному или водному, что вело к образованию и широкому функционированию в поэтическом языке сочетаний с опорными словами *путь* (и его речевыми синонимами – *дорога, стезя, тропа*) ⟨...⟩ *море* (и его синонимами – *бездна, пучина* и др." [Григорьева, Иванова 1969, 149]. В круг традиционных представлений, связанных с темой жизни, входят также символические ее уподобления горению, пиру, а в библейских символах – пахоте и сеянию.

Практически ни один из современных поэтов (как и поэтов-классиков) не обходится без использования в своем творчестве формульных средств выражения, однако приемы и частота их использования у разных поэтов различны. Каждый поэт неповторим и индивидуален как в отборе художественных средств, так и в приемах их использования. Вместе с тем мы можем говорить об излюбленных способах использования формул в творчестве того или иного поэта.

Как показали наблюдения, в современной поэзии имеются две ярко выраженные тенденции по отношению к частоте и характеру использования общеязыковых и общехудожественных формул. Одной из них свойственно активное, максималистское использование формул в готовом, общепринятом виде с минимальными сдвигами в семантике. Для поэтов, реализующих в своем творчестве названную тенденцию, обращение к формулам является ведущей стилевой особенностью их индивидуального почерка, его стилеобразующей доминантой. Они активно включают формульные средства в общепринятом виде и значительно реже в форме преобразованной, трансформированной. Постоянно повторяясь из стихотворения в стихотворение, формулы начинают восприниматься как "общие места", инерция стиля. Ярким примером такого использования общехудожественных средств выразительности может быть творчество Д. Бедного, А. Жарова, М. Исаковского, Р. Рыленкова, А. Суркова.

Другая тенденция также характеризуется привлечением формул, однако наряду с возможным использованием этих элементов в готовом виде названные поэты допускают и более сложные способы и приемы[6]

---

[6] Под приемом мы понимаем такой элемент художественного текста, который представляет собой "эстетически направленный факт, производящий определенное художественное воздействие" [Жирмунский 1977, 96].

обращения к формуле. В этом случае поэты обычно лишь отталкиваются от ее общехудожественной стертой образности и создают свои индивидуально-авторские варианты этой формулы. В условиях непривычного для формулы контекста происходит, как правило, частичная или полная утрата общепринятого значения и приобретение нового, неожиданного смысла. Подобное использование формул свойственно, например, Б. Слуцкому, Л. Мартынову, А. Межирову, Е. Винокурову, Е. Евтушенко. О названном выше подходе к использованию общехудожественных средств выразительности Д.Н. Шмелев писал [1964, 33]: «Привлекая традиционную литературную формулу, поэт может не только "озвучить" ее по-новому, но и сделать ее средством как бы двойной выразительности, поскольку к связанному с этой формулой традиционному общему значению прибавляются новые индивидуальные значения, которые совмещаются в едином поэтическом образе».

Можно выделить и третью тенденцию, характеризующуюся незначительным обращением к общехудожественным средствам выразительности, причем ведущим приемом этого обращения является индивидуально-авторское преобразование формул в тексте стихотворения, что, конечно, не исключает употребление формул в общеупотребительном виде и значении. Таково, например, употребление формул в творчестве А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Ю. Мориц.

Специальный интерес, с точки зрения исследования ресурсов поэтического языка, представляют две вышеназванные тенденции использования формул в поэзии, поскольку они наиболее наглядно раскрывают потенциальные возможности реализации общехудожественной образности в поэтическом языке. Для их выявления в качестве материала исследования взято творчество поэтов, демонстрирующих принципиально разное отношение к использованию названных выразительных средств, – творчество Д. Бедного[7] и Б. Слуцкого[8].

При всем различии индивидуальных почерков названных поэтов многое объединяет. Прежде всего, это ярко выраженная публицистичность, определяющая тематическую направленность их поэзии, осмысление описываемых явлений и событий, их социально-публицистическая оценка, а отчасти и сопоставимость социальных коллизий: революция и война. Поэтов объединяет также высокий демократизм, прежде всего широкое и свободное использование элементов разговорной речи – лексики и синтаксиса. Общим можно считать и отношение к наследию русской классической поэзии, проявляющееся, в частности, в привлечении традиционно-поэтических средств, сочетающихся с разговорными элементами.

Однако несмотря на то что денотативное пространство их творчества во многом совпадает, они очень различны как в плане общей образности и

---

[7] Значимость творчества Д. Бедного для представления о характере существенных в поэтическом языке XX в. процессов косвенно подтверждается и тем, что он в числе немногих поэтов был избран источником в книге "Поэт и слово. Опыт словаря" (1979).

[8] Материалом исследования послужили следующие сборники стихов: Д. Бедный. Стихотворения и поэмы. БСБП. М.-Л., 1965; Б. Слуцкий. Стихотворения. М., 1989; Б. Слуцкий. Доброта дня. М., 1973.

характере использования общехудожественных средств, так и в ориентации на читателя. В творчестве Д. Бедного просматривается инерционность стиля, мышление традиционными общеязыковыми формулами. Для Б. Слуцкого, напротив, характерно отталкивание от формульных средств выразительности, выведение их из автоматизма восприятия.

В основе творчества Демьяна Бедного лежит изображение конкретных жизненных ситуаций, почерпнутых обычно из непосредственных личных впечатлений поэта. Важным моментом поэт считал воспроизведение достоверности и точности изображаемых явлений, времени, героев, их языкового изображения. Отсюда острая актуальность и злободневность тем его творчества.

Ориентация на широкого демократического читателя привела к необходимости приспособить язык поэзии к многомиллионной аудитории, что выразилось в активном использовании разговорных элементов и общеязыковых средств выразительности, а в известной мере, и в опрощении языка: нарочитой прозрачности и стилистической сниженности. Изображая будничную жизнь народа, поэт использует самые обыденные слова, лишенные какой-либо поэтичности. В арсенале художественно-изобразительных средств Д. Бедного практически нет нарочитой усложненности, а есть устойчивые языковые эпитеты, сравнения и метафоры, необходимые для описания бытовых подробностей жизни народа.

Основные качества языка поэзии Д. Бедного – простота, сдержанность и лаконичность, которые создаются не только влиянием разговорно-просторечной стихии, но также и воздействием устного народного творчества. Последнее проявляется в активном использовании фольклорных художественно-изобразительных средств – устойчивых сочетаний, которые часто становятся основой образности стихотворения, а также в широком привлечении постоянных эпитетов. Привлекаемые народные средства выразительности либо использовались для описания жизни и быта народа, либо были ярким характерологическим средством, когда в роли рассказчика в его поэзии выступал человек из народа.

По выражению критика, Борис Слуцкий "стал беспристрастным летописцем, суровым фотографом своего века" [В. Соловьев 1974, 53]. Как отмечает Евг. Евтушенко [1989, 10–11] "Поэзия Слуцкого – это драгоценное историческое свидетельство, художественный документ эпохи. ⟨...⟩ Это выношенный под огнем фронтовой демократизм нового типа, когда поэт – не просто сострадающий простому люду, а страдающий вместе со своим народом в моменты его бед и даже не желающий выделяться из народа в его будни своей какой бы то ни было личной привилегированностью".

Демократизм Б. Слуцкого, так же как и Д. Бедного, создается тем, что его норма – это подчеркнутая разговорность: все его творчество развернуто на имитацию живой разговорной речи. По наблюдениям А.Д. Григорьевой [1977, 342–343], "впечатление разговорности создается у Б. Слуцкого прежде всего большим количеством принятых в непосредственном общении различного рода устойчивых словесных блоков, несущих определенную эмоциональную нагрузку и свою, поддерживающую эту эмоциональность, образность. Сюда относятся штампы

газетной, деловой, научной речи, цитаты художественных текстов, фразеология, принятая в устном общении".

Б. Слуцкий стремится к наиболее эффективному использованию общеизвестных формул и застывших выражений, которые для него являются языковым материалом творческого переосмысления в тексте стихотворения. Обостренное чувство языка, свойственное поэту, наглядно проявляется в разнообразной реализации названных языковых средств: в его поэзии можно найти многочисленные примеры грамматических, семантических, лексических и стилистических инноваций общеязыковых и общехудожественных средств выразительности. Как справедливо отмечает В. Соловьев [1974, 52], «в основе поэтической системы Слуцкого лежат эти общие места, к которым он, однако, прокладывает путь заново, связывая их с конкретными факторами, заземляя высокие слова, мотивируя их научной прозой, разговорной интонацией, бытовой окраской. сдвиг, произведенный Слуцким в поэзии, – бытовой, "передвижнический"».

Сравнение

Среди общехудожественных средств в поэзии наиболее заметная роль принадлежит сравнениям, что объясняется, очевидно, как грамматической формой некоторых сравнений, так и специфическими особенностями самой поэтической речи, устанавливающей сходство явлений внешнего мира[9].

В тексте стихотворения сравнения выполняют двоякую функцию: усилительную, связанную с образом сравнения и близкую по значению наречиям "очень", "совершенно" и функцию оценочной характеристики, поскольку через сравнение поэт обычно выражает свое отношение к предмету мысли. Таким образом, в сравнениях реализуется одновременно и эмоциональность, связанная с образным потенциалом сравнения и модальности, обусловленная авторской оценкой называемого.

В общеязыковых и общехудожественных сравнениях установление сходства и различия между предметами и явлениями происходит обычно на основе конкретного признака. Такого рода сравнения с конкретно-чувственной (предметной) основой признака, как отмечает Е.А. Некрасова [1977, 242], "конструируются из 'готовых' общеязыковых блоков, фиксирующих наиболее выпуклые, общеизвестные, примелькавшиеся признаки предметов и явлений. В большинстве случаев ощущение знакомости, стандартности возникает при использовании в качестве объекта сравнения обозначения реалий повседневного быта: *как хлеб, как вода, как мать, как отец, как дом, как солнце, как воздух*".

Самую значительную группу среди них составляют сравнения, имеющие специальные показатели, т.е. сравнения союзного типа.

Как было отмечено выше, наблюдающееся в современной поэзии влияние обиходно-бытовой речи на язык поэзии приводит "ко все большему

---

[9] Сравнение, как известно, вообще является одним из основных приемов познания и освоения мира, окружающей человека действительности.

вовлечению в язык поэзии речевых форм (словесного материала и определенных способов его граматической организации), характерных для разговорной разновидности литературного языка и для устной разговорной речи" [Иванова 1986, 110]. Авторское своеобразие индивидуального стиля поэтов, ориентирующихся в своем творчестве на повседневную речь, обнаруживается как в отборе общеязыковых и общехудожественных средств выразительности, так и в характере их включения в текст.

Так, четко проводимая Д. Б е д н ы м прозаизация стихотворной речи, проявляющаяся прежде всего в упрощенности оформления мысли и сниженности стиля изложения, резкой конкретности и вещности, нашла свое отражение и в характере привлекаемых им общеязыковых сравнений. Это преимущественно сравнения, обладающие конкретностью и предметностью сопоставления и употребленные в привычной форме и значении и имеющие общепринятое эмоциональное наполнение. Таковы, например, простые (нераспространенные) сравнения, либо полностью совпадающие с общеязыковыми, зафиксированными словарями, либо имеющие общеязыковую основу, которая в стихотворении претерпевает незначительные изменения (добавляется определение, меняется субъект сравнения, меняется слово, к которому сравнение примыкает, и т.п.). Многие из них имеют стилистически сниженную окраску: как тополь высокий стройна; сед как лунь; как голубь белый; тощ, как хвощ[10]; несутся волны, словно горы; жужжа как муха на меду; как сонных мух, избили; забилась, как муха в тесте; как зверь, набросился; давят, как мышей; как ночь, над нивою стоит; гудели, как шмели у меда; как черный вол, весь век трудился; бегут как ошалелые; глядел как очумелый; словно помешанный, мечется; боятся как огня; как угли, сверкали глаза; глаза горят, как свечи; голос звучал, как набат; стал в горле, словно ком; как в поле колос, гнулся; пришел, как светлый сон; скользнувши в дверь, как тень; как вешний гром, раскатится; бредешь, как по пустыне; мчал, как волк, по бездорожью; разметал их, как котят; как сор метлой, всех повымести долой; словно бешеный, дерется; смяли, словно дикие волки; как девушка, зардевшись от стыда; растянувшись, как пласт; с музыкой, словно на параде; хлещет, словно из ведра; битый час, точно неприкаянный; пахнет слаще, чем роза; голос подобен трубе; держать себя подобно воеводе; жизнь похожа на пирог с ядреной начинкой; что былинка в диком поле; оскаливши зубок, что лиса на колобок; что мертвый: глухой и немой; растаял аки дым и мн. др.

Иная картина использования общеязыковых сравнений у Б. С л у ц к о г о. Различие это проявляется как в отборе сражений, так и в приемах их использования. В частности, оно наглядно проявляется в стилистической окрашенности сравнений. Если значительная часть сравнений, привлеченных Д. Бедным, как это видно из приведенных выше примеров, носит стилистически-сниженный, просторечный характер, то бóльшая часть сравнений, используемых Б. Слуцким, хотя имеет разговорную стилистическую окраску, однако эта разговорность общелитературного

[10] В приведенных общеязыковых сравнениях сохранена пунктуация поэта.

языка, далекая от просторечности. Кроме того, лишь незначительная часть общеязыковых сравнений приводится поэтом без каких-либо структурно-семантических ее изменений: лето суровое, как зима; седая, как лунь; острый, как топор; тяжелый, как свинец; легки, как дым; боялся, как огня; как собака, вою; отваливается, как шелуха; как пену, несла река; пораженного, словно громом; далекий, словно звезды. Чаще же поэт лишь отталкивается от образной формулы и на ее основе создает свои сравнения. Добивается этого поэт несколькими средствами.

Прежде всего – это имитация под общеязыковые сравнения. Так же как в общем языке, объект сравнения берется поэтом из сферы быта, а признак выбирается такой же ясный и прозрачный, как и в языке. Таковы, например, следующие обнаженно-конкретные сравнения: простой, как ячная каша; длинна, как степь; точны, как эталон; умывается, как кошка; играет, как солнечный зайчик; розовели, как зори; маленький, словно атом; твердый, словно металл; расколотили, словно чашку; зеленее, чем медный пятак; древнее, чем древние греки; более, чем белое облако; ярче, чем городские огни, и мн. др.

В общеязыковом сравнении может смещаться или вообще меняться признак, объект или субъект сравнения, отсюда и эффект неожиданности такого сравнения, например, *благостный, как огурчик* (ср. свежий, как огурчик); *как палки, тощи* (ср. длинный, как палка); *тяжелые, словно дыни* (ср. тяжелые, словно гири); *судьба – словно дышло* (ср. закон, что дышло); *окатит, словно дождь* (ср. окатит, как из ведра).

Нередко общеязыковое сравнение присоединяется поэтом к метафоре – слову, выражающему признак. Метафора в этом случае по происхождению может быть различной. Ее может создавать сочетание признака и субъекта, например: Днем *шоссе жужжит, как улей.* / Ночью шоссе спит, как все; *грызет километры, как семечки; старики, катящиеся, словно камни по склону; словно дрожь по коже*, по городу *ходил тридцать седьмой.* Метафора может создаваться сочетанием признака и объекта сравнения (например: *слова резкие, словно бритва; конец тяжелый, как свинец*). Посредством сравнения может обыгрываться многозначность слова, когда с его помощью оживляется общеязыковая метафора, ср.: *взор острый, как топор.*

Та же тенденция использования конкретных сравнений, способствующая ясности оформления мысли, детализации картин быта и характеров, проявляется и в отборе Д. Б е д н ы м сравнений, выраженных творительным падежом имени существительного (творительный сравнения). Привлекаемые поэтом сравнения названного типа отражают языковую структуру самых разнообразных социальных группировок, что находит свое выражение в их экспрессивно-стилистической окраске – разговорной и разговорно-просторечной. Таковы, например, следующие сравнения: *смотреть истуканами; смотреть богачом; этаким героем уселся; глядит героем; сел злым Малютой; торчу пугалом; запою соловьем, запою петухом; смотреть петухом; резать воду стрелой; кровь бежит алым потоком; жизнь забурлит живым потоком; потекли лавиной пополненья; лавиной ринуться в атаку; хлынул яростный волной; зашумит резвым*

роем; звучали сладкой музыкой; за темной лентой Днепра; синей лентой река развернулася; растворилась каплей в море; сверкала роща перламутром и т.п.

Для выявления специфики использования формульных средств в идиостиле того или иного поэта существенно не только выяснить номенклатуру используемых общеязыковых сравнений, но и установить характер их включения в стихотворный текст. Так, Д. Бедный общеязыковые сравнения использует, в основном, в общепринятом, привычном для них лексическом окружении, в общеупотребительной форме, а отсюда и с привычно закрепленной эмоциональностью. Исключения из этого правила немногочисленны.

Нами отмечены лишь единичные случаи видоизменения общепринятой формы сравнения типа примера из стихотворения "Наказ": / Закручинился учитель: / "Ох ты, жребий мой проклятый!" / Изнуренный весь и бледный, / *Заостренный, как иголка,* / Стал *похож* учитель бедный / *На затравленного волка.* / В результате изменения формы общеязыкового сравнения *острый, как иголка* на *заостренный, как иголка* меняется смысл сравнения, т.к. меняется признак сравнения: в сравнении *острый, как иголка* имеют место реальные или переносные отношения между сравниваемыми предметами, а сравнение *заостренный, как иголка* – это "длинный, худой" и т.п.

Иногда поэт прибегает к одновременному использованию в тексте сразу нескольких приемов усиления общеязыковой экспрессии названного типа сравнений[11], как, например, в стихотворении "Сонет": / Я жду, когда, *как приговор судьбы,* / *Как вешний гром, торжественный* и *гневный,* / В возмездья час, в час роковой борьбы, / Над родиной истерзанной и бедной / Раскатится набата голос медный. / В приведенном примере имеет место прием расширения рамок сравнения с помощью использования определений к нему: *гром внешний, торжественный* и *гневный*, что несколько снижает ощущение стандартности, присущей общеязыковому сравнению.

Ведущей стилевой особенностью использования устоявшихся, шаблонизированных выражений в творчестве Б. С л у ц к о г о является нарушение привычной, автоматически воспроизводимой в обыденной речи связи слов, входящих в устойчивое сравнение, и контекста, нарушения, приводящего к обновлению стертой образности сравнения и изменению стандартного наполнения. Как справедливо отмечает Б. Томашевский [1927, 14], "Если мы соединяем слова по излюбленным, привычным ассоциациям, то получаем шаблонные фразы – типичная форма обыденной речи, вызываемой обыкновенными, привычными, повторяющимися бытовыми обстоятельствами. Обычный способ создания художественной речи – это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление новизны в обращении со словами, является своеобразным новопреобразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации). ⟨...⟩

---

[11] О приемах оживления образной экспрессии общеязыкового сравнения см. [Некрасова 1977, 243–250].

В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций. Это подновление может достигаться путем перемещения слова в необычную лексическую среду или путем придания слову необычного значения".

При включении общеязыковых сравнений в стихотворный текст "подновление словесных ассоциаций" наблюдается прежде всего в том случае, когда поэт заменяет традиционно привычный субъект или объект сопоставления на новый, непривычный. При этом для Б. Слуцкого характерно одновременное использование нескольких приемов нарушения стандартности восприятия общеязыкового сравнения. Так, в стихотворении "Взор" наряду с привычным сравнением *взор синее неба* встречаем непривычное соединение общеязыкового сравнения *острый, как топор* с тем же субъектом сравнения – *взор*, осложненное также конкретным сопоставлением *топор* / *взор*: / Поперечных пильщиков – сильнее, / неба августовского синее – / – моря-океана солонее / взор ⟨...⟩ острый, беспощадный, как топор, / взор. /

Такого же рода изменения в употреблении общеязыковых сравнений наблюдаются в приведенных ниже примерах, когда в качестве субъекта сравнения выступают отвлеченные понятия, а в роли объекта сопоставления – конкретные предметы (существительные конкретного значения, что обычно приводит к опредмечиванию отвлеченных понятий: / Странно выглядит вечность вообще. / Но когда эта вечность вотще, / если вырвана с корнем, разрушена / и на пыльные лужи обрушена, / *жалко вечности, как старика*, / побирающегося из-за куска. (Размол кладбища); / Покуда полная *правда*, / *как мышь, дрожала в углу*, / одна неполная правда / вела большую игру. / ("Покуда полная правда..."); Словно сельский учитель, пения, / сорок лет голоса ищу. / И поганую *доблесть терпения*, / *как лимон – в горшке ращу*. / ("Жалкой жажды слава..."); Отдавала за комплимент / ⟨...⟩ / за *желание* нескрываемое, *засыпающее, как снег*, / ("Молодая была, красивая...").

Прием опредмечивания абстрактных понятий посредством сравнения их с конкретными предметами может быть осложнен у Б. Слуцкого метафорически употребленным предикатом сравнения: Не за то мы в окопе сидели, / Чтобы кто-нибудь смел и смог / *Нарезать беду, как баранину*, / И копаться потом в кусках. / (Мост нищих); Каждый год, им пережитый от января к декабрю, / у меня, *как мурашки, проходит по коже* / (Товарищ); *Она* [старость] молчит. Стыдится, верно, / поднять глаза на нас и все же / с ужасностью обыкновенной / она *идет, как дрожь по коже*. / ("Уже хулили с оговоркой...").

В том же случае, когда поэт сопоставляет конкретные предметы, действия и явления, то сравнение часто выступает в функции уточнения названного признака субъекта. Например, *Одинокая, словно труба* / *На подворье*, что дотла сгорело. / (В деревне); покойник, *благостный, как огурчик*, / добежавший среди бегущих, / просветленно слушает их в гробу. / (Ритм); Их *тяжелые, словно дыни*, / кулаки-пудовики... / (Высокое чувство; ср. тяжелые, словно гири); Церковь недоразваленная, *могучая,*

как природа, / успешно сопротивляется потугам кощунственных рук. / (Памятники старины); а цепь из дней, из дней, *из дней / длинна как степь*. Еще длинней. / ("Звеном в цепи..."); Начинается *длинная, как мировая война*, / начинается *гордая, как лебединая стая*, / начинается *темная, словно кхмерские письмена*, / как письмо от родителей, ясная и простая деятельность. / ("Начинается длинная, как мировая война...") и нек. др.

Повторы сравнений вообще играют существенную и важную роль в творчестве Б. Слуцкого. Наиболее распространены у него семантические повторы, структурно организованные как синтаксические параллелизмы. Основные функции этих повторов – актуализирующаяся (выделительная) и усилительная. Они могут быть бувальными, когда в строфе дважды (а иногда и трижды) повторяется одно и то же сравнение, как бы акцентируя внимание читателя на важной для поэта мысли и создавая определенную эмоционально-экспрессивную наполненность стихотворения. Например: / Совесть, *как домашняя собака*, / не хочет своего кусать. / Надо бы в лицо сказать, / а совесть, *как домашняя собака*, / не хочет своего кусать. / ("Совесть..."); О счастливые и невозвратимые / все четыре времени нашей жизни! / ⟨...⟩ / Вы *необратимы, как международная разрядка*. / ... Болезненно острое счастье воспоминаний – / единственно возможная обратимость / *необратимых, как международная разрядка*, / трех предварительных времен жизни. / (Все четыре времени года); Студенты жили в комнате, похожей, / На блин, / но именуемой "Луной". / А в это время, *словно дрожь по коже*, / По городу ходил тридцать седьмой. / ⟨...⟩ Я изучил древнейшие истории, / Столетия меча или огня / И наблюдал события, которые / Шли, *словно дрожь по коже*, вдоль меня. / (Рука).

Более распространенным в творчестве Б. Слуцкого приемом оживления стертой образности сравнения является прием столкновения в одном ряду сравнений, тождественных по смыслу, однако различных по основанию, признаку сравнения. В этом случае субъект сравнения определяется с какой-либо стороны и сравнения как бы нанизываются одно на другое. В приведенных ниже примерах сравнений проявляется стремление поэта учесть все синонимические смыслы, заключенные в разную языковую форму, но обладающие общим признаком известности, клишированности: / Хорошо быть юным, / голодным, / Тощим, *плоским, как нож, как медаль*, / (Ресторан); / Помогу *как брату, как другу*, / Чтоб в глазах рассеялась мгла. / ("Жалко старого, жалко больного..."). То, о чем догадаться я прежде не мог: / ⟨...⟩ / ныне *ясно, как счастье*, / *понятно, как слава* / и *как зрение, осязание, слух*. / (Новые чувства); Напропалую, наудачу, / навылет *жил, орлом и львом* / (Герой); Для него же – *свободой, благом*, / *славой, честью, гербом и флагом* / Сталин был ("Генерала легко понять...").

Стремление поэта использовать общеязыковые сравнения в качестве образной и смысловой основы стихотворного текста проявляется наглядно в тех случаях, когда он в параллельных синтаксических конструкциях располагает сравнения, отличающиеся как по форме, так и по признаку

сравнения, однако тождественные по содержанию. В этом случае сравнения выполняют в тексте одновременно и выделительную и усилительную функцию, поскольку, имея различные признаки сравнения, со всех сторон характеризуют субъект сравнения, а ритмически повторяющиеся конструкции, наполненные этими сравнениями, приводят к усилению их эмоционально-экспрессивного содержания.

Думается, что постоянный интерес Б. Слуцкого к слову (и в этом его отличие от Д. Бедного), в частности, к ассоциативно-семантическому сближению сравнений, позволяет отнести его творчество к идиостилям филологического типа, в которых "лексико-семантические соотношения слов, как правило, вписываются в общий тематический фон стихотворения. Такая монолитность словесного выражения определенной ассоциативной темы – характерная черта идиостиля филологического типа как художественной системы, ориентированной на использование образной экспрессии словесных соположений всевозможного типа" [Некрасова 1986, 111]. Во всех приведенных ниже примерах композиционно-симметрического расположения сравнений использован принцип ассоциативно-семантического сближения. При этом параллелизм в употреблении сравнений мог быть поддержан и параллелизмом других лексико-синтаксических конструкций текста. Например:

Короткая – как у газеты – жизнь.
Измятая – как у газеты – смерть.
И *легкий* труп, *как газетный комок*,
Вот и все, что я вспомнить мог.

(Воспоминание о журналисте)

Сам *защелкнутый, как замок*,
на все пуговицы перезастегнутый,
нависающий, как потолок,
и приземистый, и полусогнутый.
Экономный, словно казна

(Дом в переулке)

и, *как с пальто пушинку, сдунул*
того, кто мучил и карал. ...
Снял, словно мятую рубашку,
того, кто правил и карал.

("Я рос при Сталине...")

Недаром делают зарядку,
как путы рвут,
как цепи рвут... ⟨...⟩
Оно восходит так же, *как давно*.
Восходит, *как в младые годы*...

("Утро, которое мудренее...")

В последнем примере в каждом из последующих уравнений, данных в ряду с одним и тем же сказуемым, усиливается эмоциональная наполненность, заданная первым сравнением.

Приведем еще примеры лексико-семантической корреляции, возникающей между сравнениями и приводящей к возникновению в стихе дополнительных ассоциативных смыслов, наглядно иллюстрирующих "филологичность" художественной системы поэта: "Закатись, *как в невидную щелку* – монета, / зарасти, *как тропа*, затеряйся в толпе, / вот и все, что советовать можно тебе. / (Случай); Обнесли, *как чашею*, меня, / обошли, *как с повышением* / ("Не стояло Люськи ни одной..."); Вставали рано, *словно матросы*, / ⟨...⟩ / Ложились рано, *словно солдаты* (Старухи без стариков); Проводы правды – не праздник, а труд / ⟨...⟩ / молча работают, *словно прядут*, / тихо шумят, *словно варежки вяжут* ("Проводы правды..."); Иногда он *молнией сверкал*, / Иногда он *грохотал прибоем* ("Маловато думал я о боге..."); Белый город ... / *Как платок* на берегу расстеленный, / *Словно краб*, на берегу расплавленный (Гурзуф).

Иногда параллельно употребленные сравнения даются поэтом в форме хиазма:

Ну, а вас, разумных и ученых, –
о, высокомудрые мужчины, –
вас водили за нос, *как девчонок*,
как детей, вас за руку влачили.

("Надо, чтобы дети или звери...")

Только горе обширно, *как море*,
и *как небо* над ним высоко,
И, в конце концов, только горе,
переносится нами легко.

(Необходимость горя)

Филологичность идиостиля Б. Слуцкого проявляется не только в виртуозном умении объединять в одном контексте общеязыковые сравнения по принципу их тематической общности, приводящем к синонимическому описанию содержания, но и в подборе антонимических сравнений. Подобранные по принципу контраста сравнения в тексте стихотворения выполняют двоякую функцию – актуализирующую, поскольку акцентируется, выделяется предмет мысли на основе противопоставления признаков, и эмоциональную, поскольку любое противопоставление сопровождается эмоциональным отношением к противопоставленным понятиям. Например: Старость души, / тупила его слова, / прежде – *резкие, словно бритва*, – ныне – *вислые, как рукава*. / (Девять точек зрения на старость); Сознание отражало бытие, / но также искажало и коверкало, – / *как рябь ручья*, а вовсе *не как зеркало*, / что честно дело делает свое. / (Улучшение анкет); и пусть меня романтик извинит / *не колокол, не ангел и не демон*, / цепная ласточка / железами звенит. / (Цепная ласточка); *Не пуля* была на излете, *не птица* – / Мы с нашей эпохой ходили / проститься. / ("Не пуля..."); Читатель – *не бессмысленный кусок* / железа в беспредельность пущенный. / Читатель – *спутник*. / И в его висок / Без отдыха стучится жилка Пушкина. / ("Читатель отвечает за поэта...").

Для того чтобы показать, насколько существенна роль общеязыковых сравнений в создании образной и эмоциональной структуры произведения, приведем стихотворение "Теперь Освенцим часто снится мне..." целиком:

Теперь Освенцим часто снится мне:
дорога между станцией и лагерем.
Иду, *бреду* с толпою *бедным Лазарем*,
а чемодан колотит по спине.

Наверно, что-то я подозревал
и взял удобный, легкий чемоданчик.
Я шел с толпою *налегке, как дачник*.
Шел и окрестности обозревал.

А люди чемоданы и узлы
несли с собой,
и кофты, и баулы,
высокие, как горные аулы.
Им были те баулы тяжелы.

Дорога через сон *куда длинней,*
чем наяву, и *тягостней*, и *длительней*.
Как будто не идешь – плывешь по ней,
и каждый взмах все тише и медлительней.

Иду *как все*: спеша и не спеша,
и не стучит застынувшее сердце.
Давным-давно замерзшая душа
на том шоссе не сможет отогреться.

Нехитрая промышленность дымит
навстречу нам поганым сладким дымом,
и *медленным полетом лебединым*
останки душ поганый дым томит.

В пяти из шести строф приведенного стихотворения содержатся сравнения самой разнообразной структуры, привлеченные поэтом как в общепринятой форме и значении, так и в преобразованном виде (ср.: *бреду бедным Лазарем* из общеязыкового сравнения *как бедный Лазарь; высокие, как горные аулы* из привычного сочетания *высокогорные аулы; медленным полетом лебединым* из общеязыкового фразеологизма *лебединая песня*). Все вместе эти сравнения создают единый эмоциональный образ зрительно воспринимаемой страшной картины Освенцима и вместе с экспрессией, заложенной в тексте, и горьким сарказмом (нехитрая промышленность дымит) передают оценку изображаемого в стихотворении.

Все приведенные выше примеры обращения поэта к общеязыковым сравнениям показывают, что приращение художественного смысла Б. Слуцкий черпает в собственно языковом материале. С одной стороны, он делает упор на имитацию общераспространенных сравнений, с другой – создает в тексте стихотворения все условия для восприятия общеязыкового сравнения как образно значимой единицы текста.

Эпитет

Эпитет[12] занимает особое место в создании эмоционального тона стихотворения, в передаче самых разнообразных оттенков лирического переживания героя или лирического отношения поэта к изображаемому.

Как было уже отмечено во "Введении", основными особенностями общеязыковых и общехудожественных, формульных эпитетов является относительная устойчивость связи между определяемым и определением. Творческое использование таких эпитетов, индивидуально-авторское своеобразие проявляется в нарушении устоявшихся, ставших привычными связей слов и замене их сочетаниями неожиданными и потому содержащими новизну звучания.

Поэтические принципы Д. Бедного и Б. Слуцкого значительно отличаются и с точки зрения отбора, и с точки зрения характера использования общехудожественных и общеязыковых эпитетов. Единственно, что объединяет поэтов, – активное обращение к устойчивому эпитету.

Для Д. Б е д н о г о эпитет – эстетически значимый элемент художественного текста, одно из ведущих средств создания общехудожественной выразительности. Эпитет в творчестве поэта является самым распространенным средством создания эмоционально-экспрессивной структуры стихотворения. Достаточно сказать, что нами отмечено около 1000 эпитетов названного типа, встретившихся на страницах сборника "Стихотворений и поэм". Такое обилие эпитетов, обладающих в языке эмоционально-экспрессивным зарядом, не только создает эмоционально-стилистическую наполненность стихотворений, но и восполняет отсутствие в нем тропических индивидуально-авторских преобразований слов, становясь приметой стиля Д. Бедного.

Бóльшая часть эпитетов, отобранных Д. Бедным, не столько называет какие-то внутренние свойства определяемых предметов и явлений, сколько отражает авторскую оценку называемого. Таковы, например, следующие эпитеты: *гневный дух, злая судорога, безумный вопль; мучительная тоска, безысходная тоска, гордая страсть, гордое сердце, суровый плач, гордый подвиг; роковая борьба, святой долг; святая истина, кошмарный сон, слепая злоба* и т.п. и т.д.

В этой группе есть и излюбленные эпитеты, которые неоднократно используются в творчестве Д. Бедного в самых разнообразных контекстах. Таков, например, эпитет *дикий*, встречающийся у поэта 18 раз в

---

[12] В своем понимании постоянных эпитетов мы исходим из их определения А.П. Евгеньевой [1963, 337]: «самая яркая черта эпитетов устной поэзии – их постоянство. ⟨...⟩ Само понятие постоянства должно быть раскрыто, т.к. в русском фольклоре, в русском эпосе оно выступает в различных видах. 1) В некоторых случаях прилагательное настолько слилось с определяемым существительным, что представляет с ним одно целое (красная девица, добрый молодец, добрые люди, море синее)..., 2) Другой вид "постоянства", как наиболее распространенный и характерный, можно назвать лишь постоянством относительным. В этом случае существительное (предмет, понятие) имеет в устной поэзии ряд определений, с одним (или двумя) из которых оно и сочетается, например, существительное "дорога" наиболее часто встречается в сочетании с такими определениями: прямая, широкая, прямоезжая, окольная, дальняя».

самых разных значениях. Несмотря на такое семантическое разнообразие употребления названный эпитет наглядно отражает характерное для Д. Бедного сохранение привычных языковых семантических связей определяемого и определения, связей, присущих языковой норме, поскольку, как известно, "каждой денотативной группе соответствует в тексте гнездо слов определенной семантики. При этом кроме имен имеются соответственно распределенные предикаты, описывающие поведение денотатов [Лотман 1969, 226]. В большинстве примеров эпитет *дикий* используется в значениях 'неистовый, необузданный', 'очень сильный, невероятный', 'странный, нелепый', что является убедительной иллюстрацией того, что эпитет Д. Бедного оказывается важным средством передачи личного отношения к изображаемому, проявляющегося, в частности, в выражении высшей степени называемого признака. Например, *барская шайка дикая; гроза всех шаек диких; в диком раже полезли; дикие выкрики; фантазий, переходящих в дикий бред; наплели дикой ерунды; дикие вопли; затея дикая; смяли, словно дикие волки; горланит дико и без толку; дико слышать эту фразу; выпятился дико* и т.п.

Меньшая часть примеров является иллюстрацией употребления слова *дикий* в общеязыковом значении "свойственный природе, не тронутый рукой человека": *дикое поле; дикая целина; дикий брег.*

Еще одним примером, иллюстрирующим названный выше принцип отбора и включения Д. Бедным общеязыковых и общехудожественных эпитетов в текст, является эпитет *железный* и его контекстуальный синоним *стальной* с общим значением 'мощный, несокрушимый': его жестоко покарала *железная рука*; теснит своей *железною пятою*; ряды *железных пополнений*; рабоче-державная *стальная воля*; смыкая *фронт стальной.*

Тяготение Д. Бедного к общехудожественным эпитетам, к закрепленным в языке связям этих эпитетов с определяемыми наглядно проявляется при рассмотрении эпитетов к такому частотному слову поэзии, каким является слово *жизнь*. В приведенной ниже серии сочетаний существительное жизнь определяется такими привычными и широко распространенными эпитетами, как: *светлая жизнь; вольная жизнь; подлая жизнь; тяжелая жизнь; косная жизнь; праведная земная жизнь* и др. Также привычен и традиционен набор эпитетов к слову *дорога* (в значении 'избранный человеком жизненный путь'): *дорога верная; проторенная дорога; дорога торная.*

Еще большую роль в создании эмоционального наполнения стихотворения играют двойные эпитеты. Показательно, что каждый из этих двойных эпитетов, как правило, входит в общеязыковую сочетаемость с данным существительным. Ср., например, в языке сочетания *злобная усмешка* и *горькая усмешка*, а в текстах Д. Бедного встречаем *злобная, горькая усмешка.* Соединение же при одном определяемом обычно однозначных и стилистически однородных определений по существу является приемом дублирования смысла. Стилистическая функция употребления синонимических определений в тексте – уточнение, усиление их значения,

в котором обычно раскрываются наиболее существенные для данного стихотворения стороны содержания. В результате такого дублирования возрастает интенсивность смыслового и эмоционального содержания сочетаний. Например: *родина истерзанная и бедная; горячая братская кровь; добрый светлый гений; слепые скорбящие души; жестокая костлявая рука голода; тяжелая и суровая школа; богиня радостная, победная, светлоликая; бездушный злобный бюрократ; тяжкий и черный труд писателя; проклятый каторжный труд; заслуженная и неизбежная кара; здоровые, кряжистые мужики* и др.

Традиционные эпитеты, входящие обычно в распространенные в классической поэзии XIX в. метафорические сочетания, значительно реже встречаются в поэзии Д. Бедного. Круг слов-понятий, с которыми поэт соединяет названные эпитеты, традиционен и тематически ограничен. Прежде всего это сочетания, изображающие внутренний мир человека (функционально они близки рассмотренным выше сочетаниям с эмоциональным эпитетом), типа *черные мысли; черные думы; черная ненависть; черный кошмар; черная скорбь; холодный страх; знойные чары; сладкий миг.*

Другая группа традиционных эпитетов является составной частью устойчивых сочетаний, связанных с вечными темами поэзии. Таковы, например, сочетания *священная могила; холодная могила; путь тернист; скоротечный век; грозный час; счастливая заря.* Изредка традиционные эпитеты привлекаются поэтом для пейзажных зарисовок: *изумрудный луг; зеркальная гладь воды серебристой речушки; свинцово-серых туч волокна; знойные небеса.*

Среди художественно-изобразительных средств Д. Бедного немалая роль отводится традиционным изобразительным средствам устной народной поэзии, в частности, постоянному эпитету.

Принцип использования эпитетов (в том числе и двойных) в творчестве Д. Бедного совпадает с приемами их употребления в народном творчестве, в основе которых лежит признак постоянства, "знакомости" как содержания, так и формы воплощения.

Постоянные эпитеты в творчестве поэта выступают либо как элементы фольклорной стилизации, в частности, имитаций народных песен, либо как украшающие эпитеты. Так, в "Песнях", созданных по типу русских народных песен, названные эпитеты, имеющие в языке народно-поэтическую окраску, выступают в качестве главного средства художественной изобразительности. Так, в "Народных песнях", включенных поэтом в повесть "Про землю, про волю, про рабочую долю", содержится ряд эпитетов, характерный для русской народной песни, которые вместе с другими элементами стиха создают впечатление "народности": *сырой бор, леса темные, ветры буйные, зеленый сад, добрый молодец, красная девица, буйная голова, горючие слезы, очи ясные, белы руки, мать родная, милый дружок, каменная Москва.*

В основном же постоянные элементы в творчестве Д. Бедного являются приметами стиля, ориентированного на общеязыковую формульность

изобразительных средств, либо на образные формульные средства поэзии: *родная страна; родные поля; вольный край; дом родной; родная мать, родной отец; грозный час; горячая кровь; тяжкие раны; скорбная слеза; лихой конь; лютый враг; лихая беда; сила вражья; вражий стан; вражье дело; злой жребий; смертный бой; тоска безысходная; синее небо; трескучий мороз; злой мороз* и др.

Привычное употребление общеязыковых и общехудожественных эпитетов, в типичном для них лексическом окружении и общепринятом значении – явление редкое в творчестве Б. С л у ц к о г о. В основном же поэт различными стилистическими приемами добивается если не изменения общеязыкового значения и стилистического наполнения эпитета, то создания существенных эмоционально-стилистических сдвигов в его смысловой и эмоциональной нагрузке в тексте.

Основными способами достижения этого являются прежде всего лексические и семантические повторы, часто осложненные звуковыми сближениями. По наблюдениям А.Д. Григорьевой [1977, 352], "семантические повторы – типичная черта поэтики Б. Слуцкого. Подобный повтор на уровне словоформы – явление обычное в языке. Дублирование сообщает здесь действию, признаку особую интенсивность их проявления. Воспроизведение подобного рода повтора в поэтическом тексте обычно связано с включением живых интонаций, эмоционально подчеркивает степень проявления реалий".

Повторы эпитетов, так же как и проанализированные выше повторы сравнений, для поэта – важнейшее средство связности в поэтическом тексте, способ создания семантической структуры стихотворения и смыслового развертывания сюжета. Они служат также средством поэтической актуализации привычных слов, поскольку параллельное чередование слов приводит обычно к их выделению в тексте, к усилению их звучания. В повторах обычно участвуют сочетания с экспрессивно-оценочной семантикой, как раскрывающие внутренний мир человека, так и изображающие явления общественной жизни, неумолимое движение времени.

Соединение при одном определяемом ряда однокоренных определений единой тематической отнесенности приводит к их семантическому взаимодействию и созданию целостного семантического комплекса с единым обобщающим значением. В этих эстетически направленных повторах обычно бывает сконцентрирована большая идейно-художественная и эмоционально-экспрессивная нагрузка.

Основными стилистическими функциями соположения при одном определяемом ряде определений является актуализация семантического потенциала общеязыковых и общехудожественных эпитетов, их усиление через подбор семантически однотипных определений. Ср., например, употребление следующих эпитетов, приводящее, по выражению В.М. Жирмунского [1977, 163], "к сгущенной эмоциональной лирической настроенности": Они обо всем написали / *слогом простым и живым,* – ⟨...⟩ / *и низким,* / *земным поклоном* / писаря / поблагодарим!; Ах, доля бабья, *дело* вдовое, / *Бескрайное* и бесконечное!; А макинтош был *старый* и *холодный,* / А макинтошник – *бедный* и *голодный,* / *Гриппозный, неухо-*

женный чудак. /; Как *заветный* / *божий дар*, остается / удар. /; На коне любой *дурак державен* и *торжественен*, /; В *сумрачный* и *зябкий день* декабрьский; в последней точке скитания по *долгому мучающему пути.* /; *Злорадный, бывалый, прожженный*, / И *хитрый*, бульвар приуныл; А может, кто-нибудь другой – / *Худой, замызганный, голодный* – / С разбегу прыгнет в пенный вал...; *Тих, задумчив, печален, грустен*, / в дружбе – вял, / в общении – труден. /; анкеты наши – детали / незначительные в той большой, / в той *инстанции грандиозной*, / *окончательной* и *серьезной*, / что зовется судьбой и душой. /; Их суд *немилостив* и *скор*, /и *равнодушен* и *поспешен*. В последнем примере поэт разбивает однотипные эпитеты, поместив их на разных строчках стиха (ср.: *немилостив* и *равнодушен; скор* и *поспешен*).

Посредством целенаправленного подбора ряда распространенных эпитетов поэт мог создать "стандартный", плакатный собирательный образ социального героя; *Веселый, добродушный, белобрысый*, / *Голубоглаз*, и *строен*, и *высок* / Похожий на плакат про флот воздушный, / Стоял он от меня наискосок. /

Набор устойчивых общеязыковых характеристик, выраженных эпитетами, имеющими семантически противоположное значение, мог использоваться поэтом для описания сложного мира духовных качеств человека: Вхожу: *напряженный, резкий, веский*, / *Умный, вежливый* и *смущенный*... /.

Помимо употребления ряда однотипных эпитетов при одном определяемом однозначные эпитеты могли вводится в текстах Слуцкого параллельно с лексическим повтором определяемого, которое в этом случае служило как бы стержнем для их ввода в текст. Например: Люди сметки и люди хватки / ... / *Люди сметки* и *люди смекалки* / ⟨...⟩ *Люди хватки, люди сноровки*; Но дела *удивительно плохи, поразительно плохи дела.*

Усиление интенсивности называемого эпитетом признака наблюдается и при использовании поэтом усилительных наречий, местоимений типа *твердый профиль, слишком восточный*, / слишком северным ветром продут; *Солью самой злой, колючей* / Оседает в моей крови; *с такою грозной силой*; Он же свысока глядел / На плоды усилий всех отчаянных.

Обыгрывая общеязыковые сочетания и разрушая их штампованность, Б. Слуцкий часто создает иронию, иногда и гражданский пафос. Он использует лексический повтор определения для того, чтобы полнее раскрыть эту устойчивую сочетаемость, взорвать штамп и вывести новые значения у синонимических определений. Например: подводится *жирная окончательная черта*; в последний момент найдется, / что затеряно навсегда, / и в *последний момент, последний*, / *окончательный, страшный момент* / дождик, что ли, посыплет летний, /; *запах лжи*, почти неуследимый, / *сладкий* и *святой, необходимой*, / может быть, *спасительной*, но *лжи*, / может быть, *пользительной*, но *лжи*, / может быть и *нужной, неизбежной*, / ⟨...⟩ / все едино – тошный и кромешный запах лжи. /.

Повышенная или сгущенная эмоциональность стихотворения создается у Б. Слуцкого также повторением одного и того же определения к разным

определяемым. Повторяющийся обычно на небольшом текстовом отрезке эпитет является выразителем важной для поэта мысли, своего рода словом-лейтмотивом. Таковы, например, следующие эпитеты: Березка над кирпичною стеной, / Случись, / Когда придется, надо мной! / Случись на *том последнем перекрестке*! / ⟨...⟩ И если будет осень, / пусть листок / Спланирует на лоб горячий. / А если будет солнце, / пусть восток / Блеснет моей *последнею удачей*. / ⟨...⟩ / Тебя / *последней спутницей* беру. / (Березка в Освенциме); Жена умирала и умерла – / *в последний раз* на меня поглядела – / ⟨...⟩ / В *последний раз* взглянула она / не на меня, а на все живое, / (*Последний взгляд*); *Старческая горечь*, опоздай! / Хоть на двадцать лет отсрочку дай. / *Старческая желчь* и *кислота*, / щеки не желти и не кисли уста. / Старост! Соверши оплошность, / дверью ошибись на этот раз! / *Старческая осторожность*, / дай мне ошибиться еще раз! / ("*Старческая горечь*..."), Я в комнате, поросшей *бытием* / *чужим*, / *чужой судьбины* пропыленной, / *чужим огнем* навечно опаленной, / (*Чужой дом*).

Контрастное восприятие поэтом окружающего мира, восприятие его в противоречиях, в смене добра и зла, светлого, радостного и мрачного, печального чувства нашло отражение и в семантических контрастах на уровне эпитетов. Контраст вообще выполняет в художественном произведении текстообразующую роль и изобразительно-выразительную функцию. Обострение, ослабление или превращение контраста в собственную противоположность – подобие соответствует и динамической природе художественного текста.

Основным средством создания смыслового контраста в поэзии Б. Слуцкого является антонимия, что является и общеязыковым признаком. Таким образом Слуцкий и в этом случае не отступает от стилеобразующих принципов своей художественной системы. Практически все отмеченные нами антонимические сочетания служат для контрастного изображения человека с нравственной, психологической и т.п. сторон. Например: Больше всего он хотел бы, / чтобы потомки ценили нас / по сумме – *злых и добрых дел* ("Бывший кондрашка, ныне инсульт..."); *Вся горевая*, / *Вся радостная*, / *Вся трудовая* – / Вставала в звонах ночного трамвая, / (Старухи без стариков); Чтоб он [немецкий унтер] / своею *черной смертью* / Комбата *светлой смерти* / не смущал. / (Госпиталь); *В дому убогом* / Или *в мраморном дворце* – / Мальчик повисает на отце, / (Сын негодяя); Нет, *черная кость* и *белая кость*, / *красная* и *голубая кровь* / переживала ли вновь / общелюдскую суть свою ("Я в первый раз увидел МХАТ"); Рядом с ним я -- как *сухая палка* / Рядом с *теплой* и *живой рукой* ("Высоко он голову носил..."); И *у тихого моря* с его синевой миротворною, / и *у бурного моря* с его одноэтажной волной / остальная действительность / ⟨...⟩ / не бросала меня / (Непривычка к созерцанию); Списки расправ, / кто не прав, / тот попадает в списки расправ. / Бо́енный чад / и чад типографский, *аромат* / *царский* и *рабский*, *колорит* / *белый* и *черный*, / *четкий ритм* / и *заключенный*. ("Списки расправ...").

В том случае, когда поэт стремится подчеркнуть предел проявления

противоположных качеств и свойств предмета, выраженных антонимическими эпитетами, он усиливает этот смысловой контраст еще и элементами синтаксического противопоставления, посредством привлечения частицы *не* (которой в противоположной части сопоставления может соответствовать союз *а*), разделительного союза *то ли*: Что такое полная свобода? / *Не тайная, а явная*? (Ровно неделя до победы); *Не черный, а рыжий*, совсем низкорослый, / совсем не высокий – *седой* и рябой... ("Не пуля была на излете..."); Иллюзия давала стол и кров, / родильный дом и крышку гробовую, / зато взамен брала *живую кровь, / не иллюзорную. Живую.* / ("Иллюзия давала стол и кров...").

Приемы извлечения поэтом неожиданной экспресии при создании контраста могут приводить к снижению пафоса и созданию иронии. Например: Был я ловким, молодым и сильным. / Шел я – только напролом, / *Ангельским, а не автомобильным* / сшибло, видимо, меня крылом. / ("Нет, не телефонный...").

Действенным способом актуализации общеязыкового значения привычных эпитетов в торчестве Б. Слуцкого является изменение закрепленной в языке лексико-синтаксической сочетаемости определения с определяемым словом. В основе эффекта неожиданности большинства таких сочетаний лежит тот факт, что эпитет в тексте стихотворения сочетается не с тем словом, с которым он соотносится семантически, хотя закрепленная в языке смысловая соотносительность легко угадывается. Таковы, например, следующие сочетания *державные копыта* (ср. *державный всадник*): С точки зрения Медного Всадника / и его державных копыт / этот бедный Ванька-Невстанька / впечатленья решил копить. / (Евгений); *бессовестная рука* (ср. *бессовестный человек*); От мышц натренированных, / Бессовестная, круглая и белая рука. / (Рука); *хмурые речи* (ср.: *хмурые люди*): Старые офицеры / ⟨...⟩ / ваши хмурые речи до сих пор в ушах. / (Старые офицеры); *трепетное тело* (ср. *трепетная душа*): Не выдал бог, свинья не съела, / и не рассталось ни на миг / с душою трепетное тело, к которому я так привык, / ("Не выдал бог..."); *безысходная притча* (ср.: *безысходное положение*): Слепой просит милостыню у попугая – / ⟨...⟩ / а попугай не хочет, не может / дать ему даже насущный хлеб. / Эта безысходная притча / стала со временем даже прытче. / ("Слепой просит милостыню..."); *солнечный огонь* (ср.: *солнечное тепло*): Ты обещай мне, господи, / не лишать меня благ: / черного теплого хлеба / с желтым маслом на нем / и голубого неба / с солнечным огнем (Анализ фотографии); *обувный гнев* (ср.: *гнев человека*): / Вам не достанет ни хватки, ни сметки / если вы видели из-под руки / те кожемитовые подметки / или подкованные каблуки. / Путь ваш дальнейший ни был каков, / от обувного не скрыться вам гнева – / тяжеловесный полет каблуков / не улетает с вашего неба. / ("Если вас когда-нибудь били ногами...").

Акцентирование и усиление эмоционально-смыслового звучания эпитетов в поэзии может быть достигнуто посредством звуковых повторов, звуковой переклички определения с определяемым, приводящей к возникновению разнообразных ассоциаций на звуковом уровне, "к объединению

рядом стоящих слов на основе звуковой близости вне зависимости от смысловых отношений между словами" [Кожевникова 1989, 287].

По наблюдениям В.П. Григорьева [1977, 238], творчество Б. Слуцкого по характеру использования в нем паронимии относится к творчеству таких поэтов, которые "используют паронимический эксперимент в широком смысле слова". Убедительной иллюстрацией этого могут служить такие звуковые повторы в стихотворениях Б. Слуцкого, которые не только приводят к акцентированию смысла этого сочетания, но и к звуковой и смысловой связанности компонентов сочетания, определенному эмоционально-стилистическому единству, а порой и к звуковым сближениям, к возникновению разнообразных ассоциаций на звуковом уровне. Например: Подумайте, что звали высшей мерой / Лет двадцать или тридцать пять подряд. / Добро? Любовь? / Нет. *Свет рассвета серый* / И звук *расстрела*. / ("Подумайте..."); а звезды сыплются из глаз, / как будто падают из туч, а *гром гремучий и летучий*, – / звучит по-матерну меж нас. / ("Как залпы обвивают небо..."); смерть от рака и смерть от рока, / смерть от *грозной руки пророка*, / загоняющей кривду в гробы. / ("Смерть – единственная управа..."); *Глазами горькими и грозными* / Они смотрели на экран, / (Броненосец "Потемкин"); и когда он мимо проходил, / понимал я, что такое *слава*. / *Солон, сладок*, густ ее раствор. / (Слава); Быть может ей и не придется / столкнуться больше никогда / с судьбой, что на глазах прядется: *нагая, наглая* беда. / (Наглядная судьба); Потихоньку запели Лазаря, / А теперь все слышнее слышны / Горе госпиталя, горе лагеря / и *огромное горе* войны. / ("Снова нас читает Россия...").

Д. Бедный в своем творчестве практически не пользуется приемом звуковой переклички определения с определяемым.

Метафора

Как справедливо отмечает Н.Д. Арутюнова [1990, 5], "О метафоре написано множество работ. О ней высказывались не только ученые, но и сами ее творцы – писатели, поэты, художники, кинематографисты. Нет критика, который не имел бы собственного мнения о природе и эстетической ценности метафоры".

Анализ многочисленных точек зрения на метафору позволяет, не вдаваясь в дискуссию, выделить такие ее характерные черты, как способность улавливать и создавать сходство между очень разными классами объектов, выявлять сущностный и постоянный признак объектов. По единодушному мнению исследователей, метафора – сокращенное противопоставление, из которого исключена компаративная связка[1].

---

[1] Ср. высказывание Б. Томашевского [1927, 37] о различии между метафорой и сравнением: "Метафора существенно отличается от сравнения тем, что в ней слово фигурирует только в своем переносном значении, – и поэтому его прямое значение осознается весьма неотчетливо. В сравнении слова употребляются в их прямом значении, и внимание обращается на сопоставление двух совершенно отчетливых понятий. Сравнение может быть осмыслено до конца и поэтому выражается законченным предложением, отмечающим отдельный этап мысли, – метафора же элемент выражения и в самостоятельную мысль не развивается".

Как справедливо отмечает исследователь, "метафора органически связана с поэтическим видением мира ⟨...⟩ Поэтическое творчество того или иного автора нередко определяют через характерные для него метафоры" [Арутюнова 1990, 16][2].

Приведенный нами анализ метафоры у Д. Бедного и Б. Слуцкого наглядно подтверждает высказывание ученого. Так, характерной особенностью индивидуального стиля Д. Б е д н о г о является активное использование поэтом традиционных формульных образных средств, среди которых ведущая роль принадлежит традиционным метафорам.

Показателен сам отбор поэтом формульных метафор. В основном это традиционные лексико-семантические структуры, созданные на основе реального сходства предметов и явлений действительности и отвечающие принципу верности языка действительности. Метафоры эти группируются вокруг нескольких постоянных тем творчества поэта.

Прежде всего это – общеязыковые и поэтические метафоры, связанные с раскрытием темы "человек", с темой его душевных и физических состояний, с его чувствами и переживаниями. Таковы, например, следующие метафоры: *виденья страшные мозг мой сушат, бессильно бьется мысль*; *гнать мысли черные прочь*; *мысль в голову приходила*; *душа его горела*; *душу отравив безудержной хулой*; *гневом вспыхнут очи*; *шипит дикая злоба*; *лихорадка трясет*; *топить тоску в вине*; *кровь застыла*; *туманит глаза*; *засеребрилась борода* и др.

Среди метафор, обозначающих широкую сферу эмоциональной жизни человека, в творчестве Д. Бедного особое место занимает слово-образ *огонь*. Привлечение его обычно связано с раскрытием двух устойчивых тем: темы сильных человеческих страстей и переживаний и темы революционных событий. Любопытно, что в творчестве поэта нет ни одного случая употребления названного слова-образа применительно к любовному чувству, что, очевидно, связано с отсутствием в его творчестве вообще темы любви.

Так, в приведенных ниже примерах традиционный слово-образ *огонь* используется поэтом применительно к обозначению проявлений высокого чувства гражданского долга и связанного с ним предельной степени выражения чувства тревоги, ненависти и т.п. лирического героя: я ⟨...⟩ юным вновь *горю огнем*; И вдруг *огонь прожег сердца*: Война!; Пусть ваше слово будет – пламя / *Огня, горящего в груди*; Враги не спят: / *Огонь их ненависти черной* / В сердцах их черных *не потух*.

Метафорическое обозначение революции словом-образом *огонь* восходит к давней поэтической традиции, в которой революционные события и военные действия издавна передавались словами *пожар, огонь, гроза, буря* и т.п. (см. [Григорьева 1964, 89]). У Д. Бедного названные слова-образы употребляются в основном применительно к революции: *Огонь*

---

[2] Ср. также: "В русской предреволюционной поэзии и советской поэзии 20-х годов метафора стала определяющим поэтическим принципом ⟨...⟩ В ранних стихах Есенина и Маяковского, у Пастернака и Хлебникова и многих других метафора предстала как естественное свойство поэтического сознания" [Ермилова 1977, 160].

кровавого пожара; *горит заря пожаром, зажглися братские огни*; *горят они* [огни] *на Маяке Свободы*; *в огней войны*; *в огнях уж небосклон*; *спастися от огня революции.*

Традиционные мотивы в поэзии Д. Бедного реализуются обычно через общеязыковые или традиционные метафоры без заметного структурно-семантического их изменения в тексте стихотворения. Например: *сметают "белые" ряды*; *соревновательный поток; поток стремительный слов*; *роковая волна*; *понесет их волна к берегам известным*; *жизнь кипит, бурлит, гудит*; *лента обозов*; *туча злых листков*; *туча придворных менестрелей*; *царство злобы, скорби, плача*; *святое царство правды*; *пучина жизни*; *весна надежд*; *оплот революции*; *море слез народных*; *вихрь чувств и мыслей злобных* и мн. др.

В том же русле привлечения средств общеязыковой выразительности без каких-либо их преобразований используются Д. Бедным и общеязыковые или традиционные для поэзии метафоры, относящиеся к обозначению различного состояния природы. Например: *трепетный свет луны*; *зеленый бархат полей*; *щетина скошенных полей*; *сверкала роща перламутром*; *мороз серебром темный лес разукрасил*; *заткало пряжей туманной склон береговой.*

Встречается у поэта и более сложное переплетение образов, основанных на традиционных метафорах, типа соединения метафоры с метонимией в примере *заковано тоскою ледяною безмолвие убогих деревень* или метафоры с олицетворением в следующем примере: *плачут окна дождем.*

Традиционная метафора в творчестве Д. Бедного нередко выступает основой перифрастического сочетания. Перифрастические сочетания с традиционно-образным символом-основой – явление, распространенное в основном в первые послереволюционные годы творчества поэта, когда они активно использовались поэтом в патетической лирике, в пафосных стихотворениях, посвященных героике революционного движения. При этом круг символов, связанных с поэтической традицией прослеживается лишь в решении очень немногих традиционно-поэтических тем – темы жизни, поэзии, войны. К концу двадцатых годов поэт практически не обращается к традиционной символике.

Из традиционно-поэтических тем тема поэзии занимает особое место в творчестве Д. Бедного, очевидно потому, что в годы революции и гражданской войны поэт активно включается в литературную борьбу. Из всего многообразия традиционно-поэтического обозначения поэзии, поэтического труда наиболее распространены у поэта образы Парнаса, лиры, музы и певца. При этом традиционное обозначение поэзии уподобляется применительно к другим поэтам и их творчеству и никогда не употребляется применительно к себе. О своем творчестве поэт говорит лишь перифразами, подчеркивающими его причастность к жизни народа, его борьбе. Так, в стихотворении "Басову-Верхоянцеву" (1929 г.) проводится противопоставление традиционно-поэтического обозначения мира поэзии, процесса творчества словами *Парнас* и *Пегас* стилистически сниженными

разговорно-бытовыми словами *коньки, простые скакунки, лихие наши скакунки, добрые лошадки.* Тем самым поэт стилистически снижает пафос символа и деятельность поэта сводит к обычному тяжелому труду. Ср. еще: в стихотворении "Вперед и выше!": На ниве черной пахарь скромный, / Тяну я свой нехитрый гуж. / Претит мне стих языколомный, / Невразумительный к тому ж. / Держася формы четкой, строгой, / С народным говором в ладу, / Иду проторенной дорогой, / Речь всем доступную веду. /

В стихотворении "Бывает час, тоска щемящая..." также поднимается тема мук, связанных с процессом поэтического творчества. В основе образности этого стихотворения лежат перифразы *пройдя горнило вдохновения, исполненный буйной мощи и огня, Певучих слов поток стремительный переливается звеня,* обозначающие состояние поэтического подъема и вдохновения и восходящие к традиционно-символическому обозначению поэтического труда как проявлению божественного огня и к перифразе *пламень вдохновенья.*

Из всего разнообразия традиционно-поэтического обозначения жизни поэт привлекает в основном перифразы с традиционным опорным словом-образом *путь,* несколько реже – *дорога,* причем иногда употребляет их в общеязыковом, а не традиционно-поэтическом значении: *выровнять путь по маяку Свободы*; *предрассветная звезда нам освещает путь*; *оставить путь прямой*; *молодые творцы, лишь начавшие свой путь*; (вождя) *путь был боевым и мудро-человечным*; *был путь его тернист; путь героических отцов; пролагая путь нам новый; одной дороги с Лениным я держусь; идя дорогою победной; он встал на отцовскую дорогу; поведет дорогой торной; в окраске их моя дорога мне жуткой кажется порой.*

Своеобразно использует Д. Бедный традиционно-поэтическую перифразу *пить горькую чашу* (чего). На ее основе в стихотворении "На помощь красным бойцам" появилась перифраза *горькая чаша,* но *славная чаша выпала* на долю (всем нам), имеющая то же значение, что традиционная перифраза пить горькую чашу страданий – "перенести много испытаний, невзгод, несчастий. Однако расширение частиц перифразы новым определением к слову-образу чаша – *славная,* данным в противопоставлении к традиционному определению *горькая,* привносит в контекстуальное значение перифразы новые смысловые оттенки, вызванные значением этого слова – "достойный славы": Горькая чаша, но славная чаша / Выпала всем нам на долю. / Кровью истекшая родина наша / Бьется за вольную волю.

Традиционный символ *чаша,* распространенный в поэзии XIX–XX вв. в стихотворениях на библейские мотивы, встречается у Д. Бедного и в другом сочетании – *чаша страданий*: Полна страданий наша чаша, / Слились в одно и кровь и пот. / Но не угасла сила наша: / Она растет, она растет ("Полная страданий наша чаша...").

Перифрастическое обозначение смерти – явление редкое в творчестве Д. Бедного, еще реже при решении этой темы поэт обращается к поэтической традиции. Нам встретилось лишь несколько примеров традици-

онно-поэтического решения этой темы: *отойти в вечность*; *переселиться в загробный мир*; *вечным сном в могиле спать*.

Б. С л у ц к и й, так же как и Д. Бедный, к метафоре обращается значительно реже, чем к сравнению или эпитету. По наблюдениям А.Д. Григорьевой [1977, 370], "бóльшая половина стихотворений Б. Слуцкого вообще лишена метафор. Бóльшая половина остальных содержит в себе одно, реже два метафорических словоупотребления, большей части которых свойственна прозрачность, определяющаяся условиями их положения в тексте и их взаимоотношением с семантически аналогичными употреблениями общего языка". Прозрачность большинства метафор Б. Слуцкого объясняется, с нашей точки зрения, также тем, что в целом они отражают общеязыковую и общехудожественную традицию их использования, что однако не исключает многочисленных случаев обновления привычных метафорических формул.

Метафоры в творчестве Слуцкого в основном группируются вокруг темы "человек", его внутреннего мира и жизненных позиций.

Метафора в творчестве Слуцкого представлена очень разнообразно. Меньшую часть ее составляет субстантивная и – шире – генитивная метафора и наиболее объемно представлена предикативная метафора. Субстантивная метафора в творчестве поэта может содержать точную характеристику лица: Очень много мазилок, писак. / Очень много *серой скотинки* / В Аполлоновых корпусах. / (Полвека спустя); Нервы в полном порядке, и совесть / тоже в полном порядке. / Вот он / этой эпохи новость, / *первый овощ*, вскочивший на грядке. / (Первый овощ); ... и, покуда не зароем, / ⟨...⟩ / лысины свои, седины / не покроет ни единый / из *собравшихся орлов*. / (Перепохороны Хлебникова); я родился ладным, стройным, / *с голубым огнем* из-под век, / (Без претензий); Пока ты цел, пока не зван в суды, не вызвал докторов, / неведомы *твой потолок* и цель, / параметры – темны, пока ты цел. / ("Плохие времена тем хороши...").

Распространенным средством поэтического выражения душевной жизни лирического героя в творчестве Б. Слуцкого являются общеязыковые предикативные метафоры. При этом поэт обычно не ограничивается простой реализацией этой метафоры, а использует различные приемы усиления ее смыслового, образного или эмоционального содержания, т.е. ищет способы оживления ее значения. Наиболее распространенным приемом такого привлечения общеязыковой метафоры является излюбленный поэтом прием семантического повтора (о чем мы уже писали). Например: глаза светились и сияли; *жизнь крутилась и вертелась*; *вы* [все четыре времени жизни] *приходите, проходите, не приходите снова*; *игра* ⟨...⟩ *меня властно и вразумляла и правила*; *был мир просквожен и продут бурей страха*; *жди, пока она* [совесть] *рванется и с цепи с железным громыханием сорвется*; *вливается, втекает блестящий шлях луны*; *вселенная мчится, мчится стремглав и сбивается с ног*; *суета, что со мною боролась и справилась, одолевшая, победившая меня суета*; *угасают большие огни и гореть за себя поручают*.

Чувство языка, проявляющееся в постоянном поиске синонимичных пар и рядов, проявляется и в использовании контрастных оппозиций: Хорошо, когда *хулят* и *хвалят*, / *Превозносят* или *наземь валят*; Она [поэзия] *не пилит, а сечет*, / И *не сверлит*, а *с маху рубит*; Вот *свинтил* его [слово] или *вырастил*; ... я надеюсь, что надежда / *не захочет* меня *выдавать*. / Не решится, а если *захочет*, / то потом непременно *расхочет, не пойдет* меня *выдавать*; слеза *горела, не перегорела*; северные бураны, как *не жгли – не сожгли* дотла. /

Значение метафорического синонима становится более ясным и прозрачным в том случае, когда один из сополагающихся синонимов выступает в прямом значении. Такое соположение может выступать в качестве способа оживления устойчивого сочетания. Таково, например, соположение глагола *выразил* в прямом употреблении и метафорически употребленного глагола *осветил*: что-то им [словом] осветил и выразил. Ср. также сопоставление глаголов *засни, замри* в прямом употреблении и метафорически употребленного глагола *заморозься* (Сможешь – засни, заморозься, замри / способом зернышка малого семени); глаголов *рисковал* и *интриговал* и, с другой стороны, – *ковал судьбы подкову* (А за то, что рисковал, / и интриговал или ковал собственной судьбы подкову / смело, истерично и толково).

Еще одним способом создания эффекта оживления метафоры можно считать прием "пояснения" с помощью сравнения образного смысла переносного употребления. В этом случае происходит обоснование метафоры через сравнение, например, и казалось, что юность *течет* / никогда не скончаемой *Волгой* ("Молодая была..."); Тот, кто хоть раз слышал крик: / "Господин доктор, пристрели меня!" – тот этим криком *так набряк, / как кровью бинт на большой войне*. / (Четверо); Глухая музыка, затертая стеной, / *сочащаяся, словно кровь сквозь марлю*, / как рыженький котенок малый, / увязывается вслед за мной. / (Привязчивая мелодия); Я любил стариков и любви не скрывал. / ⟨...⟩ / Я вопросом благодарил за ответ, / и *катящиеся словно камни по склону*, / [старики] останавливались... (Любовь к старикам). Иногда поэт в одном контексте сталкивает переносное и прямое значения одного и того же слова, что приводит к оживлению внутренней формы образа. Таково, например, употребление слов *узлы* и *коридоры*: *Узлы противоречий* были *как все узлы*: / огромные, угловатые, / *как те узлы с бедою*, что выпирали из мглы / на станции Ясиноватая. / (Узлы противоречий); / Очень обидчив. / Очень забывчив. / Некрасивую голову сбычив, / обижается и смолкает / и, *как черный сухарь*, намокает / чаем дум своих невеселых. / (Поэт); / *Коридоры судьбы* / бесконечны, *словно в Зимнем дворце* (Коридоры судьбы).

Различие в отборе и характере использования общеязыковой и художественной метафоры в творчестве Д. Бедного и Б. Слуцкого наглядно проявляется в привлечении ими генитивных конструкций. В творчестве Д. Бедного в основном используется общеязыковые генитивные конструкции со значением метафорически выраженной совокупности предметов, типа *табун детишек, лента обозов, море слез* и т.п., в то время

как у Б. Слуцкого эти конструкции семантически представлены более разнообразно.

Названное различие проявляется прежде всего в том, что Б. Слуцкий практически все привлеченные им устойчивые формулы анализируемого типа авторски преобразует. Нам встретилось лишь несколько примеров употребления генитивной конструкции в общепринятой форме и значение типа *бег времени*; *лестница славы*.

Обновление общеязыковой формулы в творчестве Б. Слуцкого чаще всего происходит посредством замены контекстуальным синонимом метафорического элемента генитивной конструкции. Подбор таких синонимов наглядно демонстрирует присущее поэту чувство языка. Например, вместо привычного *буря оваций, аплодисментов – истовый прибой оваций* и *морской прибой оваций*. Обновленные варианты генитивной метафоры более экспрессивно передают тот же смысл, что и общеязыковые метафоры: Без меня ему хватало дел – / И очередных и чрезвычайных. / Много дел: прощал, казнил, / Слушал истовый прибой оваций. / ("Маловато думал я о боге..."); Били Мейерхольда – ежедневно, / ⟨...⟩ / Жизнь, которая почти прошла / под морской прибой аплодисментов, / стала вдруг под занавес пошла, / коротка, в масштабе сантиметров. / (Последний подарок судьбы).

В то же время само слово *буря* в привычном для анализируемых конструкций значении "чрезвычайно сильное, бурное проявление чего-либо" используется поэтом в несвойственном ему в языке сочетании со словом страх – *буря страха*: Верно музыкой передадут / вопль одухотворенного праха, / как был мир просквожен и продут / бурей страха / ("Несподручно писать дневники...").

Как было уже отмечено выше, бóльшей части метафор Б. Слуцкого свойственна прозрачность, определяющаяся условиями их положения в тексте, и их соотношением с аналогичными общеупотребительными (стертыми) метафорами. В качестве наглядного примера приведем следующие строки стихотворения "Переехало, раздавило...": Время, *Осыпь недель* и *столетий*, / а *минут* и *секунд обвал*. / Нет, не раз, не другой, не третий / я под временем побывал. / В языке для метафорического обозначения быстротекущего времени существуют метафоры типа *течение времени, бег времени* и т.п. Подобранные поэтом контекстуальные синонимы, включенные в состав генитивных метафор со значением времени *осыпь недель* и *столетий, обвал минут* и *секунд* в высшей степени образно передают тему быстротечности времени.

В том же образном плане решена названная тема в следующем примере: А в тупую неподвижность времени, / В ту, что не содвинут, не согнут, / Посмотрю сквозь призму быстротечности / Шустрыми глазищами минут. / ("Снова стол бумагами завален..."). В основе метафорического выражения *посмотреть сквозь призму быстротечности шустрыми глазищами минут* лежит устойчивое сочетание *сквозь призму* чего ("посмотреть с учетом каких-либо факторов"), компонент которого слово *призма* выступает в качестве метафорического элемента анализируемой генитивной конструкции.

Подобного рода метафоры, в которых ощущается общеязыковая основа, в творчестве Б. Слуцкого немало. Так, метафора *все меню московских телефонов* возникла, очевидно, из преобразования привычного сочетания список московских телефонов: В сумрачный и зябкий день декабрьский / из дивизии я был отпущен на день / в городок Сухиничи / и немедля заказал по почте / все меню московских телефонов. / (Воспоминания о Павле Когане).

Так же прозрачны структурно-семантически следующие метафоры Б. Слуцкого: *пир духа* (Я теперь мечтаю, как о пире / духа, / чтобы меньше убивали. / ("За три факта..."); *тяжеловесный полет каблуков* (Путь ваш дальнейший ни был каков, / от обувного не скрыться вам гнева – / тяжеловесный полет каблуков / не улетает с вашего неба. – "Если вас когда-нибудь били ногами..."); *разгар душевного пыла* (В форме бреда сивой кобылы, / тем отличной от всех кобыл, / что в разгар душевного пыла / даже бред у ней как-то был (В защиту бреда). В последнем примере основой образа становятся общеязыковые ассоциации, связанные с обыгрыванием в тексте стилистически сниженного фразеологизма *бред сивой кобылы*.

У Б. Слуцкого встречаются и более сложные приемы создания генитивных конструкций на базе общеязыковых, закрепленных в языке сочетаний. Например, метафору *память крепчайшего настоя*, употребленную в стихотворении "Чужой дом" (Когда уеду, здесь натрут полы, / сотрут следы кратчайшего постоя / и памятью крепчайшего настоя / немедля брызнут стены и углы. /), можно рассматривать как объединение в генитивной конструкции сочетаний *крепкая память* и *крепкий, крепчайший настой* (раствор).

Метафору *взора тяжелый камень* можно рассматривать как объединение в генитивной конструкции элементов сочетаний *тяжелый* (*тяжкий*) *взгляд* (*взор*) и *тяжелый, как камень*: Но еврей, пропыленный и старый, / Не скрывает своих именин. / Он бросает мне прямо в лицо / Взора жадного тяжкий камень. / (Мост нищих).

Как видно из последнего примера, генитивная метафора образуется поэтом на основе привычного сравнительного оборота. Помимо приведенного выше примера (*тяжелый, как камень*) иллюстрацией здесь может быть метафора *солнце люстры*, использованная поэтом в одном контексте с более *привычным* сочетанием *люстра, как солнце*: Столовская лампочка светит тускло, / А в ресторане с неба свисало / Обыкновенное солнце люстры. / ⟨...⟩ / Видеть люстру, большую, как солнце, / (Ресторан).

Помимо приведенных соединений элементов двух привычных сочетаний в генитивную конструцию для Б. Слуцкого характерно также вычленение одного из компонентов устойчивого сочетания и употребление его в метафорическом значении. Например, метафора *канем* (все мы) в стихотворении "Кирпичонок" (все мы канем, / выплывем все ли. / До сих пор / меня не устали / тешить серии: / были – стали) восходит к поэтическому сочетанию *кануть в Лету*.

Названный выше способ имитации, а также оживление стертой образ-

ности метафоры наглядно проявляется в стихотворении "Автомат": Покатился гривенник по желобу, / по тому, откуда не сойти, / предопределенному, тяжелому / пути. / ⟨...⟩ / Прочитав ее [газету], по своему / желобу я покатился вяло / и не удивлялся ничему / нимало. / В приведенном примере Слуцкий проводит параллель с привычным употреблением сочетания *покатился по желобу* (гривенник), прямо "разъясняя" тем самым метафору и оживляя ее стертую образность: *жизнь покатилась под уклон* словно гривенник по желобу.

Использование Слуцким поэтической традиции совпадает с его обращением к таким традиционным темам поэзии, как тема творчества жизни и смерти.

Меньшая часть привлеченных поэтом традиционных перифраз, имеющих в своей основе устойчивый символ, воспроизводится в тексте без каких-либо структурно-семантических изменений и в привычном для них контексте. Таковы, например, перифразы со значением смерти, *в мир отправиться иной*; *уходить в ночь*; *на исходе последнего дня*; *в последний час*.

Большая же часть привлекаемой поэтом поэтической фразеологии предстает в своем обновленном варианте. Опираясь на прямое значение одного из компонентов устойчивого сочетания и реализуя его в стихе, поэт под влиянием контекста так преобразует сочетание, что оно семантически начинает восприниматься двупланово: в свойственном ему переносном значении и в прямом значении отдельных его компонентов. При этом "символическая картина, поданная как воплощенная реальность, воспринимается как трагическая и высокая" [Григорьева 1977, 351].

Своеобразие применения Слуцким поэтической формулы проявляется в самых разнообразных способах ее контекстуального преобразования, что наглядно можно продемонстрировать на примере использования поэтом традиционной формулы *кануть в Лету* ('бесследно исчезнуть, быть забытым'). Нестандартность ситуации употребления названного традиционного сочетания, несвойственные ему лексико-семантические отношения с окружающим его контекстом могут привести в стихотворениях Слуцкого к конкретизации символа. Так, в приведенных ниже примерах в результате либо параллельного употребления символического и конкретного сочетаний, либо в результате расширения границ традиционного сочетания новым компонентом, актуализирующим конкретное значение этого сочетания, происходит контекстуальная конкретизация символа, создающая в стихотворении семантическую двуплановость: До *речки* не дойдя *Днепра*, / он тихо канул в *речку Лету* ("Расстреливали Ваньку-взводного..."); ... и лица / не припомню / *в волнах утонуло летейских* (Красавица); *Задувало за Обь, за Иртыш*, / а потом и *за Лету, за реку* ("Несподручно писать дневники...").

Специфические свойства окружающего поэтическую формулу контекста могут одновременно с конкретизацией символа создавать и эффект его "заземления", стилистической сниженности: Селедочка – слава и гордость стола, / Селедочка *в Лету давно уплыла* ("Черта под чертою...");

И *вечная Лета*, нирвана, как там говорят, / *арык тепловатый, с проточной водой грязноватой,* / омыла Восток (Восточные мудрецы и восточные умники).

Тот же прием преобразования поэтической формулы наблюдается при обращении поэта к традиционной перифразе *пить горькую чашу* чего в значении 'испытать в полной мере какие-либо страдания', вступая в несвойственные ему лексико-синтаксические отношения опорное слово-образ *чаша* приобретает семантическую двуплановость: Что ж странного? / Сильный ликует и бьет. / Что ж странного? / Слабый схватил *свою чашу*. / И *пригубил*. И *сморщился*. / Все-таки *пьет*. / *Пьет. Захлебывается* чаще и чаще. / (Подшивки).

Одновременно с расширением лексико-синтаксических связей опорного слова-образа поэт прибегает и к замене стилистически-сниженным контекстуальным синонимом – *чарка*: былая жизнь, *как чарка,* / *Выпитая до дна.* / (Идеалисты в тундре). Опорное слово перифразы вообще может быть опущено, однако оно легко восстанавливается из контекста: Еще мне *далеко до дна* – / едва *пригубил я у стойки.* / Но жизнь одна, одна, одна – / не продлевается нисколько ("Я с дисциплиной завязал...").

В том же плане оживления внутренней формы устойчивого сочетания используется поэтом перифраза *нести* (свой) *крест* ('терпеливо переносить страдания, испытания'), в котором также под влиянием контекста получает семантическую двуплановость слово-образ *крест*: параллельно с употреблением слова как символа испытаний, выпавших на чью-либо долю, имеет место и опредмечивание символа: Охапкою крестов на спину взваленных, / гордись, тщаславный человек, / ... до гордости ли было бы, когда / в один соединила, настоящий, / все легкие кресты твои беда. / Он шею давит, / спину тяготит. Нельзя нести / и бросить не годится, / ("С охапкою крестов..."); начинается полоса неудач. / ⟨...⟩ / положу поудобнее крест и несу, / плечи – все до крови стираю. / Даже если плечи протру до костей, / все равно до хороших дойду новостей. (Полоса неудач).

Поэт обращается к традиционной символике, связанной с темой "поэзия", "поэтическое творчество". Основным стилистическим приемом обращения к этой теме является излюбленное поэтом контекстуальное снижение, "заземление" традиционной символики, имеющей в языке окраску высокости. Добивается этого поэт обычно посредством включения поэтических формул в стилистически сниженный контекст (см. выше). Так, например, он использует традиционные образы *муза, Пегас*: Я тогда был молод, / очень был лихой: / – Ну, вывози Пегаса, / бедная моя Муза! (Чистое небо); Значит, что-то не раскрыли / Мы, / что следовало нам бы! / Значит, слабенькие крылья – / Наши сладенькие ямбы, / И в пегасовом полете / Не взлетают наши кони... (Физики и лирики); К его Пегасу не сыщу вожжу (Перевожу Брехта); Аполлон / Очень много серой скотинки / В Аполлоновых корпусах. / В Аполлоновых батальонах / во главе угла, впереди... (Полвека спустя).

* * *

1. Проведенный анализ общеязыковых устойчивых средств выразительности в поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого показывает, что денотативное пространство творчества названных поэтов во многом совпадает, как и совпадает их ориентация на общеязыковые средства выразительности. Поэты привлекают в основном привычные слова-образы, основанные на конкретно-вещественном восприятии мира. Отсюда и смысловая ясность и простота стиля Д. Бедного, объективность и содержательная выразительность стиля Б. Слуцкого. Вместе с тем приемы использования названных средств у поэтов различны.

В творчестве Д. Бедного легко просматривается инерционность стиля, тесная связь языка его поэзии с литературным языком. Для поэта характерны мышление традиционными общеязыковыми формулами, автоматизм их использования. Для Б. Слуцкого, напротив, характерно отталкивание от формульных средств выразительности, выведение их из автоматизма восприятия.

2. Творчество Д. Бедного ориентировано на широкого демократического читателя. Поэт активно откликается на все события дня, пишет быстро, используя готовые языковые блоки и формулы. Ориентация на широкого демократического читателя привела к необходимости приспособления языка поэзии к многомиллионной аудитории, что выразилось, в частности, в упрощенности оформления мысли, в нарочитой прозаичности и стилистической сниженности языка поэзии Д. Бедного. Этим, очевидно, и объясняется обилие в языке поэта готовых общеязыковых штампов и формул разговорного, а иногда и просторечного характера.

В арсенале художественно-изобразительных средств Д. Бедного нет усложненности, а есть общеязыковые и общехудожественные эпитеты, сравнения, метафоры и т.п., обычно используемые поэтом в общепринятой форме и привычном значении.

Высокая лексика и традиционные сочетания книжного характера используются Д. Бедным чаще всего с целью создания торжественной патетики и, реже, – для создания юмористического эффекта. Основу же его стиха составляют разговорно-просторечная лексика, общедоступные выражения и обычные, привычные тропы, создающие предельную простоту стиля.

3. Творчество Б. Слуцкого развернуто на имитацию живой разговорной речи. Обостренное чувство языка, свойственное поэту, наглядно проявляется в творческом использовании им общеязыковых устойчивых образных блоков, которые являются языковым материалом для их переосмысления в тексте стихотворения. Основные способы этого переосмысления – изменение традиционно закрепленного в языке лексического окружения слова-образа, приводящее к изменению его общеязыковой семантики, использование в стихе разного словесного выражения одного и того же образного представления. Постоянное дублирование смысла, выраженного, с одной стороны, общеязыковой формулой, с другой – ее контекстуальным синонимом, имеющим тождественное значение, при-

водит обычно к обновлению привычного образа и возникновению в тексте стихотворения различного рода ассоциаций.

Постоянное внимание Б. Слуцкого к одновременному использованию ряда перифрастических обозначений одного и того же явления или образного представления позволяет отнести его художественную систему к идиостилям филологического типа, в которых "строго выдерживается лексико-семантический подбор слов, ориентированных на лексическое значение ведущей словесной темы" [Некрасова 1986, 129].

Обостренное чувство языка поэта наглядно проявляется и в разнообразных приемах контекстуального обновления общеязыковых и общехудожественных формул, приемах, способствующих расширению семантического поля традиционного слова-образа, а также усилению или изменению смыслового и образного его содержания.

4. Подводя итог нашим наблюдениям над характером использования общеязыковых устойчивых средств в творчестве Д. Бедного и Б. Слуцкого, мы можем говорить о том, что названные поэты находятся на разных полюсах отношения к данному явлению.

ЛИТЕРАТУРА

Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947.

Арутюнова Н.Д. Специфика несвободной сочетаемости имен чувств // Н.Д. Арутюнова Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. М., 1976.

Арутюнова Н.Д. Языковая метаформа // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.

Бакина М.А., Некрасова Е.А. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение. М., 1986.

Брик О.М. Ритм и синтаксис // Новый Леф. 1927. № 3–6.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.; Л., 1940.

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Г.О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Гаспаров М.Л. Ритмико-сантаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.

Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.

Горбачевич К.С., Хабло Э.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Введение. Л., 1979.

Григорьев В.П. Введение // Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.

Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология конца XVIII – начала XIX в. // Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М., 1964.

Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Григорьева А.Д. Слово в поэзии Леонида Мартынова и Бориса Слуцкого // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Евгеньева А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях 17–20 вв. М.; Л., 1963.

Евтушенко Евг. Обязательность перед историей // Слуцкий Борис. Стихотворения. М., 1989.

Ермилова Е.В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977.

Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Иванова Н.Н. Демократизация стихотворной речи (современный этап) // А.Д. Григорьева, Н.Н. Иванова. Язык поэзии XIX–XX вв. Фет. Современная лирика. М., 1985.

Иванова Н.Н. К проблеме изучения и описания поэтической фразеологии в лирике XX века // Язык и композиция художественного текста. М., 1986.

Иванова Н.Н. Прозаизация стихотворной речи // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.

Иванова Н.Н. Системные отношения в поэтической фразеологии // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. М., 1989.

Иванова Н.Н. Поэтический язык XIX–XX вв. Лексикографический аспект изучения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.

Кожевникова Н.А. Звуковая организация стиха в произведениях А.С. Пушкина // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. М., 1989_1.

Кожевникова Н.А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX в. М., 1989_2.

Кожевникова Н.А. Образная параллель строение – человек в русской литературе XIX–XX вв. // Художественный текст: единицы и уровни организации. Омск, 1991.

Левин Ю.И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформации // Труды по знаковым системам. IV. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1969. Вып. 236.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1969. Вып. 236.

Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972.

Мыльникова С.Е. Поэтическая фразеология XVIII – начала XIX в. (лексические и фразеологические наименования эмоциональных состояний). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1970.

Некрасова Е.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Некрасова Е.А. Сравнения общеязыкового типа в аспекте сопоставительного анализа художественных идиолектов // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Некрасова Е.А. Функциональная роль сравнений в стихотворных идиостилях различных типов // М.А. Бакина, Е.А. Некрасова. Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнения. М., 1986.

Некрасова Е.А. Олицетворение // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.

Павлович Н.В. Парадигмы образов в языке русской поэзии XX в. // Язык русской поэзии XX в. М., 1989.

Павлович Н.В. (ред.) Автоматизация подготовки словарей. М., 1988.

Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.

Ревзина О.Г. Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой // Труды по знаковым системам. VI. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1982.

Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в поэтике // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. М., 1989.

Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.

Соловьев В. Необходимые противоречия поэзии // Вопросы литературы. 1974. № 2.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М; Л., 1927.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Чернухина И.Я. Контраст на композиционно-синтаксическом уровне художественного текста // Язык и композиция художественного теста. М., 1984.

Шемелев Д.Н. Слово и образ. М., 1964.

Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

ЧАСТЬ II

СЛОВОТВОРЧЕСТВО
(И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин)

Изучение истории словотворчества как составной части истории поэтического языка требует сопоставительного изучения способов словотворчества и приемов использования поэтических неологизмов, или окказионализмов, в тексте у поэтов разных школ и направлений. Следует помнить, что, как было сформулировано еще в "Тезисах пражского лингвистического кружка [Пражский лингвистический кружок 1967, 29], степень актуализации различных элементов языка в каждом данном отрезке поэтической речи и в поэтической традиции различна, чем и объясняется *специфическая* для каждого случая *градация поэтических ценностей*" (курсив авторов). В связи с этим, прежде чем пытаться определить пути эволюции словотворчества в связи с историей поэзии, следовало бы в полной мере изучить роль словотворчества в разных поэтических индивидуальных стилях в их сопоставлении. Определить место словотворчества в "градации поэтических ценностей", по-видимому, можно только в том случае, если предметом рассмотрения будут как индивидуальные поэтические системы, в которых словотворчество играло достаточно заметную роль, так и те из них, где словообразовательные окказионализмы как будто особой роли не играли (при этом следует учитывать, что, возможно, частотность и поэтическая ценность не всегда совпадают).

Поэтический язык развивается не только в произведениях поэтов, обладающих ярко выраженной индивидуальностью в области словотворчества, новообразования-окказионализмы которых часто индивидуализированы и персонифицированы, но и в произведениях авторов, менее ярких в этом отношении, однако, несомненно, оставивших свой след в истории поэзии.

С этой точки зрения попытка сопоставительного анализа эстетической роли словотворчества в поэзии таких разных и малоисследованных поэтов, как И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин, представляется вполне оправданной. Они вошли в русскую литературу почти одновременно в начале XX в. и потому имеют как сходные черты, так и индивидуальные особенности в использовании словотворчества.

И. Анненский рассматривается обычно как поэт-импрессионист, для которого «характерен синтез русской позднеромантической традиции с традициями французских "парнасцев" и символистов. ... Лирике Анненского присуще приглушенное, камерное звучание, причудливая, но всегда психологически мотивированная ассоциативность, пристальное внимание к предмету и детали, предвосхищавшее опыты акмеистов...» [История русской литературы 1983, 472–473].

М. Волошина относят "к достаточно известным поэтам символистского лагеря" [Там же, 475], он также испытал влияние парнасцев и импрессионизма. В.Я. Брюсов писал о его первой книге "Стихотворения. 1900–1910": "Книга стихов М. Волошина до некоторой степени напоминает собрание редкостей, сделанное любовно, просвещенным любителем-знатоком, с хорошо развитым вкусом". Брюсов видит здесь руку "настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости настоящий ювелир" (цит. по [Наровчатов 1982, 19]).

И. Северянин, язык которого также обнаруживает сходные черты с языком символистов [Кожевникова 1987, 55], выступил в 1911 г. как эгофутурист и затем стал "нестойким попутчиком кубофутуристов" [История русской литературы 1983, 715], стремившихся к обогащению языка на основе нового словотворчества. Пути этого обогащения у разных поэтов начала века, в особенности у футуристов, могли частично или даже полностью не совпадать [Григорьев 1987, 51–54]. В манифесте А. Крученых и В. Хлебникова провозглашалось, как известно, требование, "чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной" (цит. по [История русской литературы 1983, 718]). Эгофутуристы, напротив, считали, что язык надо "сделать приятным для всех, а не для меньшинства избранных", ориентировались на благозвучие. Однако стремление к благозвучию у И. Северянина соединялось со стремлением к экзотичным красивостям, что нередко приводило к безвкусию, как писал еще В. Брюсов, хотя ему же принадлежит высказывание, сделанное после выхода сборника "Громокипящий кубок" И. Северянина: "...Не думаем, чтобы надо было доказывать, что Игорь Северянин – истинный поэт" [Критика о творчестве Игоря Северянина 1916, 13].

Словотворчество было одним из основных поэтических приемов в иерархии "поэтических ценностей" языка И. Северянина, именно в этой области он в ряде случаев является новатором.

Работы, исследующие окказионализмы, могут иметь по преимуществу словообразовательную или "поэтическую" направленность. Данная работа преследовала цель выделить типы, или модели, характерные для производства поэтизмов – "экспрессем" (Григорьев В.П.) поэтической речи (т.е. образований для поэтической речи скорее "потенциального", чем окказионального характера) и особенностей их "поэтического" использования в индивидуальных стилях указанных поэтов.

Основное значение, на которое направлено словотворчество поэтической речи – это выражение качеств, признаков, – именно в них художник выражает свое "мировидение" [Виноградова 1984; Ковтунова 1986]. В связи с индивидуальным восприятием мира находится, по-видимому, и основной словообразовательный способ создания экспрессии художественной речи – обновление (остранение, "очуждение") словообразовательной структуры слова.

Поэтические неологизмы, или окказионализмы, являются одной из наиболее экспрессивных черт поэтической речи. Их экспрессивность основывается на задерживающей внимание остраненности их слово-

образовательной структуры (т.е. ненормативности с точки зрения общекоммуникативной речи), на актуализированности их "внутренней формы" – "ближайшего этимологического значения", по выражению А.А. Потебни. Экспрессивность окказионализма в поэтической речи создается, кроме того, и тем, что многие окказионализмы образуются для выражения тропеических значений в своем "внутреннем контексте", они могут быть также составной частью развернутого образного контекста, участвовать в создании различного рода фигур речи, использоваться для создания ритма и рифмы, определенной звукописи.

Поскольку авторские поэтические неологизмы являются средством выражения "образа автора" или точки зрения лирического героя, постольку они редко являются "чистыми" номинациями реалий – чаще всего, как уже говорилось, это обозначения качеств, свойств, выражающих восприятие и авторское отношение, а также эмоциональные и/или оценочные авторские переименования[1].

"Образ автора" и в поэзии обычно обладает определенной социальной прикрепленностью или значимым отсутствием ее, что также отражается в использовании социально характерных или ориентированных на отсутствие такой характерности способов образования окказионализмов. Таким образом, окказионализмы могут обладать экспрессивностью эмоциональной или интеллектуальной оценочности, а также экспрессивностью социальной характерности. Указанные виды экспрессивности могут совмещаться в одном образовании[2].

Основной задачей работы является рассмотрение индивидуально-поэтических приемов создания новых, экспрессивных, останавливающих на себе внимание необычностью своей внутренней формы слов, таких как способы варьирования аффиксов и корней в пределах синонимичных словообразовательных моделей, пути нового лексического наполнения общеязыковых моделей, создания окказиональных моделей, возрождения устарелых способов образования, выражения в словообразовательной структуре слова тропеических значений. В связи с преобладающей направленностью словотворчества на выражение признаковых значений, мы будем в первую очередь рассматривать способы образования прилагательных-эпитетов и отадъективных существительных – имен качества и

---

[1] Обращаясь к будущему Мастеру, М. Волошин писал [1982, 237]:

Так, высвобождаясь
От власти малого, беспамятного "я",
Увидишь ты, что все явленья –
Знаки,
По которым ты вспоминаешь самого себя
И волокно за волокном сбираешь
Ткань духа своего, разодранного миром.

Ср. также высказывание И. Анненского [1987, 431] в статье "Что такое поэзия?": "Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он – я".

[2] Еще в античных риториках поэтическое словоупотребление определяется как такое, в которое "обильно вмешивают те редкие или непривычные, или образные, или новосозданные слова, которыми роскошествует поэзия" [Дионисий Галикарнасский 1978, 213].

состояния, глаголов, выражающих становление или выявление признака, наречий со значением качественного определения, а также всех частей речи, выражающих значение качества, признака и его образного представления в форме метафоры, олицетворения, метонимии и т.п.

И. АННЕНСКИЙ

Как уже говорилось, словотворчество не было одним из главных способов экспрессивизации в поэтической речи И. Анненского. Однако и ему не были чужды некоторые словообразовательные способы остранения. Он не отвергал их и в своих теоретических работах. В статье "Что такое поэзия?" И. Анненский [1987, 430] писал о "новой поэзии": "Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых".

В поэтической речи И. Анненского прежде всего обращает на себя внимание создание новых эпитетов путем окачествления **прилагательных,** использования их в сочетаниях, указывающих на их метафоричность, что свидетельствует об актуализации и их словообразовательной структуры: Если ночи *тюремны* и глухи, / Если сны *паутинны* и тонки / Так и знай, что уж близки старухи, / Из-под Ревеля близки эстонки (Старые эстонки); Мягкие тучи пробив, / *Медное* солнце смеялось (Сизый закат); Сад погиб... / А что мне в этом. / Если в полдень глянешь ты / Хоть *эмалевым* приветом / Сквозь последние листы? (Осенняя эмаль).

И. Анненский использует традиционно-поэтические отглагольные прилагательные с суф. *-л-* "вместо" общеупотребительных причастий [Земская 1964, 426]. Кроме эффекта остраненности, возникающего благодаря использованию устаревшего словообразовательного средства, суф. *-л-* привлекал, вероятно, и большей своей эвфоничностью: За тучей разом *потемнелой* (Июль); *обгорелого* письма (Еще один); роз *поблеклых* (Параллели); *ослабелый...* снег (Снег); Только камни у *мерзлых* пустынь (Петербург); И маки *сохлые,* как головы старух (Маки); Облака повисли с высей, / *Помутнелы* – ослабелы (Братские могилы).

Присоединение притяжательного суф. *-ов/-ев* к неодушевленному существительному выражает олицетворение: Синью нежною, как пламя, / Горды *солнцевы* палаты (Тоска синевы).

Из приставочных прилагательных можно отметить *бестенный* и *надлунный*: Глядит туманный диск луны, еще *бестенной* (Тоска мимолетности); Туда, к *надлунным* очертаньям ("Парки – бабье лепетанье").

Сложные прилагательные – один из самых излюбленных видов эпитетов И. Анненского. Среди них много и достаточно употребительных, чаще всего выражающих оттенки цветовые: просвет *зелено-золотистый*; в гроздьях *розово-лиловых*; светлей *златисто-розовых* углей и под. Большой интерес представляют сочетания следующих видов признаков.

Одна основа сложного прилагательного выражает эмоции по отношению к признаку, выраженному второй основой: Камни млеют в истоме, / Люди залиты светом, / Есть ли города летом / Вид *постылознакомей*? (Тоска белого камня); Я не смел, я боялся уснуть: / Два *мучительно-черных* крыла / Тяжело мне ложились на грудь (Утро); А к рассвету в молочном тумане повис / На березе *искривленно-жуткий* / И *мучительно-черный* стручок (Осень); Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть *сладостно-воздушный*... (Другому).

Сложные прилагательные объединяют близкие, синонимичные признаки, усиливающие друг друга: И всю ночь кто-то *жалостно-чуткий* / На скамье там дремал (Осень); Нас тешит демонской игры / За тучей разом потемнелой / *Раскатно-гулкие* шары (Июль); Где грезы *несбыточно дальней* / Сквозь дымы златятся следы?.. (Просвет).

В поэтической речи И. Анненского нередки соединения разнородных признаков, которые как бы оказываются зависимыми друг от друга: А даль так *мутно-безответна* (Сирень на камне); В *недвижно-бессонной* ночи (Тоска медленных капель); И разлучить не можешь глаз / Ты с *пыльно-зыбкой* позолотой (Май); На лице твоем, *ласково-зыбкий*, / Белый луч притворился улыбкой... (Трилистник дымный); Есть слова – их дыханье, что цвет, / Так же нежно и *бело-тревожно* (Невозможно).

Следует отметить парадоксальные, оксюморонные сочетания основ в сложных прилагательных: Последний снег был *темно-бел* (Черная весна); Только утро любви не забудь! / Да ожившей земли в оживших листах / *Ярко-черную* грудь! (В марте); От *уверенно-зыбкой* постройки / (Под зеленым абажуром).

Сочетания с метафорическим значением одной из основ нечасты у И. Анненского. Метафора выражена первой частью сложного прилагательного: Как жалко было мне ее недвижных глаз / И снежной лайки рук, *молитвенно-покорных*! (После концерта). В поэзии И. Анненского можно также отметить сложные суффиксальные прилагательные с подчинительным соотношением основ: Ушла, – и холодом пахнуло / По *древожизненным* листам (На пороге); в образном контексте: *Золотоцветный* свой букет (Villa nazionale); На зыби *златошвейные*... / В сады *зеленовейные* (Тоска отшумевшей грозы).

И. Анненский раздвигает рамки использования сложных прилагательных с нулевым суффиксом, которые в литературном языке образуются от названий частей тела человека или животного. Кроме прилагательных *бледнолицый, зеленолицый, сумнолицый* у него находим *темноризый, пышноризый, темнолистый, пустоплясый, сребролукий*: И этот призрак *пышноризый* (Из окна); чрез полог *темнолистый* (Миражи); скиталец небес *праздносумый* (Месяц). И. Анненский использует подобные прилагательные в образных контекстах при олицетворении: луны *зеленолицей* (Первый фортепьянный сонет); Или лучше тучи сизой, / Чутко-зыбкой, точно волны, / *Сумнолицей, темноризой* (Тоска синевы).

Молоточков лапки цепки,
Да гвоздочков шапки крепки,
Что не раз их,
Пустоплясых,
Там позастревало
(Кэк-уок на цимбалах).

Такое олицетворение может одновременно выражать и метонимию: Сбита в белые камни / Нищетой *бледнолицей* (Тоска белого камня). Оно может сочетаться с метафорой, выраженной сложным прилагательным: Встревожит месяц *сребролукий* (Лилии).

Некоторые **наречия** в поэтической речи И. Анненского характеризуют скорее субъект действия, чем само действие – тенденция такого использования намечается и в зарубежной и русской поэзии еще в XIX в., отмечается и в прозе [Ермакова 1969]: Клубятся тучи *сизоцветно* (Сирень на камне); И лишь мерцание свечи / Лилось там *жидко* и *огнисто* (Аметисты).

В поэтической речи И. Анненского довольно широко используются **имена качества.** Выбор признаков, как уже говорилось, в художественной речи выражает особенности мировидения поэта. Обозначения признаков в виде имен качества, чаще всего с продуктивным суф. *-ость* становятся объектом описания (ср. такие заглавия, как "Дремотность" в "Трилистнике дождевом"), объектом действий и обращений в тексте (Ведь под снегом сердце билось, / Там тянулась жизни нить: / Ту алмазную *застылость* / Надо было разбудить... Для чего так сине пламя / *Раскаленность* так бела... – Дочь Иаира; О *тусклость* мертвого заката – Тоска кануна); средством оценки (Прах и *гнилость*... Накренилось... А стоит – Старая усадьба).

Качества являются также объектом чувств и оценок: Полюбил бы я зиму ... Эта *резанность* линий / Этот грузный полет (Снег); А теперь влюбилося / В *бездонность* бирюзы, / В ее глаза усталые (Тоска отшумевшей грозы); Я так люблю осенние утра / За нежную *невозвратимость* ласки! (Гармония); Что видел здесь я, кроме зла и муки, / Но все простил я *тихости* теней (На северном берегу); И перед нею так бледна / Вещей в искусстве *прикровенность* (Поэту).

Следует также упомянуть метонимическое использование имени качества, характеризующего пространство, место: И уходишь так жадно / В *лиловатость* отсветов / С высей бледно-безбрежных / На две цепи букетов (Тоска белого камня). Качество, олицетворяясь, само приобретает признаки, определения: В жидкой заросли парка береза жила, / И черна, и суха, как *унылость*... (Весна). Здесь качество служит предметом сравнения (случай перевернутого сравнения, т.к. отвлеченные качества обычно служат объектом сравнения с конкретными предметами).

Имена качества с другими суффиксами подчиняются тем же зако-

номерностям. Из них следует выделить, видимо, авторский неологизм – *скользота* (от *скользкий*):

И что надо лечь в угарный
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На *скользоте* топора
(То и это).

Кроме узуальных отадъективных образований с нулевым суффиксом и смягчением конечного согласного – *синь, рань, просинь,* у И. Анненского использовано *редь* (от *редкий*): И сиреневой *редью* игла / За мерцающей кистью ходила (Рабочая корзинка).

Для поэтической речи И. Анненского характерно использование **имен действия** на *-ние, -тие* в значении не собственно действия, а качественного состояния, возникающего в результате действия: И только тусклое стекло / Пожаром запада блистает. / К нему прильнув из полутьмы / В минутном млеет *позлащеньи* / Тот мир, которым были мы... (Май); На белом небе все тусклей / Златится горняя лампада, / И в *доцветании* аллей / Дрожат зигзаги листопада (Листы); А вот и вихрь, и *помутненье,* / И духота, и сизый пар (Майская гроза).

Интересно, что множественное число имен действия в поэтической речи не обязательно означает их овеществление (хотя, конечно, можно представить нечто похожее на лучи, цветовые пятна). Именно в таких образованиях поэт фиксирует "мимолетности"[3]: И бродят тени, и молят тени: / "Пусти, пусти!" / От этих лунных *осеребрений* / Куда ж уйти? (Призраки); В голубых фонарях / Меж листов на ветвях, / Без числа / Восковые *сиянья* плывут (Струя резеды в темном вагоне); Чтоб со скатерти трепетный круг / Не спускал своих желтых *разлитий* (Рабочая корзинка).

Следует отметить также приставочные и сложные существительные с суф. *-ие*: влюбилась ты / В неразрешенность *разнозвучий* (Поэзия); и *пустодушье* чинуша (Бессонные ночи); И вырез жутко бел среди *наплечий* черных (После концерта).

Представляет несомненный интерес такое индивидуальное новообразование И. Анненского, как *желтосерп* – тип в поэтической речи до него как будто неизвестный, хотя можно вспомнить топонимы типа *Белоозеро* [Русская грамматика 1980, 242]: На горелом пятне *желтосерп* (Месяц).

Из средств выражения разных степеней интенсивности можно отметить сложения с *полу-* и *все-*: И люблю я сильнее в разлуке / *Полусвет-*

[3] "Красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетности – вот арсенал новой поэзии", – писал И. Анненский [Анненский 1987, 423].

полутьму наших северных дней (Тоска синевы); *Полусон, полусознанье,* / Грусть, но без воспоминанья (Дремотность. Сонет); На томительной грани *всесожженья* весны (Снег).

Окказионализмы-**глаголы** представлены в речи И. Анненского единичными примерами. Из глаголов с суф. *-еть* можно отметить (кроме традиционно-поэтических типа *бледнеть* – на *бледнеющей* шири и под.) приставочное образование *захолодеть,* которое, благодаря необычной сочетаемости, становится очень емким по смыслу, вбирающим в себя значения по крайней мере двух глаголов – *запечатлеться* и *холодеть* путем их "взаимопроникновения", если воспользоваться вышеприведенным определением И. Анненского:

А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита

(Черный силуэт).

Среди глаголов на *-ить,* используемых И. Анненским, и традиционно-поэтические образования типа *златить*: Уже лазурь златить устала / Цветные вырезки стекла (Тоска возврата); и более редкие *дождить, клубить* 'сматывать в клубок': Мелко, мелко, как из сита, / В тарантас *дождит* туман (Картинка; И чтоб ты разнимала с тоской / Эти нити одну за другой, / Разнимала и после *клубила* (Рабочая корзинка).

Среди приставочных глаголов с этим суффиксом следует отметить, вероятно, традиционное поэтическое *отуманить* и более редкое *замшить* – у поэта представлены эпитеты-страдательные причастия от этих глаголов: И *отуманенный* сад / Как-то особенно зелен (Сизый закат); крест *замшенный* (Сирень на камне).

Глаголы на *-иться,* образованные от прилагательных или существительных, означают в поэтической речи И. Анненского выявление признака: В блестках *туманится* лес (Закатный звон в поле); Нежным баловнем мамаши / То *большиться,* то шалить... (С четырех сторон чаши).

В подобных традиционно-поэтических образованиях могут быть выражены привычные метафоры (Волна *золотится* – Параллели), которые оживляются новой сочетаемостью глагола: Вы спокойны... Лишь у губ / *Змеится* что-то бледное (Кошмары); *Зябко пушились* листы, / Сад так тоскливо шумел (Тоска сада).

Можно отметить глаголы и эпитеты-причастия от глаголов с приставками, означающими интенсивность – *из-, раз-, про-*: Помню дым от струи водомета, / Ведь *изнизанный* синим огнем... (Я на дне); И слезы осени дрожат / В ее листах *раззолоченых* (Август); И *пробрызнула* кровь моя алым фонтаном / И в лучах по цветам разошлася туманом (Из Верлена).

У И. Анненского есть несколько **звукоподражательных образований,** которые призваны имитировать детскую речь (или речь, обращенную к

детям): Полюбился нам *буркот*, / Что *буркотик*, серый кот... (Без конца и без начала. Колыбельная). Интересно также стихотворение, целиком построенное на звукоподражании – оно снабжено заглавием-объяснением: "Колокольчики. Глухая дорога. Колокольчик в зимнюю ночь рассказывает путнику свадебную историю":

Лопотуньи налетали
Болмоталы навязали,
Лопотали – хлопотали,
Лопотали, *болмотали*,
Лопоталы поломали.
Динь!

Из приемов **включения окказионализмов в текст** у И. Анненского следует отметить анафору. В анафорических построениях актуализируется словообразовательная структура слов, наделенных одним и тем же префиксом: Не угадать Царице Юга / Тот миг шальной, когда она / *Развяжет, разоймет, расщиплет* / Золотоцветный свой букет / И звезды робкие *рассыплет* / Огнями дерзкими ракет (Villa nazionale).

Словообразовательные синонимы призваны выразить интенсивность качества или действия:

Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя, –
Так *неотвязно, неотдумно* ...
Что, полюбив тебя, нельзя
Не полюбить тебя безумно
(Поэзия. Сонет).

Как видим, новообразования часто используются в позиции рифмы.

И. Анненский в основном развивает традиционные пути создания остраненного эпитета: образование эпитетов – качественных прилагательных с метафорическим значением, сложных прилагательных с весьма причудливыми сочетаниями основ – от традиционных цветовых – "оттеночных", эмоционально-оценивающих до сочетаний разнородных по смыслу основ и даже оксюморонных, что можно связать с такой общей чертой поэтического языка И. Анненского, как "мастерство контрастов" [Федоров 1984, 167]. Сложные двойные эпитеты – наиболее многочисленный разряд поэтических неологизмов у И. Анненского. В его поэтической речи представлены также типичные для поэтического языка XX в. словообразовательно-синтаксические возможности использования имен качества как субстантивированного признака, а также наречий. Несмотря на малочисленность словообразовательных новообразований других разрядов, они отражают некоторые тенденции, развитые потом другими поэтами. Так, Анна Ахматова отмечает, например, что в "Колокольчиках" Анненского (о звукоподражательных новообразованиях которого см. выше) "брошено зерно, из которого затем выросла звучная хлебниковская поэзия" [Ахматова 1990, 236]. Она указывает, что в его творчестве есть отдельные черты, которые затем были развиты в поэтической речи В. Маяковского, Б. Пастернака и ее собственной [Там же].

М. ВОЛОШИН

М. Волошин не принадлежал к числу поэтов, которые целеустремленно стремятся к словотворчеству, считают словотворчество одним из важных поэтических приемов. Можно вспомнить его часто цитируемые слова: "Стих создают – безвыходность, необходимость, сжатость, сосредоточенность..." [Волошин 1982, 235]. Поэтические неологизмы появляются у Волошина, лишь если они совершенно необходимы. Гораздо чаще он выявлял "скрытую сущность" готовых слов, придавая им новые оттенки. Он писал: Ты будешь кузнецом / Упорных слов / Вкус, запах, цвет и меру выделяя / Их скрытой сущности [Там же].

Однако и М. Волошин использовал те словообразовательные возможности, которые постепенно оформлялись в недрах поэтического языка.

В использовании словообразовательных типов **прилагательных** М. Волошин продолжает поэтическую традицию. Его прилагательные выделяются лишь сравнительно с общелитературными образованиями. Таковы некоторые прилагательные с суф. *-ист-*: Сияет аметистом, / *Струистыми* / Смарагдами огней (Священных стран); Гляжу в окно сквозь воздух *мглистый* (Открывки из посланий); И *узлистый* ствол оливы (Кастаньеты).

Прилагательные с суф. *-л-*, как уже говорилось, также "освящены" поэтической традицией: шелки листов *опалых*; трав *увялых*, завес *линялоалых* (Париж); на фасадах *полинялых*, знамен... *обветшалых* (Париж в 1915 г.); ... Нимбы *отверделых* сияний (Киммерийская Сивилла).

Некоторые прилагательные с суф. *-н-*, *-ов* расширяют свою сочетаемость и приобретают значение качества (Сладко пить дыханье *Дождевой* земли – "Мир закутан плотно..."; Луга *полынные* – "Не успокоена в покое"), иногда метафорически выраженного (*травный* запах мирры – "Не успокоена в покое").

Для поэтической речи М. Волошина в особенности характерны метафорические обозначения цвета[4]: И зелень черную, и *дымный* камень стен (Париж); В *молочных* сумерках (Там же); Я вся – тона *жемчужной* акварели; Сквозь сеть *алмазную* зазеленел восток; *Хрустальный* хаос серых зданий (Отрывки из посланий); В *жемчужных* утрах (Весна); За *бархатною* мглою (В мастерской); И храма древние колонны / Горят *фиалковым* огнем (Лиловые лучи); И камней отблеск *ртутный* (Полдень); В *шафранном* / И тусклом сумраке земля лежала (Суд); *индиговых* далей (Космос).

Метафоры, выраженные в словообразовательной структуре разных типов прилагательных, относящиеся к другим сферам, не так многочисленны: Улыбку древних *змеиных* губ (Судьба замедлила сурово); И

---

[4] Ср. отзыв М. Цветаевой: "...в поэзии своей – целиком мужественен, то есть голова и пять чувств, из которых больше всего – зрение. Поэт – живописец и ваятель, поэт-миросозерцатель, никогда не лирик как строй души" [Цветаева 1984, 191].

проведу тропой *лезвийной* / Сквозь пламена войны (Плаванье); И красавицы плясуньи... С этой южной, с этой тонкой / *Стрекозиной* красотой (Кастаньеты); В сердцах машин клокочет злоба *бесья* (Два демона).

Происходящее в поэтической речи окачествление прилагательных приводит к возможности их употребления в сравнительной степени:

В пещере твоих ладоней –
Маленький огонек –
Я буду пылать *иконней*...
Не ты ли меня зажег?
("В эту ночь я буду лампадой...")

В поэтической речи Волошина довольно много традиционно-поэтических эпитетов, выраженных сложными прилагательными. Можно выделить сочетания основ, близких по смыслу, синонимичных: И тянутся длинны, / *Протяжно-певучи* / Во мраке волокна... (Рождение стиха); Ребенок – непризнанный гений / Средь *буднично-серых* людей ("Пройдемте по миру, как дети"); уточняющих, указывающих на оттенки: в хитоне *бледно-золотом* (Отрывки из посланий); в *черно-синем* огне (Полдень); с *иссиня-серых* камней (Там же).

Часты соединения какого-либо признака и эмоционально-оценнивающего эпитета, выражающего чувство или состояние (*Вечерне-радостная грусть* – Отрывки из посланий); *прохладно-ласковые* пальцы – К вам душа так радостно влекома). Если такие прилагательные определяют неодушевленные существительные, они могут принести элемент олицетворения:

Да *беспокойно-долгий* гуд
Идет от Эйфелевой башни.
Она чрез океаны шлет
То бег часов, то весть возмездья
(Париж в 1915 г.);

Дожди под вечер *нежно-немы* (Париж); у молчаливых *Торжественно-пустынных* берегов (Карадаг). Сложные эпитеты могут включать метафору, чаще в первой части сложения: дети *солнечно-рыжего* меда / И *коричнево-красной* земли ("Дети..."); К снежной луне, *гиацинтово-синей,* / Вместе с тобою лицом я прильну (Вослед); Равнины *медно-буры* (Облака); На фоне *винно-пурпурного* моря (Космос). Из сложных прилагательных с подчинительным соотношением основ следует отметить сложения с основами *сто-, все-,* имеющими значение интенсивности (Как *стоглазый,* злой паук – В цирке (Андрею Белому); В них душа *стоцветная* распята. – Вечерние стекла; Но ты, *всезрящее,* покинуло меня – Солнце; Стал вечен атом / *Вездесущ* – эфир: / *Всепроницаемый* / *Всетвердый,* – Скользкий. – Космос).

В поэтической речи М. Волошина как и вообще в поэзии начала века отмечается особое пристрастие к отрицательным эпитетам – прилагательным и причастиям с преф. *не-* и *без-*: *Неуловимо беспокойна,* / *Бессолнечно просветлена,* / *Неопьяненно* и *нестройно* / Взмывает жданная волна (Весна); Тени *Невидимых* жутко громадны, / *Неосязаемо* близки

впотьмах. / Память – *неверная* нить Ариадны – / Рвется в дрожащих руках (Когда время останавливается); И меркнет звезд алмазный трепет / В *безбольном* холоде зари ("Как млечный путь любовь твоя...").

Наречия М. Волошина отражают общую тенденцию поэтического языка конца XIX–начала XX в. – использовать наречия для распространения признака субъекта на действие: *Влажно* тучнеют поля (Киммерийские сумерки); И струйный столб огня на мне сверкает *сизо* (Там же). Некоторые из таких признаков действия выражены метафорически: звук / *мокро* хлещущих / пощечин (В цирке (Андрею Белому)); Был *литургийно* строен и прекрасен / Средневековый мир (Космос); Сенные двери *пылко* растворились (Сказание об иноке Епифании).

Качества, признаки выражаются **существительными** с суф. *-ость*:

Всю цепь промчавшихся мгновений
Я мог бы снова воссоздать:
И *робость* медленных движений...
Покатость ваших детских плеч
(Отрывки из посланий).

Обозначения качеств, признаков выдвигаются на главную, синтаксически управляющую позицию, что объясняет продуктивность имен качества, используемых в сочетании с глаголами восприятия или с глаголами, выражающими отношение: испытать *сыновнесть* и сиротство (Подмастерье); *Алость* роз, расцветших у креста (Вечерние стекла); Да ловит глаз в потоках лиц / *Решимость* сдвинутых надбровий (Париж в 1915 г.); Я ждал страданья столько лет / Всей *цельностью* несознанного счастья; (В.М. Сабашниковой). Полюбим шуршанье осок, / И *терпкость* прошедших столетий ("Пройдемте по миру, как дети..."); Я люблю *обманность* слова / И *прозрачность* ваших глаз (Там же).

Одно из возможных метонимических использований имен качества – т.е. локализация, если воспользоваться обозначением Г.А. Золотовой [1978]: И арки черные и бледные огни / Уходят по реке в лучистую *безбрежность* ("В зеленых сумерках..."); Сквозь влажную *лучистость* слез / По миру разлились невиданные краски (М.В. Сабашниковой). Как художник М. Волошин изобретательно использует цветовые обозначения с приставкой *про-*: По озерам *прозелень* (Париж); Стелет огненная осень Перламутровую *просинь* Между бронзовых листов (Там же).

Имена качества могут иметь метафорическое значение (чаще всего унаследованное от мотивирующего прилагательного): Как Млечный путь, любовь твоя Во мне мерцает влагой звездной, В зеркальных снах над водной бездной *Алмазность* пытки затая; *Змийность* уст у женщин Леонардо ("Ты живешь..."):

Когда ж *зеркальность* тишины
Сулит обманную беспечность,
Сквозит двойная бесконечность
Из отражений глубины
("Когда время останавливается").

Известна продуктивность в поэтической речи **имен действия** с нулевым суффиксом, ср. *ток* – вместо *течение* и под.: Мутится мыс зубчатою стеной / Ступив на зыбь расплавленного *тока* (Киммерийские сумерки); Я сам избрал пустынный сей *затвор* / Землею добровольного изгнанья (Дом поэта); Быстрых букв знакомый *очерк* (Я люблю усталый шелест); Кривых каракуль смелый *очерк* (Отрывки из посланий); Каких *последов* в этой почве нет / Для археолога и нумизмата (Дом поэта); *заверть* – пыли / Чрез поля / Вихри взвили, / Пепеля. / Гребней *взвивы*, / Струй отливы, / Коней гривы, / Пены *взвизг*... (Осенью); Где солнечная *заверть* – только случай / Посреди необратимых струй (Космос). Ср. сложное существительное: Не суйся, товарищ, в русскую *водоверть*! (Неопалимая купина).

Существительные-новообразования, не обозначающие признаки и действия, относительнео редки: Одета в каменные ткани, / Прозрачно-серые, как даль / Спокойный *овидей* Шампани (Реймская богоматерь); Твое сознанье будет / Потеряно в лесу *противучувств* (Подмастерье). Окказиональные приставочные и бесприставочные существительные с суф. *-ије* в основном появляются в качестве члена рифмующейся пары слов [Волошин писал: Танцуют слова, чтобы вспыхнуть попарно / В влюбленном созвучии (Рождение стиха. Бальмонту)]:

Не веют крылия
Живых вестей
Здесь на *развилии*
Слепых путей
(Возлюби просторы мгновенья).

Вон там – за профилем прибрежных скал,
Запечатлевшим некое подобье
(Мой лоб, мой нос, *ощечье* и *подлобье*) –
...
над морем вдалеке
встает стена...
(Дом поэта).

Поэтически выделенные типы **глаголов** в поэзии М. Волошина связаны с выражением значения качества, признака, т.е. прежде всего с отадъективными их типами. Поэтический характер глаголам на *-е(ть)* придает значение выявления признака: Как волоса / Волокна тонких дымов, / Припав к земле / Синеют, *лиловеют*. / Сквозь четкий переплет ветвей / *Тускнеют* медные пожары (Париж). В метафорическом значении: Дичась, *безлюдеет* душа / И замирает ("Я быть устал среди людей..."). Значение наличия признака придает таким глаголам приставка *о-*: Плоть моя *осмуглела* / Стан мой крепок и туг ("Я полуднем объятый...").

Можно отметить новообразования с суф. *и-(ть)* от прилагательных и существительных: *Безумила* народы Византия (Европа, 254); А души вырванных насильственно из жизни... *Безумили* живых (Красная пасха);

Ветер клонит / Ряд ракит, / Листья гонит / И *вихрит* (Осенью); Я буду *волить* и молить, / Чтобы тебя в кипенье битвы / Могли, как облаком, прикрыть / Неотвратимые молитвы (Другу); с преф. *-о*: в *обезбоженной* природе (Магия).

В поэтической речи М. Волошина находим также несколько глаголов со значением выявления признака на *-и(ть)-ся*: Небо в перьях – *высится* и *яснится*... / Жемчуг дня... Откуда мне сие? (Воскресенье). В метафорическом значении: На бурый войлок мха, на шелк листов опалых / *Роситься* тонкий дождь, осенний и лесной (Париж); Вдаль по земле, таинственной и строгой / *Лучатся* тысячи тропинок и дорог ("Сквозь сеть алмазную...").

Глаголы со значением наделения чем-либо, построенные по модели *о-... и(ть)*, в поэтической речи М. Волошина образуются лишь от прилагательных и имеют таким образом значение наделения признаком: Тонкий снежный хрусталь *опрозрачил* дальние горы (Киммерийские сумерки); Но поздний луч зари возжег благоговейно / *Орозовил* углы карнизов и колонн (Там же); Гряды холмов *отусклил* марный иней (Облака). Такие глаголы часто используются в форме причастий: День, *опрозраченный* тайнами сна (В мастерской); Темным золотом полудней / *Осмугленный* знойный луг (Призыв).

Можно отметить использование в качестве словообразовательного средства некоторых приставок, имеющих высокий характер: *-из-, воз-(вз-)*. Подобные образования имеют также значение интенсивности: Когда же ты поймешь... / Что ты – освободитель божественных имен, / Пришедший *изназвать* / Всех духов – узников, увязших в веществе... (Подмастерье); Чтобы не дать материи *изникнуть* (Динамит), Но Славия *воссветится* из пепла! (Европа); *Возлюби* просторы мгновенья / *Всколоси* их звонкую степь ("Возлюби..."); Наделение глагола *взмыть* управлением также "остраняет" его: И вот, как материк, из бездны пенной, / *Взмыв* Океан, поднялся Зверь Зверей... (Левиафан).

Волошин использует и синонимичную приставке *-из* приставку *-вы*, русского происхождения, не имеющую высокого характера, но имеющую значение исчерпанности, интенсивности: На *вызвездившем* небе (Космос); Окрестные холмы *вызорены* / Колючим солнцем (Дом поэта); Но сказ о Карадаге / Не *выцветить* ни кистью на бумаге, / Не *высловить* на скудном языке (Там же).

Из других типов глаголов можно отметить глаголы с суф. *-ствова-* в значении 'быть кем-то служить кем-то', имеющие книжный характер: Адам был миром, / Мир же был Адам... / Он глиной *плотствовал*, / Растеньем рос (Космос). В следующем примере использована также книжная приставка *со-*: Меч *сосвященствовал* / Во время / Литургии (Меч).

Из **текстовых приемов** М. Волошина, фигур, в которых используется словообразовательная структура слова, можно отметить анафору, повторение однопрефиксных слов: *Неопьяненно* и *нестройно* / Взмывает

жданная волна (Весна). Род симплоки – сочетания анафоры и эпифоры – в повторении одноструктурных образований: Чтоб во всей полноте бытия / *Всенародно, всемирно, всезвездно* / Просияла правда твоя! (Русь гулящая); Свети ему пламенем белым – / *Бездымно, безгрустно, безвольно* ("Любовь твоя жаждет так много..."). Ср. использование эпифоры и анафоры в сочетании со звукописью (имитирующей стук вагона): Новое близится, старое прожито. / *Прожито – отжито. Вынуто – выпито...* (В вагоне). Оксюморон: Слепой мятеж наш дерзкий дух стремит / В багровой тьме *закатов незакатных...* (Corona astralis).

В поэтической речи М. Волошина встречается и так называемая "эмитологическая" фигура – повторение слов с одним корнем:

Мир в пустыне виден по-иному,
За *мирским* виднее *мировое*.
Мудрость в нем рождается иная,
Он отныне весь *иной* – Он Инок

(Тварь).

При повторении однокоренных слов качества признаки часто бывают представлены в разном "частеречном" обличье, причем каждая часть речи обогащает значение качества, иногда "сдвигает" значение, метафоризирует его благодаря новой сочетаемости:

Вечер за днем беспокойным.
Город, как уголь, *зардел*.
Веет прерывистым, знойным,
Рдяным дыханием тел.

Итак, М. Волошин сравнительно мало пользуется словообразовательными возможностями экспрессивизации речи, хотя и у него можно отметить окказионализмы ряда словообразовательных типов, образующих эпитеты – прилагательные, в том числе метафорические, сложные прилагательные, особенно изобретательные в отношении изображения цвета и его оттенков, а также некоторые отадъективные типы образования существительных и глаголов и отглагольных существительных с нулевых суффиксом.

И И. Анненский и М. Волошин используют собственно поэтические, "художественные" типы образования слов, почти не прибегая к способам образования, которые так или иначе социально окрашены. Это способствует в обоих случаях созданию определенного образа автора, в основном совпадающего с лирическим героем – интеллигентом, человеком высокого вкуса и высокообразованным.

И. СЕВЕРЯНИН

Игорь Северянин пользуется необычайно широким арсеналом словообразовательных возможностей создания окказионализмов – в особенности в начале своего пути, когда он объявил себя эгофутуристом. Лозунгами эгофутуризма, среди других, были "поиски нового без отверганья

старого", "осмысленные неологизмы" и "смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы" [История русской литературы, 1983, 384].

В поэтической речи Игоря Северянина, как и в словотворчестве других поэтов, обращает на себя внимание большое количество окказиональных эпитетов – **прилагательных**. В связи с тем что многие словообразовательные типы прилагательных обладают большой (иногда – почти неограниченной) продуктивностью в общелитературном языке, достигнуть эффекта остранения довольно сложно. Поэт использует мену синонимичных аффиксов, расширение действия продуктивных слообразовательных типов на новые основы, образование по устарелым словообразовательным типам. При мене аффиксов в целом наиболее продуктивным в образовании прилагательных в поэтической речи И. Северянина является суф. *-н-* (однако в ряде случаев ему предпочитаются другие суффиксы). Прилагательными с суф. *-н-* замещаются прилагательные с суф. *-ск-*: *Гигантно* недоразуменье (Поэза истребления); В тишине *симфоничной* (Морская памятка); И на земле *небожной* божество (Рождество на Ядране). Замена словообразовательных аффиксов может диктоваться и размером – в том случае, когда морфемы, не составляющие слога, меняются на представляющие собой слог, или, чаще, наоборот, ср. суф. *-ов-* вместо *-ск, -н-*: Влекусь я в *моревую* сквозь (Вервена); Все ноты в *слезовом* тумане, / Как будто точка серебра... (Рисунок иглой); суф. *-н* вместо *-ов-*: Весенних *лесовых* полян (Всеприемлемость); вместо *-овск-*: *мартный* наст (На лыжах); вместо *-иальн-*: И *спецный* хохоток грасирный (Сон в деревне); вместо *-ительн-*: Былое так *головокружно*! (Былое); вместо *лив-*: *незатейное* пенье (Морская памятка).

Интересен случай наращения суффиксальных элементов, по всей видимости, с целью создания каламбура: Так в *критическом* размахе / Кричала критика досель (Любители гелиотропа).

Из типов, расширяющих свою сочетаемость, следует отметить притяжательные прилагательные с суф. *-j-*, которые заменяют образования с другими суффиксами: Сколько бодрости мягкой во взмахе / Струнно млеющей *девьей* стопы! (Поэза маковых полей). Особенность авторских новообразований состоит в том, что не всегда тут можно говорить о значении притяжательности, свойственном этому суффиксу в общем языке: В *прерьих* краях (Роса оранжевого часа); Мы видим в небе синеву *пустынью* / Земля разделена с небесной синью (Жеромский). Такие образования могут быть осложнены приставками *без-, сверх-*: Тут *беспопья* свадьба, там кого-то вздули / Шепоты да взвизги, песни да смешки (Пляска мая); А если он живой, к тому же поэт, / Он человек порой *сверхчеловечий*, / И потому, что он сверхчеловек, / Он видит недостатки человека (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)).

Прилагательные с качественно-относительными суф. *-н-, -ов-* в поэзии Игоря Северянина часто используются в качественном значении 'обладающий чем-либо в большом количестве' (ср. *грибной* лес, *ягодная* поляна): На реке *форелевой* (название стихотворения); Вступаю в жизнь,

как в *листный* сад (Поэза о солнце, в душе восходящем); И у тундры *клюквовой* зубра сонный выход (Тундровая пастель).

Некоторые типы образования отглагольных прилагательных также расширяют свою продуктивность. Вместо эпитетов, выраженных причастиями, предпочитаются отглагольные прилагательные с суф. *-н-, -л-*: (типа *неувядающий – неувядный, неиссякающий – неиссячный*): Девятнадцативешней может лес показаться никогда не рубимым / *Неувядными* маки, человечными люди, *неиссячным* ручей (Девятнадцативешняя).

Суффикс отглагольных прилагательных *-лив-* предпочитается, вероятно, и по причине своей эвфоничности: В душе моей *гульливой* / Живет веселый бес (Поздней осенью); Чей стих *журчливее* ручьев (К шестилетию смерти Фофанова). Причастия избегаются также путем использования в качестве производящих отглагольных существительных, ср. *грохочущий* – от *грохотать* и *грохотливый, грохотный*, от *грохот, качающийся* от *качаться* и *качалковый* от *качалка* и др. под.: И молнии, как огнестрелие, / Дисгармонично *грохотливы* (В Миррелии); варварски *грохотных* подвод (Голуби); Шофер! а ну-ка движеньем страстным / В волну *качалковую*! (От Севастополя до Ялты); Для ободрения народа, который впал в *угрозный* сплин (Поэза истребления).

Расширяет продуктивность в поэтической речи И. Северянина и ряд устаревающих типов. Как уже говорилось, принадлежностью поэтической речи в XIX в. стали отглагольные прилагательные с суф. *-л-* (вместо причастий прошедшего времени, свойственных разговорной речи): Ты приходишь утомленная, невеселая, *угаслая* (Портниха); как *заплеснелое* олово (В Миррелии). Используются непродуктивные в общелитературном языке притяжательные прилагательные с суф. *-ов-* в значении индивидуальной принадлежности: *зверева* жена (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)); О Рэк! О Рэк! *Поэтова* могила! (Озеро Рэк).

В отношении прилагательных трудно сказать, имеет ли место при их использовании в метафорическом значении словообразовательный процесс или речь идет о процессе семантическом:

Ангарою пошла таймень.
К Ледовитому океану
В неприснившиеся края
Увлекла (это все по плану!)
Малахитовая струя
(Таймень).

Лишь при неупотребительности соответствующих образований и в прямом значении можно говорить об образовании прилагательных непосредственно в метафорическом значении, что указывает не на семантический перенос, а на словообразовательный процесс:

Я, перечитывая главы,
Невольно ими изумлен:
Они *стрекозны* и лукавы
И шелковисты, точно лен
(Соловей).

Из префиксально-суффиксальных прилагательных наиболее продуктивны в поэтической речи И. Северянина образования с приставкой *без-*: Ландыши небесные, вы всегда *бесстебельны*, / Безуханно юные искорки луны... (Тундровая пастель); Как мечтать хорошо Вам / В гамаке камышовом / Над мистическим оком – над *бестинным* прудом! (Качалка грезерки); *Безволно* море. Синегладь (Поэза майских дней); И челны чистые, как пчелы-птенчики *безречных* встреч (Чары Лючинь).

Поэт широко использует такой традиционный способ создания эпитета, как сложение прилагательных. Возможны синонимичные, уточняющие сочетания: Столь трогательной в этой самой / *Рассудочно-черствой* Европе (Играет целый вечер...); соединение в сложном прилагательном признаков разного рода: Сирень – сладострастья эмблема. / В *лилово-изнеженном* крене / Зальдись, водопадное сердце... (Мороженое из сирени!); Их лики, из псевдоантичных, / Душе вашей *бально-больной* / Грозят беспросыпным кошмаром (Предостерегающая поэза). Сюда же можно отнести соединение зрительного и звукового качества: в *блекло-шумной* тишине (Морская памятка). Здесь также противопоставлены одна из основ и существительное: *шумной тишине*.

Оксюморонные сочетания также можно встретить в поэтической речи И. Северянина: И ночи *пламно-ледяные* (Моя Россия); И мысль *привычно-необычная* / Овладевала часто мной (Стихи о реках); Кто ядовит и *нежно-груб*... (У Сологуба). В одной из основ часто выражается оценка, субъективное отношение к признаку, выраженному второй основой: Их контуры *маняще-четки* (Два острова); А море *благостно-закатно*, / Подобно алому стеклу (Почтальон); Дружу с *убого-милым* кабинетом (Сонет). Сюда же можно отнести и трехосновное прилагательное: О *ядовито-яростно-зеленая* / Текущая среди отвесных скал... (Дрина).

Сложные прилагательные часто образуются с целью создания метафоры. Метафора может быть заключена в первой части сложного прилагательного:

Весь *малахитово*-лазурный,
Алмазно-солнечным дождем,
Как лед прозрачный и ажурный,
Каскад спадает колесом

(Сонет);

Мостик. Горка. / И *апельсинно*-лучезарный бор (Озеро Рэк); Вы помните прелестный уголок – / Осенний парк в цвету *янтарно*-алом? (Янтарная элегия). То, с чем сравнивается, может быть выражено и во второй основе сложного прилагательного: Лилово-*стальные* заливы (Норвежские фиорды); На златисто-*резедной* головке / Пылко-красный кумачный платок (Поэза маковых полей); Прозрачно-*перламутровые* яблоки (Муза); Как золотела зелень! Воздух лазурно-*крылат*! (День на

ферме). В некоторых случаях метафорические обозначения (чаще из одного смыслового ряда – обозначения драгоценных камней или металлов) представлены в обеих частях сложного прилагательного: Мой стих *серебряно-брильянтовый* / Живителен, как кислород (Самогимн). Вероятно, сюда же можно отнести и следующее сложное прилагательное, хотя вторую часть сложения поэт "лишил" суффикса: И поощряет грезы кирка, / В луне *сафирно-серебра*[5]... (Madis).

В поэтической речи отмечается расширение круга основ с нулевым суффиксом. В общелитературной речи это в основном части тела животного или человека, типа *светловолосый, узкобедрый*. В поэзии И. Северянина подобного рода безаффиксные сложения представлены следующими образованиями: Был *пышнокудр* еще Самсон (Амулет); *мертвовекий* Вий (Гоголь). В некоторых образованиях представлены метафорические значения: И голос мой был звончат, как *среброгорлый* май (Интермеццо); В доспехах полдня *златогорлого* (В Мирелии). В окказионализмах происходит как бы олицетворение определяемого предмета, ср. также с мотивирующими других семантических классов: На искусственном острове *крутобрегого* озера (Озеровая баллада); И *белопудрый* и сладкий снег (Хабанера). Прилагательное *снегоскальный* еще более окказионально, т.к. в нем представлены две субстантивные основы: От *снегоскалого* гипноза / Бежали двое в тлен болот (Эпилог).

Многое из того, что было сказано об окказиональных прилагательных, справедливо и в отношении **наречий.** Используются окказиональные словообразовательные варианты, например, *порывно* вместо *порывисто*: Вдохновляюсь *порывно*! (Увертюра); однако *сквозисто*: В них ты, ирония, *сквозисто* / Произрастаешь и цветешь! (Те, кого так много).

Наречиями на *-о, -е* выражаются различные обстоятельства, действия (чему в литературном языке чаще всего соответствуют предложные выражения, ср. *грезно* и *в грезах*): Ты вдалеке, но ты со мною *грезно* (Рондо XX); Я улыбнулся натянуто, вспомнил *сарказмно* о порохе (В блесткой тьме). Образование наречий от прилагательных с суф. *-овый* в общелитературном языке непродуктивно, т.к. в основном это прилагательные относительные. В поэтической речи И. Северянина такие образования встречаются. Они выступают в значении различного рода обстоятельств действия: Или позднею осенью, только гладь подморозило, / Кто спешил к нему *ветрово*... (Озеровая баллада); И ножки ей... / Чьи руки властно *мехово* обули? (В лимузине). Поэтом не раз используется наречие *грозово* в метафорическом значении: Я опьянен *грозово*, все на пути пьяня!.. (Фиолетовый транс); Хочу туда – любить тебя *грозово*! (Октавы).

Отглагольные наречия с суф. *-о* часто "заменяют" общелитературные

---

[5] Ср. сравнительную степень от существительного *серебро*, приобретающего в поэтической речи признаковые значения: Ночь ежедневно *серебрее*, / И еженочно звонче день! (В парке).

деепричастия: Вновь соловьи *разливно* запоют (Лэ VI); Псевдоноваторов – острожно / Иль *игнорирно* – но презреть! (Поэза истребления); "Я одинок в своей задаче"! – / *Прозренно* я провозгласил (Эпилог). Интересно образование наречия с суф. *-о* непосредственно от существительного: Цилиндры солнцевеют, причесанные *лоско* (Каретка куртизанки).

В поэтической речи И. Северянина широко используются наречия на *-о, -е* в метафорическом, качественном значении, образованные от узуальных относительных прилагательных или непосредственно от существительных: *Алмазно* хохочи, *жемчужно* плачь. – / Ведь жемчуг слез ценней жемчужин Явы (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)); Снег оседает. Оседая, / Он *бриллиантово блестит* (Февраль); Как *девно* солнится березка, / Вся – колыханье, вся – полет! (Рондели о ронделях); Окольчит *змейно* дорога глобус (От Севастополя до Ялты); Далекая, смотрящая *мимозно*: Да или нет? (Рондо XX); Распустив *павлиньево* свой веер... (Когда придет корабль);

Они способны, дети века,
Затменьем гения блеснуть!..
Но он, поруганный калека,
Сумеет *солнечно* уснуть
(Выйди в сад).

Изменение суффиксального оформления оживляет внутреннюю форму слова, метафору, если она содержится в словообразовательной структуре слова, ср. узуальное *ручейком* и *ручейково*: ожил стих – ...И вот потек он *ручейково* (Возрождение). Иногда окказиональное наречие может быть тем языковым средством, которое подчеркивает метафорический сдвиг в стихотворении. Так используется отглагольное наречие *журчно* – в начале стихотворения в прямом, в конце – в метафорическом значении:

Как *журчно*, весело и блестко
В июльский полдень реку льет!
...
Как *журчно*, весело и блестко
В мой златополдень душу льет!
(Рондели о ронделях)

У И. Северянина можно встретить широко распространенный в современной художественной, поэтической речи прием выражения в наречии признака субъекта действия (обычно выражаемого прилагательным), который тем самым распространяется на действие: ср. *прозрачные* капли и: *Прозрачно* капли отбивают дробь (Григ); Мелькнула *сине* пелеринка (Ассоциация); И *гибко* и цепко сплетались / В объятьях над вами лианы (Ноктюрн);

И вдохновенно и восторженно
На все глядит светло и *сине*:
Пылай, что льдисто заморожено!
(В Мирделии)

В поэтических текстах И. Северянина представлены сложные наречия разных типов с сочинительным и подчинительным соотношением основ: Так *тихо-долго* шла жизнь на убыль (Врубелю); Чьи-то голоса / Звучат так *весело-задорно* (Июневый набросок); Как-то *трогательно-больно* моложава (В очарованье); Лицо незримое, отожествленное *всечертно* с Вечностью (К черте черта); *Всероссно* твердят (Крымская трагикомедия), а также наречия сложные префиксально-суффиксальные: Я *повсеградно* экранен! / Я *повсесердно* утвержден! (Эпилог).

Метафорическое значение может быть выражено одной из основ сложного наречия: Лючинь печальная читала вечером *ручьисто*-вкрадчиво (Чары Лючинь); Коричне-*глетчерно* кричит лучистое (Там же). Наиболее окказиональны сложные наречия, имеющие в первой части существительное и соединяющиеся со вторым членом без соединительного гласного: Блистает озеро *сталь-сине*, / А в нем – любимое лицо! (Поэза северного озера).

В поэтической речи И. Северянина расширяется по сравнению с общелитературным языком количество предикатных наречий, называющих субъектное или объектное состояния [Русская грамматика 1980, 705]: Куда ни глянешь – повсюду *снежно* (Фиалка); На море *штормно* (Тоска о Сканде); Сегодня я молод, и сердцу *наивно*, / Зеленое выискать в желтой листве (Я к морю сбегаю); Замороженные ночи и крещенская луна. / Домик. *Нежно* и *уютно* (Валентина); И царство Красоты – У нас в руках. Мне *жизненно*! Мне *бодро*! (Валерию Брюсову); В автомобиле – *неудержимо* и / *Самоуверенно* (от Севастополя до Ялты); Свежо и знойно. Светло и *смело*. / Чего-то надо. Чего-то ждешь (Поэза раскрытых глаз). В качестве предикативных наречий также используются метафорические обозначения:

Всем будет весело и *солнечно*,
Осветит лица милосердье...
И светозарно, *ореолочно*
Согреет всем мое бессмертье!
(Мои похороны)

Для поэтической речи, как уже говорилось, характерно образование окказионализмов с качественным значением, в которых поэт выражает свое мировидение, поэтому из окказиональных **существительных** наиболее продуктивны в поэтической речи И. Северянина существительные отадъективного образования со значением качества, состояния. Поэтом используются и продуктивные общелитературные типы образования, например, с суф. *-ость*, в которые он привносит новые оттенки значения, и специфически "художественные" типы – такие как тип безаффиксных существительных со смягчением конечного согласного. Некоторые образования – имена качества с суф. *-ость* призваны осуществить функцию компрессии, сжато обозначить ситуацию, ср. в образном контексте: О реки, плывшие по юности, / Вы облюбованы, как юнь. / Я знал вас в *солнечности*, в *лунности* / Гляделся в вашу полынью (Стихи о реках).

Сюда же можно отнести префиксально-суффиксальное *надмодность*: Его бесспорная *надмодность* / Не столь от чувства, сколь от дум (Брюсов). Окказиональные существительные – имена качества с суф. *-ость* часто используются в метафорическом значении: В грядущем – чувства ее *жемчужность* (Поэза раскрытых глаз); Я, перечитывая главы, / Невольно ими изумлен... Какая легкость и *ажурность*, / И *соловейность*, и краса! (Обзор); А эти скалы – голубые, сизые, / С лиловостью, с *янтарностью* (Дрина).

И. Северянин был одним из первых русских поэтов, развивших в качестве специфически художественного продуктивный словообразовательный тип безаффиксных (с нулевым суффиксом) существительных, со смягчением конечного согласного, образующих имена качества или состояния чаще всего от прилагательных: *ажурный – ажурь*. Они противопоставлены обычно узуальным, также продуктивным образованиям с другими суффиксами или безаффиксным: И вот опять вдали Эсттойла / С *лазурью* волн, с *ажурью* пен (Опять вдали); О, лыжный спорт! Я воспою ли / Твою всю удаль, страсть и *воль*? (На лыжах); Опоясывает восьмеркою / *Круть* ступенчатую река (Тырново над Янтрой); Долой вчерашняя *явь* злая: / Вся *гнусь*! Вся низость! Вся *лукавь*! (Моему народу); Сирень моей весны фимьямною *лиловью* / Изнежила кусты в каскетках набекрень (Интермеццо); Люблю на лыжах *скользь* шагов (На лыжах); Я *новью* замолить мечтаю *старь* (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)); Навевали *смуть* былого окарины / Где-то в тихо вечеревшем далеке (Nocturne); Снежеет дружно, снежеет нежно, / Над ручейками хрусталит *хрупь* (Фиалка); Кедров больше, лиственниц, *хрупи*, мги и пихт! (Тундровая пастель); Твоею *юнью* голубою / Любуюсь, взрослое дитя! (Василию Каменскому).

Подобные образования, как и другие существительные со значением качества, могут приобретать собирательное значение: Вокруг талантливые трусы / И обнаглевшая *бездарь*... (Прощальная поэза). Это образование оказалось настолько удачным, что вошло в литературный язык (с изменением ударения)[6]. Некоторые из безаффиксных существительных соотносятся как с прилагательным, так и с существительным: *лунь – лунный* и *луна, сонь – сонный* и *сон*: Везде лазорь, повсюду померанцы, / Надменность пальм и *лунь* лимонных рощ (Октавы); Красиво это озеро лесное. / Какая *сонь*! Какая тишина! (Озеро Рэк).

Существительные с суф. *-ие*, более продуктивные в поэтической речи И. Северянина, чем в общелитературном языке (благодаря, вероятно, эвфоническому суффиксу), могут быть образованы от прилагательных, иногда уже осложненных префиксами: И вот опять в душе *лазорие* / И вновь душа моя поет / Морей Альдонсу – Черномо́рие (Тоска о Сканде); В его значительном *ненужьи* / Биенья сердца вовсе нет (Пять поэтов); На *отложье* берега лен расцвел мимозами (На реке форелевой); Пускай он

---

[6] По мнению В.П. Григорьева, «слову *бездарь* мог бы позавидовать "сам" Хлебников» – [Григорьев 1987, 54].

стар для *современья* (Пушкин); В нарастающем море, прибегающем ко мне, / В тишине симфоничной, в малахитовом *изнежье* (Морская памятка; ср. *изнеженный*); И молнии, как *огнестрелие*, Дисгармонично грохотливы, / И расцветает там, в *апрелие*, / Гиганты – лавры и оливы (В Миррелии). Образованные от существительных, слова с этим суффиксом могут иметь и собирательное значение: В доспехах полдня златогорлого / Брожу я часто по *цветочью* (В Миррелии). Некоторые из существительных могли быть образованы префиксально-суффиксальным способом: Пора *безжизния* (название стихотворения); в немом *безгрезьи* (Элементарная соната); в немом *безлучьи* (В грехе – забвенье); Она тоскует о *предвесеньи* (Лесофея); Покрыто снегом все *подскалье* (У моря).

Наконец, поэт наделяет суф. *-ије* существительные без этого суффикса, создавая словообразовательные дублеты; *угроза – угрозье, апрель - апрелие* (см. выше), иногда, видимо, обусловленные требованиями рифмы и размера: Будет в зорях холод, в вечерах – *угрозье* (Осени предчувствие).

Следует отметить безаффиксные существительные м.р. от прилагательных (преимущественно иностранного происхождения), некоторые из которых получили широкое распространение (сохранив "художественный" отпечаток): И ты их не заметить мог? Ведь это ж *грандиоз*! (Поэза спичечного коробка); Любя культурные *изыски* (Всеприемлемость); Душа влечется в *примитив* (Эпилог). (Интересно, что одно из стихотворений 1915 г. им названо "Примитива"); Мир хочет мира, мир ищет бога. / О, сталь *поляра*! О, рыхлость юга! (Рифмодиссо). Одно из таких образований трудно представить в именительном падеже – *пунц*? (вероятно, от *пунцовый*): И фантазер на *пунце* Запада / Зовет в страну своих феерий!.. (Городская осень).

Интересно отметить у Игоря Северянина отадъективное образование на *-инка* (всплекс продуктивности подобных образований, как это явствует из статьи Д.Н. Шмелева [1963] пришелся на 60–70-е годы): И вот в давно обычном что-то ново, / Какая-то *остринка* в нем своя... (Инбер).

Есть новообразования и среди бессуффиксных отглагольных имен. Например, имена с нулевым суф. от приставочных глаголов: Призрачный *промельк* экспресса (В пяти верстах по полотну); От ската к *вскату* дрожит автобус (От Севастополя до Ялты).

Из окказиональных моделей можно отметить две, используемые и в современной речи. До сих пор в массовой печати используется, как окказиональная модель, словообразование на -ија в значении "страна" (в переносном смысле). У Игоря Северянина находим *Миррелия* (по имени поэтессы М.А. Лохвицкой): *Миррелия* – светлое царство, Край ландышей и лебедей (Увертюра); *Марсельезия* (Самогимн). Даже осужденные критикой и как будто действительно не слишком благозвучные образования типа *берлинство*: Пусть на турнирах славоборчества / Стиха титаны и кроты / *Берлинства, Лондонства, Нью-Йорчества* / Меня

сразить раскроют рты... (Самогимн) неожиданно получили продолжение в *Арбатстве* Б. Окуджавы.

Характерной особенностью индивидуального стиля Игоря Северянина являются многочисленные сложные существительные, состоящие из двух существительных, первое из которых имеет функцию уточнения, конкретизации [Русская грамматика 1980, 242]. Среди них – переименования разнообразных реалий, обозначаемых в общекоммуникативной речи сочетаниями слов:

И не окрестности твои ль,
Что спят в березняке,
И *солнцесвет*, и *лунопыль*
Моих стихов сковали стиль,
Гремящих вдалеке?
(Музей моей весны)

Как серебряные черепахи / В *полднелень* проползают серпы... (Поэза маковых полей); Не странны ли *поэзовечера*, / Бессмертного искусства карнавалы (Поэза последней надежды). Из средств обновления подобных сложных существительных можно отметить также "замену" одной из основ конкретного слова: *людоворот* (ср. *водоворот*), *водоскат* (ср. *водопад*). Такие существительные воспринимаются на фоне соответствующих узуальных: Не стоит жить для ложного труда / В безмысленном своем *людовороте* (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)); Весеньтесь пьяно, пенно, воды! / Зальдись, осенний *водоскат*! (Душа и разум).

Некоторые из таких образований (*женоклуб, стихотомы*) имеют ироническую окраску: Люблю заехать в златополдень на чашку чая в *женоклуб* (Клуб дам); Ослы на лбах, "пьеро"-костюмы / И *стихотомы*... без стихов! (Поэза истребления).

Подобные сложные существительные могут иметь функцию номинации поэтических "реалий", ср. *лесофея* (Рескрипт короля), *морефея* (Эст-Тойла)[7] или соединять наименование с метафорически выраженной характеристикой:

Как паж влюбленный королеве
Цветы, несу им *строфосталь*
(В Ревель);

В окаменелости живой
То пламенела *грозороза*,
То поникала головой...
Вся – страсть! вся – трепет! вся – гроза!
(Стелла);

Восторгаюсь тобой, молодежь!
...спустя много весен и зим,
Будет твой *крылолет* отразим
(Восторженная поэза).

---

[7] Р.Ф. Брандт видел в таких образованиях кальки с немецкого [Критика о творчестве Игоря Северянина 1916, 138].

Огонь! огонь, *природоцап*, / Высовывай язык! (Поэза спичечного коробка); И сел на сером клене в атласный интервал / ... / И вдруг безумным жестом остолблен *кленоход* (Фиолетовый транс).

В поэтической речи И. Северянина встречаются также окказиональные соединения основ прилагательных с существительным: Я – соловей, я *сероптичка* (Интродукция); Цветы и *ядоцветы* (название стихотворения. В тексте: "Есть ядовитые цветы!.."); У окна *альпорозы* в корзине (Эксцессерка); Но чем же лучше готтенготов / *Голубокровь* и *белокость*? (Роса оранжевого часа); в солдаты взяты / Все *милоюноши* (Из-за чего? Из-за кого?); нежных яблонь *белоцвет* (Там же); С *белорозой* в блондных волосах (В госпитале). Можно упомянуть также несколько образований с частотной у И. Северянина основой *злат* в переносном значении: Как журчно, весело и блестко / В мой *златополдень* душу льет! (Рондели о ронделях); В *златоприческе* – медность, / Медь в золотом волоске (Поэза оттенов).

Ряд сложно-суффиксальных существительных используется для характеристических, оценочных наименований лиц: Меж тем как все *поэзодельцы* / И с ними доблестный Парнас... (Поэза истребления); Как мог он, этот *вешнепевец*... (К шестилетию смерти Фофанова); Пел соловей, весенний *звонкотрелец* (Куприн). Комичное впечатление производит окказионализм *алодевчик*, возможно, благодаря несоответствию рода и пола: И горничная Катя – *алодевчик* – / Торопится лужайку напролет... (27 августа 1912 г.).

Необычно для поэтического словотворчества начала века и то, что И. Северянин использует образования прилагательных и существительных по типу аббревиатур, в некоторых из которых явно выражается ирония (ср. ниже *иностраны*): Дни *северлетние* текут (Поэза северного озера); Лилово-стальные заливы / В подковах *озерностных* гор (Норвежские фиорды); Мне стало скучно в *иностранах* (Крымская трагикомедия). Такие образования, как *озерзамок* (Поэзоконцерт) и *зеркалозеро* (В шалэ березовом), также скорее похожи на аббревиатуры, чем на сложения с опущенной соединительной гласной [Критика о творчестве Игоря Северянина 1916, 153].

В **глагольном** словообразовании продуктивны прежде всего отадъективные типы глаголов. В поэтической речи И. Северянина широко используются глаголы с суф. *-е(ть)* в значениях становления и выявления признака. Если в общекоммуникативной речи такие глаголы обычно обозначают становление признака, то в поэтической значения становления и выявления трудно разграничить, они чаще всего выступают в синкретичном, обобщенном значении становления–выявления [Улуханов, 1966]: Но отчего же я *огневею*, / Когда мелькает вблизи манто? (На островах); Шампанского в лилию! Шампанского в лилию! / Ее целомудрием *святеет* оно (Шампанский полонез). В поэтической речи И. Северянина отадъективные образования с суф. -е(ть), использующиеся в значении выявления признака (признак представлен в движении,

проявлении), имеют мотивирующие со значением цвета или других "зрительных" признаков: *Круглеет* колющий кротекус / И земляничны тополя (В парке); Сон лелея, *лиловеет* запад дня... А запад грустен и лилов (Nocturne); Внизу, меж сосен в блещущих чешуйках, / Печальное *сизеет* озерко (Озеро Рэк); Тридцатый раз *сиреневеет* / В саду душистая сирень (Гатчинский весенний день).

Поэт образует метафорические обозначения признаков, используя в качестве мотивирующих существительные: *Арфеет* ветер (Поэза раскрытых глаз); *Кружевеет*, розовеет утром лес (Русская); Опять звенит и *королеет* мой стих (Март); Ты приходишь *морею́щим* полем / Фиолетовым и голубым (Поэза маковых полей); И только губы *весенеют* (Поэза голубого вечера). Ср. с приставкой за-: Заалеют клены и *залимонеют*, будут ало-желты (Осени предчувствие).

Образование от существительного может обозначать и действие и различного рода обстоятельства, сопровождающие действие. Ср. глаголы *лунеть* и *солнцеветь*, образующие своего рода минисемантическую группу со значением 'сверкать при свете луны, солнца'; Вы... в саду стоите у бассейна, / Наблюдая как *лунеет* мрамор (Когда придет корабль); Цилиндры *солнцевеют*, причесанные лоско (Каретка куртизанки). В стихах И. Северянина представлен также окказиональный семантический подтип глаголов с суф. *-е(ть)* со значением наступления того или иного времени суток, времени года, атмосферного явления: *Утреет*. В предутреннем лепете / Льнет рыба к свинцовому грузику (Фантазия восхода); *Ночеет*. Холодно. Ни зги (На салазках); Ландыши воздушные, реющие ландыши / Вечером *зимею́щим* льдяно зацвели (Тундровая пастель); *Снежеет* дружно, *снежеет* нежно (Фиалка). С приставкой за-: *Заночеет* бело (Это только в жасмин); *Заосенеет*, затуманится / Заворожится край крылатый (В Миррелии); *Заосенел* мой сад (Ведь только ты одна).

Продуктивны в поэтической речи И. Северянина глаголы, образованные от прилагательных с суф. *-и(ть)*, которые означают 'делать каким или проявлять какой-либо признак': Пора *популярить* изыски (Мороженое из сирени); И облако *седит* его висок (Акварель); Ручьись, весна! ...*Божит* земля, и все на ней *божит* (Валерию Брюсову. Сонет-ответ); Граммофон трубой своею глупою / Голосит, *вульгаря* (Мельница и барышня); Мечусь костром, *безвучу* тенью (Пролог); Плывет луна, загадочно *дозоря* / Зеленовато-бледный лик сомнамбулы (Муза. Очевидно, от прил. *дозорный*).

Продуктивны и глалолы с суф. *-и(ть)*, образованные от существительных, которые, как правило, заменяют узуальные непроизводные глаголы мотивированным обозначением действия по его актанту: *крылить* вместо *лететь* (*на крыльях*), *трелить* вместо *петь* (*испускать трели*), *велосипедить – ехать на велосипеде* и т.п.: О ты, чье сердце *крылит* к раздолью (Фиалка); И вторить букету рояль был готов, / И *клавишил* – это ль не песня без слов? (Кензель VIII); И в рыбном, у кустов, угаре / *Азартящие* рыбаки (Рыбная ловля); *Велосипедит* почтальон (Почтальон);

Мне грезы красочно *узоря* / *Волшбит* меня ажуром строф (Царица русского стиха); И птички *трелили* в гнезде (Амулеты); Где четверть века *центрит* Надсон (День на ферме). Некоторые из этих глаголов – *крылить, трелить* – использованы поэтом по нескольку раз.

Образованные от наименования лица подобные глаголы получают значение 'поступать подобно кому-нибудь': Мы идем на озера в леса / *Рыболовить* (На земле в красоте); Могли б Вы так же *королевить* / Теперь, вступив со мною в брак? (Бэбэ). В последнем случае – редкое в литературном языке использование основы корелята ж.р. – сущ. *королева*.

В поэзии И. Северянина продуктивны образования с суф. *-и(ть)* со значением проявления признака или наделения признаком, выраженным метафорически: луна мне *измрудит* ночью (В Миррелии); но злак / *лазурит* спокойствие в нерве (И рыжик, и ландыш, и слива); *Вуалит* негой фиордов сага (Рифмодиссо); Плывет туман от нижней Тормы, / *Вуаля* бледную звезду (Веймарн); Ты, для кого *зеркалит* Луга (Ямбург); Над ручейками *хрусталит* хрупь (Филка); *Кострят* экстазы... *Струнят* глаза... (Хабанера Ш).

Из приставочно-суффиксальных глаголов с суф. *-и(ть)* наиболее продуктивны в поэтической речи И. Северянина глаголы с преж. *о-*. Они образуются от прилагательных: Какою нежностью неизъяснимою, какой сердечностью / *Осветозарено* и *олазорено* лицо твое (К черте черта); Мечты *отусклены* уже (Осенняя поэза); Вечерний день *осуеверил* лик (Тютчев); *Огрязнены* дороги (Самогимн); Художники, бойтесь "мещанок" / Они *обездарят* ваш дар (Предостерегающая поэза).

Глаголы с преф. *о-* и суф. *-и(ть)* от существительных также очень продуктивны: подгорье *окустено* (Узор по канве); Растроган слух и сладко *онедужен* (Бизе); На море штормно, и гигантские / *Оякорены* в нем суда (Тоска о Сканде). Образования с преф. *о-* и суф. *-и(ть)* часто используются в форме причастия-эпитета: По аллее *олуненной* Вы проходите морево... (Кензель); Чьи-то голоса / Звучат так весело-задорно / Над *онебесенной* рекой? (Июневый набросок); На Францию смотря прищуром зорким глаз, / Он тек по ней, как ключ в *одебренном* овраге (Гюи де Мопассан); Прогремит Ваше имя, / И в *омолненном* дыме / Вы сойдете на Землю, – мирозданья Колумб! (Качалка грезерки); В них взгляд на ценности земные / *Омонуменченный* момент (Обзор); К *опрозаиченной* земле (Эскиз вечерний); *обэстоненный* рыбак (Два острова).

Некоторые из таких глаголов имеют разговорно-иронический характер: Да все же он, пустой, как шантеклер, / Проборчатый, *офраченный* картавец (В лимузине); В смокингах, в шик *опроборенные* великосветские олухи (В блесткой тьме); Чтоб ножки не промокли, их надо *окалошить* (Каретка куртизанки).

Образования с преф. о- и суф. -и(ть) также могут иметь метафорические значения: *Окольчит* змейно дорога глобус (От Севастополя до Ялты); ...Тома! Кто *онебесил* все земное (Амбруаз Тома); Мы их спасем и *олазорим* (Афоризмы Уайльда); И вдруг – безумным жестом *остолблен*

кленоход (Фиолетовый транс); Иль Вашей зрелости *одевить* / Уж не в силах жизни мрак?.. (Бэбэ), Он весь *осолнечен, олунен,* / Но незнаком ему мятеж (Пять поэтов); Пой, менестрель... И правду иносказно *освирель* (Увертюра); Народ *оцарен*! Царь низложен! (Моему народу); Зевают в фаэтонах грумики, / *Окукленные* для эффекта (Городская осень). Некоторые из таких образований также имеют разговорно-шутливый характер:

Да, я люблю тебя, мой Вася,
Мой друг, мой истинный собрат,
Когда, толпу *обананася*,
Идешь с распятия эстрад!
(Василию Каменскому)

В знаменитых и всегда осуждаемых строках И. Северянина, как кажется, тоже можно увидеть иронию, благодаря образованию *оэкранен*:

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно *оэкранен!*
Я повсесердно утвержден!
(Эпилог)

Глаголы с суф. *-и(ть)* и преф. *за-* в целом отражают значения суффиксальных глаголов: И нет нигде такой оковы / *Зальдить* ручей – мой вольный труд! (Возрождение). Подобные образования также часто метафоричны: Где поющие девушки нежно взор *заневестили* (Узор по канве); И на устах моих *затеплен* юный стих (Ведь только ты одна!). В других случаях, будучи сами не метаморфическими, они используются в образном контексте: Художники, бойтесь "мещанок" / Они обездарят ваш дар / ... Они *запесочат* пожар / В душе, где закон – Беззаконье (Предостерегающая поэза).

Приставочно-суффиксальные глаголы с преф. *вы-* и суф. *-и(ть)* также используются как в прямом, так и в метафорическом значении: Россонь, ты *выводнена* Лугою (Стихи о реках); Снова маки в полях лиловеют / Над опаловой влагой реки / И *выминдаленные* лелеют / Абрикосовые ветерки... (Поэза маковых полей).

В значении выявления признака или, при мотивации существительным, признака по наличию чего-нибудь используются также суффиксально-постфиксальные глаголы на *-иться*: Затихла мысль и грезы *шустрятся*, / Как воробьи, как травок стебли (В Миррелии); *Юнись* душой, плескучий океан! (Валерию Брюсову. Сонет-ответ (Акростих); *Ветрится* / Куст (Запад погас...); *Ручьись* весна! (Валерию Брюсову); Волнистый сон *лунящегося* моря (Муза); Как девно *солнится* березка (Рондели о рондолях). Глаголы на *-иться* также часто используются в метафорическом значении:

Ветрится
Куст...
Зебрится
Хруст
(Запад погас...);

На море штормно, и гигантские / Оякорены в нем суда, – / Но слышу шелесты эстляндские / Чья фьоль *атласится* сюда (Тоска о Сканде); *Бриллиантится* веселая роса (Русская); Смотреть, как небо *океанится*, / Как море сковывает латы (В Мирелии. Сексты); Еще весной благоухает сад, / Еще душа *весенится* и верит, / Что поправимы страстные потери (В блесткой тьме).

Глаголы на *-иться* часто осложняются приставкой *за-*: Уже *затинились* озера (Осенняя поэза); *Зальдись*, осенний водоскат! (Душа и разум); Уже *зазвездились* ночные / Полей небесных светляки (Поздней осенью). В последнем примере интересно включение в образный контекст глагола, в котором как бы слились и прямое значение и метафорическое, поскольку *зазвездиться* является метафорой по отношению к *светлякам*, однако *небесные светляки*, в свою очередь, – метафорическое обозначение *звезд*. Глагол *завуалиться* также употреблен Игорем Северянином в метафорическом значении: *Завуалилось* озеро, зашептался камыш (Озеровая баллада).

Среди глаголов на *-иться* продуктивны образования с преф. *-о*, означающие приобретение какого-либо признака: Он *огорожанился*, стал совсем ручным (Голуби). Такие глаголы также часто используются для выражения метафорических значений: Весело, весело сердцу! Звонко, душа, *освирелься!* (В пяти верстах по полотну); Ликуй, холоп! *Оцарься*, раб (Поэза спичечного коробка).

Можно упомянуть также образование по модели *обез-...-иться*: И море в день *обезольдилось* / Опять на нем синеет штиль (Март); а также по модели: *из...иваться*: ... и я / Восклицаю: ты символ России, / *Изнедривающаяся* струя! (Родник). Приставка *из-* придает последнему образованию высокую стилистическую окраску.

Из словообразовательных средств, имеющих высокий характер, поэт использует глагольные приставки *воз-* и *вз-*: Париж и даже Полинезия / *Вздрожат*, мне славу воззаря! (Самогимн); Так грозно *возгряну* "ура", (Восторженная поэза); *Встоскует* нежно и встревоженно... (В Миррелии). Среди подобных образований можно отметить метафорическое значение у глагола *взорлить*: Я покорил литературу! / *взорлил*, гремящий на престол! (Эпилог).

Разговорную окрашенность имеют те из глаголов, которые "сокращают" описательные выражения, используя в качестве мотивирующих различные дополнения и обстоятельства действия: *Накорзинив* рыжики и грузди (Поэза лесной опушки); А дорожка песочная от листвы *разузорена* – / Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый (Кензель); Ночами мы *пикниковали* (Прежде и теперь); *просолнеченная река* (Здесь – не здесь); *Протрелит* полонез Филины (Мои похороны); Для души моей *обезвопросенной* (Будь спокойна). И. Северянин использует и разговорно-небрежные неузуальные образования глаголов несовершенного вида или итеративных, некоторые из которых придают иронический характер тексту (или комический – если этот эффект не был автором запла-

нирован): Я *утопляла* море! Плавала целый день я! (День на ферме); Хотя бы одному стихотворенью / Жизнь вечную сумевший дать поэт / Хранит в груди божественный секрет: / *Обвеевать* росистою сиренью (Туманский); Спускался я к горе Гудала / *Пронзовывал* ее до дна!.. (Крымская трагикомедия).

К разговорным словообразовательным способам относится и обратное словообразование, которое широко использовал И. Северянин. В области образования существительных – это усечения типа *крол* из кролик; ради нашей дочки, крошки вроде *крола* (Ты ко мне не вернешься); *мандола* из *мандолина* (Хабанера III).

И. Северянин включает в свою поэтическую речь усечение-конденнацию географического наименования: *Атлант* – Атлантический океан: И за Атлант – / Настанет день! – польется лава – / Моя двусмысленная слава / И недвусмысленный талант (Поэза вне абонемента).

Таковы типичные для Игоря Северянина способы образования окказионализмов, в которых он развивает тенденции поэтической и разговорной речи.

Отметим также некоторые образования индивидуально-окказионального характера у И. Северянина. К такому способу образования – усечению относится и окказионализм, не имеющий разговорной окраски – *поэза* от *поэзия*, который автор использовал для названий своих произведений: "Поэза о незабудках", "Прощальная поэза" и др. По аналогии к *поэза* И. Северянин далее создал, по-видимому, слово *героиза* (где *-з-* выступает уже как окказиональный суффикс). Так он обозначил жанр стихотворения.

В другом случае название стихотворения имеет подзаголовок *интуитта* (по аналогии к *канцонетта, ариетта*, где представлен суф. *-етт-а*?).

Индивидуальной чертой стиля И. Северянина является использование конверсии. Предлоги *сквозь, окрест* в его поэтической речи субстантивируются: Влекусь я в моревую *сквозь* (Вервена). И слышал я, как вздрагивал *окрест* (Канон св. Иосафу). Слово *фиоль* использовано и как существительное, и как глагол в повелительном наклонении: Что за воздушная *фиоль*!.. Так пой же, пой же нам, *фиоль* же, / Струи свой ароматный свет! (Сологуб). Ср. также приведенные выше *лоско, стальсине*, (кирка) *сафирно-серебра*.

Если говорить о характере **мотивирующих**, то следует отметить известное пристрастие Игоря Северянина к "экзотическим" мотивирующим, большей частью не дающим производных в общелитературном языке – типа *монстр, чары, экстаз* и т.п.: В душе *монстриозной* (Я – композитор); Я – композитор: в моих стихах – / *Чаруйные* ритмы (Там же); И, в *чаровом* самоубийстве, / Шатнулась в мой шатер орда...

(Эпилог); первенство *мотивовых* клише; Пускайся, Муза, в *экстазный* пляс! (Когда ночами...).

Именно использование экзотических мотивирующих в сочетании с русскими аффиксами давало повод для обвинений в безвкусии, смешении стилей, ср. Как мечты – *сюрпризерки* / Над качалкой *грезерки* (Качалка грезерки); *офлерила* экстазом сирень моей весны (Интермеццо); *огимнив* эксцесс в вирелэ! (Мороженое из сирени); Забавно пес *рондолит* острый хвостик (Прогулка мисс); *предленчные* прогулки любит мисс (Там же); Она вошла в моторный лимузин, *Эскизя* страсть в корректном кавалере (В лимузине).

И. Северянин сознавал эту особенность своей поэтической речи: Есть у меня одна привычка: / Влечь всех в нездешние края (Интродукция), – писал он, уверяя, что "в смешеньи-то и стиль".

В речи И. Северянина встречается и соединение книжных, иногда даже высоких по стилистической окраске основ с разговорно-просторечными аффиксами: Королев королева, / *Властелинша* планеты голубых антилоп (Качалка грезерки).

В качестве мотивирующих могут выступать части речи, образование от которых свойственно в основном разговорной речи – ср. образование прилагательных от наречий, местоимений, предложных оборотов: не было б того, / Что есть теперь – *повсюдного* содома (Солнечный дикарь (Утопическая эпопея)); Весна поет так *ниочемно* / И в *ниочемности* ее / Таится нечто, что огромно [1991, 5]; использование звукоподражательных мотивирующих: И души *хрупотней* стекла (В пути).

Интересна также вторичная адъективация (распространенная в современной литературно-разговорной речи, в особенности с установкой на языковую игру); Какой *шампанский*, игристый экстаз! (Поэза последней надежды); "Шампанский полонез" (название "поэзы").

Можно выделить следующие **риторические фигуры**, с построением которых связано введение в текст окказионализмов в поэзии И. Северянина.

Повторение однопристaвочных образований образует анафору: *Заалеют* клены и *залимонеют*, будут ало-желты (Осени предчувствие).

Зазвенит, заликует, залюбится
Все, что гасло зимой от тоски
(Поэза весеннего ощущения).

Анафора же образуется при сопоставлении словообразовательных синонимов: Он – *чарователь, чаровальщик*, / *Чарун, он – чарник, чародей* (Сологуб).

В эпифоре также могут быть использованы окказионализмы: Своей *злодольной* родины *раздольной* (А.Н. Толстой); и грезы *ломкие* и *хрусткие* (Стихи о реках).

Повторение одноструктурных приставочно-суффиксальных образований составляет фигуру симплоки:

Зачеремушатся, засиренятся
Под разливной рекою кусты
Запоют, зашумят, *завесенятся*
Все подруги твои, как – и ты

(Поэза весеннего ощущения).

Окказионализмы могут создаваться для выражения оксюморона: Как часто красота *уродна* / И есть в уродстве красота... (Поэза странностей жизни). Он может быть выражен и в самой словообразовательной структуре сложных слов: Поет душа... Надежно ждет и *сладко-больно верит* (Berceuse осенний).

Окказионализмы образуются и с целью построения "этимологической фигуры" – сопоставления однокоренных слов: Когда приходила она, / *Тишила* при ней *тишина* (Малиновый berceuse); ср. менее удачное: Я молодость *отмолодал* (Высшая мудрость).

Паронимической аттракцией иногда преимущественно диктуется соединение основ в сложных словах: Душе вашей *бально-больной* (Предостерегающая поза); *тонко-тонная* пастель (Стихи И. Эренбурга). Звукопись определяет в ряде случаев выбор аффикса, о чем уже шла речь выше, а также мотивирующей основы, ср. *Омонументенный* момент (Обзор); Сон *лелея, лиловеет* запад дня (Nocturne).

Следует сказать, что чисто формальная задача создания определенной звукописи призвана способствовать или хотя бы не противоречить выражению некоторой поэтической семантики. В поэзии И. Северянина звукописи не всегда соответствует сколько-нибудь четко выраженное содержание: Сонные сонмы сомнабул весны / Санно манят в осиянные сны (Сонмы весенние); Лунное сияние – это точно в небе льны... / *Ленно* лани льняные *лунно* влюблены... (Тундровая пастель). Окказионализмы *санно, ленно, лунно* в приведенных контекстах, как и остальная лексика, как будто и не предназначены для семантической расшифровки.

Стихотворение "Чары Лючинь", целиком построенное на использовании слов со звуком *ч*, включает ряд окказионализмов как осмысленных (Лючинь печальная читала вечером *ручьисто-вкрадчиво*; От чар отчаянья *кручинно-скучная*), так и едва ли поддающихся дешифровке (*Коричне-глетчерно* кричит лучистое / В качалке алчущей Молчанье чахлое, влача волчат...).

В связи с рассмотрением возможного участия окказионализмов в звуковой организации стиха у И. Северянина нельзя упускать из виду, что в многочисленной его поэтической "неологии" можно найти и случаи пренебрежения даже общелитературными правилами построения звукосочетаний (см. [Топоров 1966, 65–143]), ср. *мозгкружительный* полет (Секстина XIII); Я вспомнил *сарказмно* о порохе (В блесткой тьме); Поэма Лохвицкой "У моря" / *Волшбит* меня ажуром строф (Царица русского стиха).

Структура поэтического окказионализма, естественно, связана со стихотворным размером, ср. упоминавшиеся выше "мены" аффиксов, а также

с характером рифмы, так как окказионализмы нередко появляются в положении рифмы, например:

В двадцать лет он так *нашустрил*:
Проституток всех осёстрил,
Астры звездил, звезды *астрил*,
Погреба *перереестрил*,
Оставалось только – выстрел.
(Пятицвет). Стихотворение напечатано в [Гаспаров 1993, 58].

Перегруженность окказионализмами, призванными передать определенную звукопись – диссонанс (см. [Там же]), придает этому тексту, вместе с определенными лексическими средствами, иронический характер. Однако окказионализмы нередко создаются И. Северяниным именно для этой цели и в произведениях другого рода:

Тут и "Паллада", и "Боярин"
И тот, чье имя чтит моряк,
Чей славный вымпел *оалтарен*,
В те дни обыденный – "Варяг".

"Аскольд" поистине *аскольдчат*,
Вокруг хрустят осколки фраз,
И в дальнем воздухе *осколчат*
Мотивы разных "Pas de grâce..."
(Роса оранжевого часа)

Кроме того, окказиональные образования могут образовывать внутреннюю рифму:

Как *лоско-матовы* и дымчаты
Пласты *смолового* асфальта,
И так *корректно* переливчаты
Слова *констеблевого* альта!
(Городская осень)

Излюбленные поэтом, ключевые для него слова становятся базой для образования целых окказиональных гнезд: *лазорь (лазурь), лазорев, лазурный, лазурней, лазурно, лазурить, олазорить; весна, весенний, вешний, весенней, весенниться; крылья, воскрылить, воскрылье, крылолет; серебро (сребро), серебрее, среброкружево, сребро-голубой, сафирносеребра, тускло-серебры* (чувства) и т.п.

Итак, Игорь Северянин широко использует словообразовательные возможности экспрессивизации поэтического текста, создания остраненных слов: варьирование аффиксов в пределах синонимичных моделей, расширение их продуктивности путем распространения на новые типы основ, выражение в структуре слова метафорических значений. Как и в словотворчестве И. Анненского и М. Волошина, словообразование поэтической речи И. Северянина направлено на варьирование обозначений признака остраненными прилагательным, наречием, именем качества и глаголом.

В развитие некоторых "поэтических" типов И. Северянин внес значительный вклад, например, в увеличение популярности безаффиксных существительных качества, типа *лиловь*, или сложных, типа *златолира*. В соответствии с таким единичным образованием И. Анненского, как *желтосерп*, у И. Северянина находим целую серию: *белороза, ядоцветы* и под. С ними сопоставимы и "множество неологизмов В. Хлебникова" [Григорьев 1987, 53].

В то же время И. Северянин широко использует и социально окрашенные типы словообразования, заимствованные им, вероятно, из разговорно-просторечной речи – например, глаголы типа *окалошить*, *популярить* или из современной ему общественно-деловой речи – аббревиатуры типа *озерзамок, зеркалозеро*, использование приставки *нео-* и глаголов на *-ствова(ть)*. Если учесть, что все это стилистическое многообразие, усугубленное еще использованием заимствованных основ в роли производящих, часто встречалось в одном тексте, то можно присоединиться к упрекам И. Северянину в безвкусии (несмотря на то, что иногда смешение стилей имело ироническое задание: "Ведь я – лирический ироник", – оправдывался он). Впрочем, необходимо принять во внимание, что можно говорить и об отражении определенного направления в искусстве футуризма – неопримитивизма[8] и об определенном образе лирического героя, рожденного в ответ на "социальный заказ" (ср. популярность в те же годы Вертинского, который исполнял песни и на стихи И. Северянина, и, наконец, популярность и самого И. Северянина, избранного в 1918 г. "королем поэтов" в присутствии В. Маяковского).

Интересно, что многие образования И. Северянина, отмеченные современниками как окказионализмы, не ощущаются таковыми сейчас, ср. *ироничный, изыски*[9], *гуд* (см. [Критика о творчестве Игоря Северянина 1916, 140]), не говоря уже об "авторском" слове *бездарь*.

* * *

Таким образом, в творчестве И. Анненского, М. Волошина, И. Северянина такой художественный прием экспрессивизации поэтической речи, как словотворчество, используется в разной мере, что связано и с характером представляемых этими поэтами направлений, и с особенностями их индивидуального стиля. Для того чтобы вынести окончательное суждение о ценности словотворчества в градации поэтических ценностей каждого из этих поэтов, необходим анализ идиостилей этих поэтов в целом, иначе можно уподобиться тому критику, о котором Н. Гумилев писал: "Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь техни-

---

[8] "Русский футуризм начинался с "неопримитивизма" – следствия увлечения живописью Анри Руссо и народным искусством. ...Неопримитивизм имел и "городской" вариант, блестяще продемонстрированный "Парикмахерскими" М. Шагала и М. Ларионова и стихотворениями И. Северянина, в которых даже неологизмы словно бы продиктованы живой речью персонажей [Сигов 1987, 36–37].

[9] "Игорем чуть ли не сказано в шутку, но я рекомендовал бы это всерьез" [Критика о творчестве Игоря Северянина 1916, 141].

ческого приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X – великий поэт потому, что вводит сложные ритмы, Y – потому, что создает новые слова, Z – потому, что волнует путем повторений. Он..., учитывая только один, редко два, или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом" [Гумилев 1990, 496].

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987.

Александрова О.И. Русское поэтическое словотворчество: организация плана выражения // Художественная речь. Традиции и новаторство. Куйбышев, 1980.

Александрова О.И. Поэтическое словотворчество в эстетической организации лексики // Функционально-семантический и стилистический аспекты изучения лексики. Куйбышев, 1989.

Ахматова А. Сочинения. Т. 2. М., 1990.

Виноградова В.Н. Стилистический аспект русского словообразования. М., 1984.

Волошин М. Стихотворения. Л., 1982 (Библиотека поэта, малая серия).

Волошинские чтения. Сб. научных трудов. М., 1981.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925 годов в комментариях. М., 1993.

Григорьев В.П. Северянин и Хлебников // О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Гумилев Н. Золотое сердце России. Сочинения. Кишинев, 1990.

Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторики. М., 1978.

Ермакова О.П. О связи словообразовательных и синтаксических явлений // Вопросы синтаксиса русского языка. Калуга, 1969.

Земская Е.А. Изменения в системе словообразования прилагательных // Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX в.... М., 1964.

Золотова Г.А. О синтаксических свойствах имен качества // Синтаксис и стилистика. М., 1978.

История русской литературы. Л., 1983. Т. 4.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Кожевникова Н.А. О словоупотреблении Игоря Северянина // О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916.

Куприянов И.Т. Судьба поэта (личность и поэзия М. Волошина). Киев, 1978.

Лопатин В.В. Рождение слова (Неологизмы и окказиональные образования). М., 1973.

Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986.

Наровчатов С.С., Волошин // М. Волошин. Стихотворения. Л., 1982.

О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

Пражский лингвистический кружок. М., 1967.

Русская грамматика. М., 1980. Т. 1.

Северянин И. Классические розы. Медальоны. М., 1990.

Северянин И. Стихотворения. Л., 1975 (Библиотека поэта, малая серия).

Северянин И. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988.

Северянин И. Соловей. 1923 (Репринтное издание). М., 1990.

Северянин И. Менестрель. Берлин, 1921 (Репринтное издание. М., 1989).

Сигов С.В. Игорь Северянин и Василиск Гнедов // О Игоре Северянине.

Сидоренко М.И. Словообразовательная характеристика окказиональных слов Игоря Северянина // О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

Топоров В.Н. Материалы для дистрибуции графем в письменной форме русского языка // Структурная типология языков. М., 1966.

Улуханов И.С. Глаголы на *-еть* в современном русском языке // Развитие словообразования современного русского языка. М., 1966.

Федоров А. Иннокентий Анненский. Л., 1984.

Цветаева М.С. Сочинения. М., 1984. Т. 2.

Шмелев Д.Н. Об одном случае активной аналогии в современном русском языке // Развитие современного русского языка. М., 1963.

Lauwers Lenie. Igor' Severjanin. His Life and The Formal Aspects of His Poetry. Leuven, 1993.

ЧАСТЬ III

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ОДНОГО АВТОРА И В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Стихи и проза вступают в таинственный союз

И. Анненский "Что такое поэзия?"

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В настоящее время общей тенденцией исследований в области филологии является укрупнение анализируемого объекта и расширение сферы его изучения, что ведет к нейтрализации границ не только между отдельными областями филологического, но и гуманитарного знания. Этот процесс находит свое отражение и в общей терминологии, которая образует линии пересечения между философией, психологией, семиотикой, лингвистикой, поэтикой и др., и одновременно проводит "межмировые линии" между этими дисциплинами и областью так называемых "точных наук".

В центре внимания исследователей оказалось изучение функционирования целостных языковых структур, проявляющих вариативность элементов и форм при их поверхностной манифестации. Так, в области лингвистической поэтики все более обнаруживается интерес к таким объектам филологии, как "поэтический идиостиль", "поэтическая" и "языковая личность" (ср., например [Очерки истории языка русской поэзии. Поэтический язык и идиостиль, 1990; Караулов 1987]). Значимость, которая придается анализу подобных языковых структур, связана с расширением спектра исследований в области креативных возможностей языка как единой системы, где проблема индивидуального языкового творчества все более выдвигается на передний план (см. [Григорьев 1983, 1986_1; Fagyno 1985, 1989; Зубова 1989 и др.]).

Центральным полем порождения креативных, непрогнозируемых возможностей языка служит художественная литература во всем многообразии ее жанровых форм и индивидуальных проявлений. При этом словесность, как заметил в своем докладе 1920 г. Б.М. Эйхенбаум [1971], – единственный род искусства, который имеет две формы поверхностного выражения – поэзию и прозу, хотя эти формы органически связаны между собой. Поэтому особый интерес в отношении изучения "поэтического идиостиля" представляют художники слова, которые стремятся овладеть как стихотворной, так и прозаической формой выражения, причем во временном плане наиболее закономерен переход от стихотворной к прозаической форме (ср. Пушкин, Лермонтов в XIX в.; Бунин, Белый, Хлебников, Пастернак, Мандельштам, Набоков, Цветаева и др. в XX в.).

Подобное лингвопоэтическое явление было названо Р. Якобсоном [1987, 324] литературным "билингвизмом" (в работе 1935 года "Заметки о прозе поэта Пастернака") и в этом своем качестве заявлено как требующее специального изучения. В этой же работе отмечено, что "проза поэта" обнаруживает ряд типологических черт, отражающих особенности поэтического мышления данного индивида. В имплицитном виде с проблемой так называемого литературного "билингвизма" сталкиваются многие исследователи, которые пытаются построить целостную картину лингвистических явлений на большом корпусе художественных текстов первостепенных поэтов-прозаиков XIX–XX вв. (для XX в. [Григорьев 1983 (Хлебников); Pomorska 1975, Смирнов 1985_1, Faryno 1989 (Пастернак); Берковский 1930, Taranovsky 1976 (Мандельштам); Бродский 1979, Faryno 1985, Зубова 1989 (Цветаева); Левин 1981 (Набоков); Johnson 1981 (Белый и Набоков); Новиков 1990, Кожевникова 1992 (Белый)] и др.), а также ученые, занимающиеся разрешением оппозиции "стих–проза" и процессов "прозаизации стиха–поэтизации прозы" на разных уровнях текста и в разные историко-литературные периоды (см. [Лотман 1972, Силард 1973, Гаспаров 1973, 1982_1; Смирнов 1985_2, Руднев 1989, Орлицкий 1992] плюс всю историю этих проблем, представленную в библиографии к данным работам и связанную с именами Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Томашевского и др.).

В нашем исследовании акцент делается на феномене сосуществования двух полярных и комплементарных форм языкового творчества – стиха и прозы – в рамках единого идиостиля и общей системы поэтического языка, а также на различных видах интеграционных процессов, которые определяют проявления одной поэтической личности в ее эстетическом развитии на фоне эволюции русской словесности XX в. Основное внимание при этом концентрируется на семантических преобразованиях с тем, чтобы установить глубинный изоморфизм между текстами, различающимися по своему дискурсивному выражению. Языковые трансформации наблюдаются нами не только при параллельном изучении окончательных версий стихотворных и прозаических произведений одного автора, но и прослеживаются при становлении "единого комплекса поэтической мысли" [Гинзбург 1974, 383] в различных текстовых реализациях: в разных редакциях и вариантах произведений, в ранних набросках, в письмах и литературно-критических статьях, в художественно-переводческой практике.

В ходе описания мы предлагаем дать ответ на вопросы, закономерно возникающие при формулировании проблемы творческого двуязычия. Это образуют ли прозаические и стихотворные произведения одного автора, единый поэтический идиостиль? Каковы особенности языковой манифестации авторской модели мира в стихотворных и прозаических текстах в их со-/противопоставлении? Какие имеются закономерности в эволюции художественных систем, определяющие переход от одной формы к другой? Что считать основным конструктивным принципом, устанавливающим границу между этими двумя разновидностями языкового творчества?

Острота "двуязычия" в творчестве особо ощущается при изучении процессов, происходящих в литературе в конце XIX в. (символизм) и первой трети XX в., включая так наз. "серебряный век" русской поэзии, особенно в ретроспективной проекции на ее "золотой век". В это время трудно найти поэта, который бы не стремился к прозаической форме выражения. Именно прозаическая форма оказывается необходимой как для разрешения творческих изысканий в области поэтического языка (ср. "Разговор о Данте" О. Мандельштама), так и для расширения форм своего художественного выражения, не умещающегося в границах сугубо стихотворного языка (ср. "Египетская марка" О. Мандельштама). Соприкосновение "стихотворных" и "прозаических" текстов происходит в сфере метапоэтики, когда в художественный текст, будь то стихотворный ("Определение поэзии") или прозаический ("Повесть" Б. Пастернака) сознательно вводится уровень структурного анализа этого текста, что в принципе ведет к срастанию поэтического и метапоэтического смыслов. Обнаруживается тенденция интертекстуальности (см. [Смирнов 1985_1]) при порождении литературных произведений вне зависимости от их формального выражения, и "единство серебряного века" [Эткинд 1989], на наш взгляд, можно увидеть в том, что любой текст в пределе стремится стать "текстом в тексте". Эта тенденция проявляет себя и в циклизации литературных произведений (лирический цикл стихов и рассказов, книга стихов), и в особой технике построения текста, достигшей своего предела в акмеизме, когда каждый новый текст рождается на основе взаимопроникновения частиц текстов-предшественников, как "своих", так и "чужих", а также в той поэтической установке, которую Б. Пастернак назвал "Темы и вариации". Эта поэтическая установка задана в русской литературе "Египетскими ночами" А. Пушкина.

Развитие тенденции "текст в тексте" ведет к порождению переходных зон по осям "стих–проза" и "лирика–эпос" в пределах одного произведения (ср. "Дар" В. Набокова), разрушению жанровых канонов, взаимной спроецированности друг на друга форм (стих ↔ проза) ↔ (лирика ↔ эпос) в процессе разрешения общей эстетической задачи.

Совмещение взаимонаправленных тенденций, в целом свидетельствующих о повышении метаязыковой и метатекстовой функции самого поэтического языка (ПЯ) и возрастании "метаязыковой интуиции" [Ревзин 1978, 15] поэтов "серебряного века", ведет к различным экспериментам, целью которых является как бы уничтожение границы между стихом и прозой (А. Белый, В. Набоков). На самом деле эти эксперименты лишь подчеркнули, что даже при наличии массы переходных форм (метрическая и метризованная проза, рифмованная и строфическая проза, стихотворения в прозе, верлибр, роман в стихах, стихи в романе и т.п.), граница по линии "стих–проза" все же существует, и она заложена в самой биполярной структуре языкового творческого сознания (см. [Лотман $1978_{1,2}$; 1983; Иванов 1978; 1983; Деглин и др. 1983]).

СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ И ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ИДИОСТИЛЯ

Определение метатропа

Оппозитный метод изучения семантических преобразований на всем корпусе поэтических и прозаических текстов одного автора требует определения операциональных единиц, имеющих метаязыковый и метатекстовый характер. При анализе творчества Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаевой зарубежные и русские исследователи (П.-А. Бодин, И. Бродский, Б. Гаспаров, А. Жолковский, К. Поморска, К. Тарановский, А. Юнггрен и др.) не раз обращали внимание на то, что можно выделить определенную группу текстов, имеющих различное выражение по оси поэзия–проза, между которыми можно установить отношение семантической эквивалентности по разным текстовым параметрам (структуре ситуации, единству концепции, композиционных принципов, подобию тропеической, звуковой и ритмико-синтаксической организации). Назовем эти тексты "близнечными текстами" [Юнггрен 1984], а отношение, которое возникает между ними, по аналогии с тем, которое возникает между текстами разных авторов, интертекстуальным, или точнее, автоинтертекстуальным (см. [Dällinbach 1976; Смирнов 1985_1].

Обычно среди разных в дискурсивном воплощении текстов находится один, который выступает в роли метатекста (сопрягающего, разъясняющего текста), или автоинтертекста, по отношению к остальным, или же эти тексты составляют текстово-метатекстовую цепочку, взаимно интегрируя смысл друг друга и эксплицируя поверхностные семантические преобразования каждого из них (ср. постановку этой проблемы как проблемы автоперевода в [Иванов 1982_1]). Становится очевидным, что за такими текстами стоит некий инвариантный код смыслопорождения и смысло-формо-преобразования, который вовлекает в единый трансформационный комплекс как единицы тематического и композиционного уровня, как и тропеические, фонические и грамматические средства, определяющие смысловое развертывание текста. Имея "до-над-жанровую" природу (И. Бродский), этот "генетический код иносказания" детерминирует организацию различных типов семантической информации в текстах.

"Генетический код" включает в себя многозначные семантические комплексы, которые обладают неодномерной структурой (букв. "пучки смыслов, которые торчат во все стороны", если перефразировать Мандельштама) и непосредственно коррелируют с эпизодической, семантической и вербальной памятью индивида. Назовем данные многозначные личностные семантические комплексы м е т а т р о п а м и, точнее метатекстовыми тропами. При этом возьмем за исходное определение Ю.М. Лотмана [1981, 10]: "Пара взаимно несопоставимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образуют семантический троп". Тогда под

метатропом будем понимать то семантическое отношение адекватности, которое возникает между поверхностно различными текстовыми явлениями разных уровней в рамках определенного художественного идиостиля. В типологическом аспекте выделяются ситуативные, концептуальные, композиционно-функциональные и собственно операциональные метатропы, которые в совокупности образуют некоторую иерархическую, но замкнутую структуру взаимозависимостей. Эта структура организует движение от смысла к форме, к тексту, от сознания к речи, от недискретных единиц мышления к дискретно-словесным и обратно.

Сходные операциональные единицы выделяет Д.Е. Максимов [1981, 34] в книге "Поэзия и проза А. Блока", называя их поэтическими интеграторами, и считает, что в своей совокупности они превращают творчество поэта в прочную непрерывную связь – "иерархию интеграторов". Однако, считая, что первооснова блоковских интеграторов является общей для его стихотворной поэзии и поэтической прозы, Максимов все же думает, что конкретная реализация их в прозе и поэзии отличается не только в формальном отношении, но и содержательно. На этом основании он выделяет интеграторы поэзии А. Блока – символы-мысли, символы-категории. Такая дифференциация, видимо, связана с тем, что Блок в прозе выступал прежде всего как критик. На наш взгляд, существуют и такие "надинтеграторы", которые сопрягают мифопорождающие и мыслерождающие структуры.

Для описания сферы действия метатропов разных видов необходимо сказать несколько слов о взаимосвязи понятий метатропа и памяти. По верному замечанию И.П. Смирнова [1987, 11], "память расположена на входе всех видов текстопорождения". При порождении дискурса наиболее значимым ученый считает противопоставление эпизодической и семантической памяти. Эпизодическая память хранит информацию, которую индивид почерпнул из непосредственного общения с социальным и физическим миром, и, следовательно, эта информация является лишь собственным достоянием личности (хотя при социальных контактах происходят определенные пересечения в памяти разных индивидов). Семантическая память хранит все усвоенные человеком тексты и сообщения, т.е. не непосредственную информацию о мире, а опосредованную культурой. Подчеркивая особую важность этих двух видов памяти и выделяя референтную специфику художественного мышления в соположении семантической и эпизодической памяти, Смирнов [1985_1, 1987] почти не уделяет внимание словесной (вербальной) памяти, которая собственно и обеспечивает "наполнение" семантической памяти и непосредственно связывает процессы восприятия текстов и текстопорождения. Вербальная память при этом находится в определенной корреляции с языковой компетенцией индивида. Ориентированные на порождение новых художественных текстов, семантическая и словесная память создают своеобразное пространство "креативной памяти", которая путем рекомбинации и трансформации уничтожает "временные" координаты следов информативной эпизодической памяти, смыкая процессы творческого воспоминания и воображения и переводя некий "диахронический" пласт памяти в "синхронный" или "панхронический". Ср. у Блока:

Прошедшее, грядущее во мне; или замечание героя В. Набокова: *"Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем они будут. Вспомню окончательно и напишу"* ("Дар.").

Назовем "креативную память" поэтической памятью, и будем считать, что именно она составляет основу поэтического идиостиля, как в эпизодической (ситуативной), так и в семантической и вербальной сфере. Определенный индивид имеет, таким образом, свой "идиолект памяти", пересечение отдельных идиолектов при социальных, языковых и текстовых контактах, создает "диалекты памяти" [Лотман 1985, 5]. При этом адекватность восприятия генерируемых данным художником текстов зависит от "объема общей памяти" между ним и его читателями; общностью "диалекта памяти" определяется и степенью "эллиптичности" [там же] определенного текста и выбор его автором собеседника-адресата.

Художественное творчество однако узаконивает обратимость отношений "адресант–адресат", так как оно подразумевает установку на "моделирование адресата как носителя общей с адресантом памяти" [Смирнов 1985_1, 75]. Адресат – лицо, от которого ожидается восприятие когерентности данного текста путем обращения к предыдущему языковому опыту, потому и уровень умалчивания текста зависит от объема общей семантической и словесной памяти. В ходе чтения текста читатель по объему информации в пределе должен приближаться к автору, автор же выступает как лицо, которое в процессе порождения соединяет текст с предшествующими текстами, т.е. "подменяя интратекстуальную связь интертекстуальной, раскрывает себя как читателя" [там же]. Метатропы в этом обратимом процессе как раз выполняют образования "межмировых линий" между прошлым и будущим состоянием системы творческого мышления и текстопорождения, обеспечивая как автоинтертекстуальную, так и интертекстуальную связь и образуя зависимость между ними.

Ситуативные метатропы

Рассмотрим все типы метатропов в последовательности. Ситуативные метатропы – это определенные референтивно-мыслительные комплексы, продиктованные "внутренней ситуативно-смысловой необходимостью" автора и служащие моделью для "внутренних речевых ситуаций" [Senderovich 1987, 318]. Они имеют соответствия в реальной жизненной, реально претекстовой (предшествующего текста) или воображаемой ситуациях. Воспоминание и воображение оказываются взаимосвязанными: следы эпизодической памяти перекомбинируются в соответствии со следами семантической памяти, и на их пересечении образуются "небывалые комбинации бывалых впечатлений" [Кругликов 1987, 26]. При этом возможны два типа установки автора: авторефлексивная – доминирующая в лирике, и рефлексивная – позволяющая образовывать нарративные структуры.

В порождаемых писателем-поэтом текстах некая инвариантная модель "бывалой" ситуации трансформируется во взаимодополнительные по

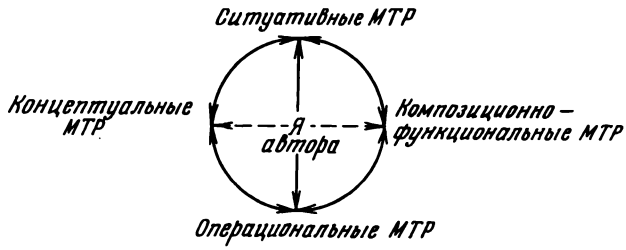


Рис. 1

отношению друг к другу "небывалые" ситуации – варианты. При реальном текстовом воплощении, особенно в стихотворных текстах, увеличивается разрыв между внутренней моделью и реальной ситуацией. Стихотворная модель всегда оказывается сложней прозаической, потому что в нее "входит не только непосредственное содержание стихотворения, в какой-то мере поддающееся прозаическому пересказу, но и модель структуры стихотворения" [Иванов 1961, 370]. Забегая вперед, скажем, что все возрастающее число шагов, соединяющих текстовую модель и реальную ситуацию, образуется за счет взаимодействия всех типов метатропов и реального их закрепления в тексте при помощи собственно операциональных метатропов, носящих название референциальной, звуковой, комбинаторной и ритмико-синтаксической памяти слова. Эффект разрыва наблюдается потому, что "с одной стороны, тот или иной смысл не может реально существовать без одновременного отложения в виде известной структуры. С другой стороны, сама структура, представляющая собой морфологическую сторону смысла, является поводом для смысловой расшифровки и порождает снова смысл" [Фрейденберг 1936, 118–119]. Таким образом, круг метатропов (МТР) можно разделить на два полукруга, верхний их которых будет определять содержательно-семантический аспект идиостиля, нижний – его формально-семантический аспект (см. рис. 1).

Так, обнаруживается, что одна и та же реально бывшая ситуация, или "одно и то же внутреннее состояние" [Иванов 1982_1, 161] запечатлевается в разных языковых воплощениях, в том числе и по оси поэзия–проза. Получается своеобразный межтекстовый перевод, при котором тексты лишь в совокупности раскрывают ситуацию, стоящую за рамками дискурса. Показательной для анализа является имеющая единую референциальную основу ситуация встречи Б. Пастернака с Венецией, которая по-разному структурируется в письме к родителям 1912 г., затем в двух редакциях стихотворения "Венеция" (1913, 1928), в "Охранной грамоте" ("ОГ") (1929–1931) и автобиографическом очерке "Люди и положения" (1957). Из них наиболее экстенсионально равнозначными оказываются именно первые записи, как в прозе, так и поэзии: в письме к родителям (*все готово стать осязаемым и даже отзвучавшее, отчетливо взятое арпеджио на канале перед рассветом повисает каким-то членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдье звуков* [Пастернак 1985, 532]) и в I редакции "Венеции": *Висел созвучьем Скорпиона Трезубец вымерших*

гитар, <...>. В краю подвластных зодиакам, Был громко одинок аккорд. Трехжалым не встревожен знаком, Вершил свои туманы порт. Интересно, что зрительное ощущение музыкального звука и знака в виде "трезубца" первоначально не было концептуально и композиционно соединено с "феминизацией пространства города" (см. [Топоров 1981]) и темой женского страдания, как в редакции 1928 г. (*Венеция венецианкой бросалась с набережных вплавь*). Концептуальное соединение знака "скорпиона" с "женщиною оскорбленной" в последней редакции стихотворения И.П. Смирнов [1985_1, 40–47] считает опосредованным текстовой ситуацией сна Ипполита в романе "Идиот" Достоевского [1957, 441]: "*...я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, <...>. Я его хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад. <...> На вершок от головы из туловища под углом 45°, две лапы, <...> так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца...*". Так образуется концептуальная связка Петербурга Достоевского с "оскорбленными и униженными" женщинами и Венеции, и оба образа города возводятся к единой мифологеме "город-женщина", синкретизирующей в себе и "город-деву" и "город-блудницу" [Топоров 1981]. Далее петербургская тема, наряду с феминизацией и зрительным параллелизмом "ночной Венеции и ее водных отражений" с Рождеством и Богородицей (опосредованным, в свою очередь, иконами и живописными полотнами итальянских мастеров), будет развита в "ОГ", где город, «поднявшийся со дна "Медного всадника", "Преступления и наказания" и "Петербурга"», будет соединен в сознании поэта с лирикой Маяковского и противопоставлен идее "второго рождения" и Возрождения. Это соединение ведет к новым перекомпозициям и переконцептуализациям, которые в итоге приведут к роману "Доктор Живаго" ("ДЖ"), где поэзия Маяковского впрямую будет соединена с именем Ипполита (*это какое-то продолжение Маяковского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита*). Новое концептуальное переплетение символически противопоставит две линии развития романа / *Лара* ↔ *Виктор Ипполитович Комаровский* ↔ *Стрельников* contr *Лара* ↔ *Живаго* /, а в "Сказке" "Стихотворений Юрия Живаго" ("СЮЖ") разрешится борьба с "чудовищем" из сна Ипполита. Сама же Лара будет сочетать в себе одновременно и Деву и Магдалину.

Взяв за основу текст автобиографической прозы "ОГ", можно выстроить целую пропорцию соответствий между ним и стихотворениями поэта периодов "Начальной поры" ("НП"), "Поверх барьеров" ("ПБ") и "Второго рождения ("ВР"): ситуация отказа любимой женщины в "ОГ" соотносима с затекстовой ситуацией стихотворения "Марбург" (1916, 1928), некая инвариантная зрительная и семантическая модель ситуации стоит за сценой прощания с Маяковским, записанной прозой, и стихотворной ее интерпретацией в "Смерти поэта" / *Ты спал, постлав постель на сплетне, Спал и, оттрепетав, был тих, – Красивый, двадцатидвухлетний, Как предсказал твой тетраптих* /. Как мы видим, си-

туация стихотворения обнажает интертекстуальные связи с текстом Маяковского ("Облако в штанах"), а его заглавие подчеркивает аналогию ситуаций "смерти поэта" в XIX и XX вв. Эта налогия двух смертей – Пушкина и Маяковского – в связи с идеей "второго рождения" как раз обсуждается в "ОГ", а затем получит дальнейшее развитие в композиции романа "ДЖ".

Среди наиболее интересных параллелей в смысле воспроизведения ситуаций самого процесса "воспоминания" можно назвать написанные почти одновременно отрывок из послесловия к "ОГ" (письмо Рильке, впоследствии исключенное из "ОГ") и стихотворение цикла "Второе рождение" ("ВР") "Годами когда-нибудь в зале концертной...". Оба эти текста Пастернака посвящены процессу возрождения в памяти своей первой жены-художницы. Но в них одни и те же референтивно-мыслительные комплексы, хранящиеся в памяти, обрастают в пространстве "памяти культуры" разными рядами ассоциаций: в прозаическом тексте ассоциации связаны с пространственным искусством – живописью, которая является сферой интересов вызываемого в памяти объекта-субъекта – художницы, в стихотворении ассоциативный ряд прежде всего связан с музыкой, т.е. сферой интересов самого субъекта воспоминания. Стихотворный текст даже имел эпиграф "Интермеццо. Иог. Брамс, ор. 115" и соотносился поэтом непосредственно с нотным текстом.

Еще один наглядный пример сравнения представляют собой стихотворения "Зеркало", "Девочка" и "Ты в ветре, веткой пробующем...", идущие подряд в книге "Сестра моя – жизнь" ("СМЖ"), и определенные фрагменты повести "Детство Люверс" ("ДЛ"), единство затекстовой ситуации между которыми устанавливается при помощи заглавий, эпиграфов и, конечно, собственно операциональных метатропов. Это сопоставление показывает, как образуется воображаемая ситуация на основе соотнесения и перекомбинации следов эпизодической, семантической и вербальной памяти. Эта "воображаемая ситуация", являясь одновременно и "внутренней речевой ситуацией" в рамках соотношения "автор–субъект сознания" ↔ "автор–субъект речи", ярко демонстрирует, что при порождении лирического текста (будь то стихотворный или прозаический) происходит синкретизация процессов номинации и предикации, адресации и референции. Основой синкретизации служит то, что процессы оформления языковых категорий происходят в пределах того же субъекта сознания, что и "воспоминание-воображение".

Так в повести: *Весь день, так томительно беззакатный, надолго увязающий день, по всем углам и средь комнат, по прислоненным к стене стеклам и в зеркалах, в рюмках с водой и на садовом воздухе ненасытно и неутомимо, щурясь и охарашиваясь, смеялась и неистовствовала черемуха и мылась, захлебываясь, жимолость.* В стихотворении "Зеркало": *Огромный сад тормошится в зале, Подносит к трюмо кулак <...>.* В стихотворении "Девочка", продолжающем первое: *Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо! <...> Но вот эту ветку вносят в рюмке И ставят к раме трюмо.* Здесь очень сложны отношения в е т к а–с а д–д е в о ч к а. Сама *девочка*, которая в повести является

"субъектом сознания", а в стихотворении появляется как референтивно-мыслительный объект только в заглавии (что делает ее одновременно и субъектом), мыслится и как *родная*, и как *сестра*, и как *зеркало-трюмо*, пересоздающее внешний мир во внутреннем пространстве отражения. С одной стороны, перед нами реальная ситуация *летнего сада и дома с зеркалами, трюмо, стеклами* и *рюмками*, граница между которыми по-разному стирается в прозаическом и стихотворных текстах. С другой, – поэтом воссоздается мифологическая ситуация "сада" (что более ощутимо в поэзии), в которой персонажи получают имена *дерева, цветка, ветки, плода* или *птицы*, связанной с *небом* и *листом*, т.е. героев вегетации, и "водная стихия образует единый мир с растительной природой" (см. [Фрейденберг 1936, 229]). Так раскрывается заглавная метафора книги "Сестра моя – жизнь".

В этой мифологической ситуации происходят следующие родовые трансформации. "*Я-Сад*" мужского рода по принципу метонимии рождает "*ветку-девочку*" как свою часть, которая оказывается женского рода. Эти превращения запечатлеваются в комбинаторной памяти прилагательного *огромный*, а обратимость отношений *сад* ↔ *ветка* обнаруживается в памяти глагола *бежать: Огромный сад* тормошится в зале, <...> *Бежит* на качели, ловит, салит, Трясет – и не бьет стекла ↔ *Вбегает ветка* в трюмо! *Огромная*, близкая, с *каплей смарагда На кончике кисти прямой*. Далее нити соответствий тянутся к "Нескучному саду" книги "Темы и вариации": *О свежесть, о капля смарагда В упившихся ливнем кистях, О сонный начес беспорядка, О дивный, божий пустяк*! "На кончике кисти" ветка превращается в прическу девочки, а сад, отражающийся в зеркале, оказывается "нескучным садом души". При этом интересно, что *сад* в прозаическом фрагменте представлен как частью названиями растений женского рода и соответственно глагольные метафоры тоже принимают женскую форму, которая лексически усиливается таким "чисто женским" деепричастием, как *охорашиваясь*.

Вспомним теперь все номинации "девочки": "*Девочка*" и "*Зеркало*" даны в заглавиях; "*Сестра*" в названии книги в позиции обращения, как и *трюмо* (*Сестра*! *Второе трюмо*!); *ветка* как субъект и объект в рамках стихотворения "Девочка", а в первой строфе третьего стихотворения (*Ты в ветре, веткой пробующем. Не время ль птицам петь, Намокшая воробышком, Сиреневая ветвь*!) ветка выступает и в виде адресата (*ветвь, ты*) и объекта-инструмента (*веткой*). Такая номинация может быть названа интимной, как и сам процесс поэтической референции, в котором "денотат существует в акте обозначения как часть сознания автора, как существующий с этим автором в более интимном отношении, чем просто называние" [Мусхешвили, Шрейдер 1989, 15]. В процессе такой референции возникает "ранее не бывшее состояние мира" [там же]. Поэтому интимная номинация одновременно является и предикацией, открывающей путь метафоризации, а референция принимает вид адресации-обращения.

Каждая же новая метафора мира Пастернака подготавливается уже

"бывшим" состоянием его мира. Так метафора *намокшей воробышком ветви*, связанной с птичьим пением, уже заявлена в ранних набросках о Реликвимини (см. [Юнггрен 1984]) в прозе: *Полдень роняет там дождь воробьев на расчесанные дорожки; Наливались грозди спелого воробьиного чириканья*. Эти метафорические номинации служат связующим звеном между стихотворением "Зеркало" (*Дорожкой в сад <...> К качелям бежит трюмо <...> Струится дорожкой, в сучках и в улитках Мерцающий жаркий кварц*) и садом "ДЛ", где "*пронзительно щебетала синева и жирно, как топленая, блестела земля. Граница между домом и двором стиралась*". В стихах граница эта снимается взаимным звуковым отражением *трюмо* и *рюмки*, в которой из *сада* вносят *ветку*. От данных текстовых ситуаций можно оттолкнуться при определении референциальных соответствий в последующих текстах, где в одном поэтическом пространстве окажутся *капли дождя, птицы, гроздья, гроза, песня* и *поэзия*: ср. "Поэзия" (*Отростки ливня грязнут в гроздьях*, 1922), "Пространство" (... *капли дождя, Как птицы в ветвях отдыхают*, 1927) и даже "После грозы" – 1958 г. (*Всем роспуском кистей лиловогроздых Сирень вбирает свежести струю*). Сама референтная соотнесенность *дерева – ветви – листа* и *песни* обнаруживается в "*приросшей песни*" "Определения души", о которой пойдет речь ниже.

Номинация осуществляется в соответствии с эпизодической, семантической и словесной памятью индивида, подвергаясь преобразованиям в цепочках Ситуативные МТР ↔ Концептуальные МТР ↔ Операциональные МТР. При этом процесс референции в рамках такой "внутренней ситуативно-смысловой необходимости" является фактически и процессом адресации, так как связан с вызыванием из памяти определенных ситуаций и текстов. Подтверждение этому находим также в текстах "СМЖ" и "ДЛ".

Эпиграф к "СМЖ" из Ленау содержит обращение к Девочке (*Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури я рисую, девочка, твои черты*), сама книга посвящена Лермонтову и открывается стихотворением с знаментальным заглавием "Памяти Демона". Стихотворение же "Девочка" имеет эпиграф из Лермонтова (*Ночевала тучка золотая На груди утеса великана*), а в "ДЛ" девочка читает книгу: *На этот раз это был Лермонтов. <...> Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, точно ли на спине, не на хребте ли все это совершается. Справиться с книгой было лень, и золотые облака из южных стран, издалека, едва успев проводить его на север, уже встречали у порога генеральской кухни с ведром и мочалкой в руке*. Граница между Лермонтовым, Демоном, Тереком и домом и садом в повести такие же зыбкие, как и в книге стихов, где в "Зеркале" *книгу читает Тень*. Поэтому "золотые облака из южных стран" из только что прочитанной книги Лермонтова сразу попадают в сад, "где ночует тучка золотая" из эпиграфа "СМЖ". Все это происходит

потому, что "литература уравнивает между собой акт непосредственного восприятия и акт воспоминания" [Смирнов 1987, 24]. По мнению Смирнова, "воспоминание устанавливает субъектно-субъектные (S–S) отношения", тогда как "восприятие соотносит субъекта с объектом (S–O)" [там же]. "Литература, следовательно, нейтрализует границу между S–S и S–O связями" [там же].

Так оказывается, что и между "СМЖ" и "ДЛ" можно выстроить пропорцию соответствий, образующих текстово-метатекстовую цепочку.

Помимо автоинтертекстуальных ситуативных МТР, как мы видели, существуют интертекстуальные, которые могут иметь своим источником как мифологические и литературные претексты, так и реальные объекты действительности, относящиеся к области воспоминаний. Однако чаще всего в литературе авангарда область текстовых воспоминаний так переплетена со следами эпизодической памяти, что границу между ними провести почти невозможно. К числу таких интертекстуальных МТР относится ситуативный МТР, соотносящий "Концерт на вокзале" (1921) О. Мандельштама и вокзал в "Высокой болезни" (1923, 1928) Б. Пастернака: *Там, как орган, во льдах зеркал Вокзал загадкою сверкал, Глаз не смыкал и горе мыкал*. В дальнейшем мы еще вернемся к этой интертекстуальной связи, обнаружив в ней и другие типы пересекающихся МТР этих двух идиостилей, несмотря на всю их непохожесть ориентированных на один и тот же "диалект памяти". Сейчас же уделим немного внимания автоинтертекстуальным ситуативным МТР Мандельштама, которые связывают его поэтические произведения.

Сам "вокзал" в Павловске в прозаической интерпретации возникает в "Шуме времени" ("ШВ") (1925) в главе "Музыка в Павловске". "Египетская марка" ("ЕМ") Мандельштама обнаруживает целый пучок соответствий между стихотворными его произведениями, являясь, своеобразным продолжением "ШВ" и одновременно выступая в роли метатекста по отношению к этим стихотворениям. Значимо, что и хронологически "ЕМ" появляется тогда, когда у поэта наступил некоторый перерыв в писании стихов, и поэтому она явилась как бы "мостом" между более ранними и более поздними его произведениями. Ср., например, "Концерт на вокзале" и *Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз* в "ЕМ"; "Венецийскую жизнь" (1920), где *Тонкий воздух кожи, синие прожилки, Белый снег, зеленая парча. Всех кладут на кипарисные носилки, Сонных, теплых вынимают из плаща*, и символическую смерть итальянской певицы Бозио в Петербурге в "ЕМ" (*Но на последних дровнях проплыла ярко-зеленая ветка, словно гречанка в открытом гробу. Черный сахар снега провалился под ногами...*), а также стихотворение 1916 г. "*В Петрополе прозрачном мы умрем, Где властвует над нами Прозерпина, Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем...*" и строчку 1931 г. "*В Петербурге жить – словно жить в гробу*" в стихотворении "Помоги, Господь, эту ночь прожить...". *Итальяночка, снег* и *саночки* появятся и в стихотворении "Жил Александр Герцович" (1931) вместе с Шубертом из "ЕМ", и Прозерпина "протянет связь" между

ранним стихотворением и "ЕМ": *С тем же успехом он мог бы позвонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен.* "Петрополь" превратится в "Ленинград" (1930), но ситуация внутри останется инвариантной: *Я вернулся в мой город, знакомый до слез, До прожилок, до детских припухлых желез <...>. Петербург! <...> У тебя телефонов моих адреса <...> У меня еще есть адреса, По которым найду мертвецов голоса.* Интересно, что несмотря на название стихотворения из памяти вызывается именно Петербург, так как, по Мандельштаму, *В Петербурге мы сойдемся снова, Словно солнце мы похоронили в нем* (1920). Это "солнце", которое "положили в гроб" и зимой "на санях" вывезли из Петербурга, в эссе "Пушкин и Скрябин" (1915) референциально привязано к Пушкину, а по свидетельству жены поэта, это то же "солнце", что "на черных носилках несут" в стихотворении "Сестры тяжесть и нежность..." (1920). Голос же автора "Евгения Онегина" ("ЕО") позволяет наметить нити ассоциаций между Венецией и Петербургом (гл. I, XLIX) и смертью *Вдали Италии своей.* Так в мире Мандельштама образуется *На языке цикад пленительная смесь Из грусти пушкинской и средиземной спеси* ("Ариост", 1933).

Разбирая стихотворение "Ленинград" в связи с семантикой возможных миров, Вяч.Вс. Иванов [1982_2, 15] пишет, "У пишущего сохранились адреса, соотнесенные с Петербургом – с тем городом, где он когда-то жил и вернулся. Но по этим адресам он найдет "мертвецов голоса". Иначе говоря, только адреса и сохраняют мировые линии. Перекрестное отождествление с живыми невозможно". Следовательно, адресация *Петербург!* определяет и референцию внутри повторяющейся "внутренней смысловой необходимости", а номинация *Ленинград* имеет предикацию *Петербург.*

Таким образом, "ЕМ" как прозаическое произведение помогает выработать Мандельштаму некоторый концептуальный аппарат, который далее разрабатывается в стихотворной форме, устанавливая непосредственные семантические связи между словами и их ритмическими комбинациями. Она, по сути, выявляет те "адреса" Мандельштама, которые связывают его идиостиль с памятью культуры и, в частности, с так называемым "петербургским текстом" русской литературы (см. [Топоров 1984, Минц и др. 1984]). Одна из несомненных функций "петербургского текста", берущего свое начало в "Медном всаднике" и "Пиковой даме" Пушкина, как считает Топоров [1984, 21], – "поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем" и где всадник, "которому имя смерть" (Откр. 6, 8) (см. [Минц и др. 1984, 90]). У Мандельштама прощание с "петербургским текстом" связано с прощанием со всей памятью культуры, а обращение к нему связано с обращением к этой памяти. В ситуативных МТР Мандельштама переплетаются поэтому Петербург, Рим, Афины, Венеция, Египет, Иерусалим, и эти переплетения мотивируются театрально-игровыми концептуальными МТР. По словам А. Ахматовой (цит. по [Топоров 1984, 23]), "в 1920 году Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр". К слову сказать, в отличие от Мандельштама и Ахматовой и несмотря на

подобную же параллелизацию Петербург – Венеция, Пастернак не привязывает память культуры именно к Петербургу, а играет на противопоставлении "петербургского" и "московского" текстов. Его память, в основном, обращена к Москве. Москва же в русской литературе противопоставляется Петербургу и его пространству как нечто "ограничное, естественное, почти природное" [там же, 11]. Адреса "ОГ" Пастернака, являющейся такой же прозаической остановкой поэта, как и "ЕМ", как раз хранят в памяти и соединяют прежде всего не Петербург и Венецию, а Итальянское возрождение и Москву, подарившую Пастернаку "Второе рождение". Именно поэтому затем в "СЮЖ" встретятся Москва и Ерусалим, открывшие путь к "воскресению" поэта.

Концептуальные метатропы и область действия "семантического зеркала"

Итак, мы логично вступаем в область концептуальных МТР. Концептуальные МТР – это некоторые устойчивые мыслительно-функциональные зависимости, образующие и синтезирующие обратимые цепочки "ситуация – образ – слово", а также создающие из отдельных референтивно-мыслительных комплексов целостную картину мира. Именно в сфере действия концептуальных МТР "живые содержания приводятся не ко времени, а к единству значения" [Мир Пастернака 1989, 118], и все живое связывается "волной кругового, вихревого сходства" [там же, 129]. Здесь вырабатываются те "глубокие мировоззрительные источники и резервы, поддерживающие всю систему образов и законы формы...; внутренние константы, постоянные, повторяющиеся за всеми варьяциями и присутствующие в виде обязательной части содержанья" [там же, 169, "Заметки к статье о Блоке"], которые образуют гармонию "содержанья" и "изощренности техники". Таким образом, концептуальные МТР образуют область, где пересекаются все виды памяти и создается "креативная" память, которая обеспечивает перевод из одного "возможного мира" мысли и языка в другой в рамках единого "я" автора, и следовательно, генерирует механизм рождения все новых "возможных миров" из одних и тех же "мировоззрительных источников".

Это, выражаясь метафорически, сфера действия "семантического зеркала" (см. [Золян 1988, Левин 1988]). И не случайно в русской литературе XX в. одним из доминирующих механизмов смысло- и текстопорождения становится образ "зеркала" (как субъект и объект порождения). "Зеркало" становится механизмом и семантизации дискурса, т.е. наполнения знаков связью с внетекстовой действительностью, и семиотизации, характеризующейся своеобразной игрой со знаками, хранящимися в памяти, и игрой с моделями (см. подробно [Лотман 1983]). Ведь отображение внешнего мира в самом зеркале зависит от структуры его поверхности и ею создается. Картина же, которую видит определенный индивид в зеркале, зависит не только от качеств зеркала, но и от выбранной смотрящим в него проекции. Так, по тому, "*куда глаза глядят*" у определенного художника слова, можно сделать вывод об его фокусах эмпатии.

Проекция "зеркала" Пастернака – природа и человек в мире природы

(*Несметный мир семенит в месмеризме* ("Зеркало" ↔ "Я сам")), и даже история представляется Пастернаку-Живаго "*наподобие растительного царства*" (ДЖ"). Проекция Мандельштама – история и культура (*Природа – тот же Рим и отразилась в нем*). Даже слова *мир* и *Рим* в проекции этих двух поэтов оказываются перевернутыми, что, как нам кажется, определило всю их судьбу. Как пишет Н. Берковский [1930, 166–167], "тот мир символов, из которых Мандельштам берет материал для своих 'несообразных', игровых сопоставлений – это мир исторический, мир культурного предания. <...> Второй член метафоры, сравнения, 'то, с чем сравнивается', всегда свидетельствует 'мировоззрение' автора, свидетельствует способ и уклон восприятия. И вот Мандельштам воспринимает культурой и историей". Поэтому в свете диалога этих двух авторов является значимым сопоставление "Венецийской жизни" и "ЕМ" Мандельштама. "*Зеркала*" и "*голубое дряхлое стекло*" "Венецийской жизни" в "ЕМ", подчиняясь природе "зеркала" Пастернака, отражают, наконец, "*ярко-зеленую ветку*", однако Мандельштам, возвращаясь на круги своя, сравнивает ее с "*гречанкой в гробу*". Ведь и в пушкинской оппозиции "волна и камень" Пастернак все же предпочитает "волны" природной стихии, Мандельштам – "камень" Петербурга, который оказался "могильным" для Пушкина.

В отличие от Осипа Мандельштама, Борис Пастернак отражает свое "внутренее состояние" на окружающий мир и вещи, порождая в своем идиостиле всеобщий принцип "одушевленной вещи", который нередко на поверхностном уровне принимает свой крайний вид – перерастает в "метафору болезненного состояния" (обилие таких метафор отмечено в работе [Левин 1966]). В чем же заключается этот принцип? Неодушевленные вещи наделяются благодаря отражению (ср. *Я белое утро в лицо узнаю* ("Марбург") и *Утро узнало меня в лицо* в "ОГ" – эксплицитная форма отражения путем перестановки актантов) способностью к ощущению, вещи предстают как эманации и даже трансубстанции психических и физических состояний, реконструируя внутреннее пространство мира души и чувств во внешнем. У Пастернака в оппозиции внутреннее/внешнее, одушевленное/неодушевленное в качестве доминирующих категорий выступают внутреннее и одушевленное. На уровне текста в этом случае происходит игра с языковой категорией одушевленности (ср. *Снявши шапку, Сто слепящих фотографий Ночью снял на память гром* – "СМЖ"). По словам Цветаевой [1979, 17], мысль Пастернака вырывается "*и вдруг – световым взрывом – наружу. Откровение. Озарение. (Изнутри)*". Выдвижение на передний план категорий внутреннее и одушевленное достигается как раз через "метафору болезненного состояния", в которой происходит "напряжение метафоры до пределов" [Мир Пастернака, 126]. Ср. в цикле "Болезнь" ("Темы и вариации" – "ТВ"): *Забор привлекало, что дом воспален. Снаружи казалось, у люстр плеврит*. Таким образом, "внутреннее состояние" больного "вырывается наружу". Данный прием получает следующее объяснение в ранней прозе Пастернака о Реликвимини ("Рлк"): *видите, формы раскололись, они*

стали содержанием и за это терпят боль содержания. В "Марбурге" же находим художественное воплощение этого приема: *Плитняк раскалялся и улицы лоб Был смугл, и на небо глядел исподлобья Булыжник, <...> И все это были подобья.*

Если мы теперь рассмотрим заглавие "Доктор Живаго" как интеграционное ядро всего романа Пастернака, как его "кодифицированную идею" [Кошевая 1982], то оно выступает как суммирующий конверсив по отношению к принципу "одушевленной вещи" и "метафоре болезненного состояния". Образ Юрия Живаго, доктора и поэта-творца, дан как исцеляющий все сущее через жизнь (ср. *доктор живого*). Поэт уподобляется хирургу, который заново "сшивает оперированный миропорядок" ("Рлк") бытия, внося "высший род одухотворения" [Мир Пастернака 1989, 164] в неодушевленные вещи – слова. В то же время в мифологии "врач" является "олицетворенным мотивом жизни", а "дар слова" совпадает с "даром жизни" [Фрейденберг 1936, 136–137, 250]. Происходит переименование, или интимное наименование, знакомых вещей: *Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство* ("ОГ"). Для доктора Живаго "*все вещи были словами его словаря*", а Лара присутствовала в жизни для того, "*чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени*" ("ДЖ"). Та же художественная идея заложена и в строках стихотворения с особым заглавием "Без названия": *Для тебя я весь мир, все слова, Если хочешь, переименую* (1956). Таким образом Пастернак старается превратить "высокую болезнь" творчества в "высокую игру".

Принцип "одушевленной вещи" в идиостиле Пастернака порождает уже не метафорический, а естественный взгляд на мир, который весь населен "живыми содержаньями". Фокусы эмпатии поэта начинают выполнять функцию субъектов речи и внутреннего состояния, так как им присваиваются не предикаты, которые являются выражением субъективности говорящего [Падучева 1991]: ср. *Я чувствовал, он будет вечен, Ужасный говорящий сад. Еще я с улицы за речью Кустов и ставней – не замечен; Заметят – некуда назад: Навек, навек заговорят.* Вещам и природным явлениям по принципу подобия-отражения присваиваются признаки субъекта и в то же время по смежности "мысли" и "веди" во внутреннем пространстве воображения-воспоминания поэтическое "Я" наделяется свойствами "вещи". Так в основе композиции книги "СМЖ" как целого произведения лежит последовательность мысленно-вещественных метонимий, которые становятся метафорами друг друга: Земля ↔ Сад ↔ Дерево ↔ Ветка ↔ Лист ↔ Птица (поющий лист).

↕ ↕

Плод Дождевая капля

Данная последовательность фиксирует этапы порождения эманаций и транссубстанций самого лирического автора-субъекта.

Этот процесс сопровождается предпочтительным использованием определенных синтаксических и грамматических конструкций, отражающих концепцию "всеобщей одушевленности" и сам принцип "отражения": бессубъектных предложений, перечислительных конструкций, инверсий, а главное – творительного падежа имени в "претворяющей" функции: ср. *Душистою веткою машучи, <...> Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага,* где "гроза" и "ветка", встречаясь в тв. падеже, напоминают о том же субъекте, которым ветер пробует, *не время ль птицам петь,* и о том (точнее, *той*), который *вбегает в трюмо.* Синтаксис приобретает новую "гносеологическую" роль, так как заставляет "по-иному воспринять речь, перестраивает наше сознание" (см. [Бахтин 1983, 80]). Так, "творительный" падеж является отражением всеобщего преобразовательного принципа метонимической метафоры, основанного на идее, что все в мире сввязано "волной кругового сходства". Этот падеж у поэта несет когнитивную нагрузку и выполняет кодирующую функцию в его концептуально-референциальной системе. Смежные явления превращаются друг в друга, а творительный падеж как бы проводит "межмировые линии" между разными состояниями "субъекта" и "объектов". Он осуществляет "творческую внутриязыковую транспозицию" [Якобсон 1985, 367] из одной поэтической формы в другую. Играя на коррелятивной связи творительного падежа с именительным, поэт предназначает номинативно-творительную функцию именно Творцу: *Зачем, ненареченный некто, Я где-то взят им напрокат* ("НП"). Тот творительный, который Якобсон [там же, 153] называет творительным обусловливающего фактора, у Пастернака часто имеет синкретическое значение движущей силы, орудия и способа действия, и, нередко совмещенный с локативным и темпоральным значением, отдан объектам внешнего мира: *Расшиблась весенним дождем обо всех*; *Дорожкою в сад, в бурелом и хаос К качелям бежит трюмо*; *И хаосом зарослей брызнется* ("СМЖ"). При этом поэт стремится нейтрализовать в грамматико-синтаксической структуре текста и границу между семантическими категориями "личности" и "безличности". Так, даже при формальной выраженности грамматического субъекта тв. падеж имени, особенно помещенный в начало стихотворной строки, как бы меняет актантные роли в стихе – субъект сливается с явлениями окружающего мира, отражаясь в них. Это отражение закрепляется обратной симметрией и звуком:

Соловьем над лозою Изольды
Захлебнулась Тристанова *захолодь.*

Так в "Определении творчества" рождается соответствие "*соловьем-захолодь*", аналогичное "*музыке во льду*" "ВБ". Здесь мы вступаем в такую область творчества, "где нет терминов "объект" и "субъект" как терминов сознания, <...> но где термины "объект" и "субъект" будут терминами "метаязыка" [Мамардашвили и др. 1971, 348]. Ср. в "ТВ" Пастернака: *Боже, кем это мелются, Языком ли, душой ли, Этот плеск, эти прелести*?

Интимность же номинации одновременно нейтрализует остроту проблемы определенности – неопределенности: мыслимый референт находится лишь в центре круга приближений, фиксируемых сравнениями, метафорами, метонимиями, метаморфозами (ср. "Определение поэзии"). Неопределенность референции, безличность или не выраженная "личность", а также принципы "всеобщей одушевленности" и "отражения" непосредственно связываются в вопросно-ответных конструкциях, в которых "ответ" не позволяет прямо идентифицировать то, о чем спрашивается, а лишь намекает на возможный референт безличной конструкцией: *Ты спросишь, кто велит, Чтоб жглась юродивого речь? В природе лип, в природе плит, В природе лета было жечь.* Большое число подобных вопросно-ответных структур в "СМЖ" и "ТВ" делает книги в стихах напоминающими архаичный диалог (отражающий тотемистическое мышление), в котором вопрос-загадка задается не конкретному адресату, а обращен к космическим силам (звездам, воде, огню, растительности, птицам) (см. [Фрейденберг 1936, 138]). Эти космические объекты-субъекты могут ответить либо положительно – "*жизнь*", либо отрицательно – "*смерть*". В мире Пастернака эти силы в результате всегда отвечают положительно: *Да будет так же жизнь свежа*! ("Да будет" "ТВ").

Концепты и "лирические герои"

Обозначенный нами круг концептуальных зависимостей, организующий обратимые цепочки "ситуация – образ – слово", определяет и тип лирического героя в сюжетных построениях Пастернака и одновременно детерминирует значимые имена героев, в которых зашифрована сверхзадача художественного воплощения: ср. *Реликвимини* (< relinguo лат. 'оставлять след') → *Спекторский* (< specto лат. 'наблюдать, следить') → *доктор Живаго* (где *доктор* – врач-исцелитель и ученый, творчески познающий жизнь). Исследователи творчества поэта отмечают особый тип его героев, занимающих центральное место в его повествованиях и заменяющих собой сюжет. Этот тип сформулирован в "НП": *Он весь во мгле и весь – подобье Стихами отягченных губ.* Постепенно "ненареченный некто" "НП" получает "говорящие имена". Такой тип героя может быть назван "метонимическим" (М. Окутюрье) и "героем–губкой" (А. Юнггрен). Последний термин связан с определением самого Пастернака: *Поэзия! Греческой губкой в присосках будь ты...* (1916, 1928). При этом инструментальный характер "*губ-губки*", где "*губы*" – функциональная метонимия, а "*губка*" – метафора поэта и поэзии, в стихах Пастернака предвосхищает понимание сущности языкового творчества И. Бродским [1991$_1$ 16]: "... не язык является его [поэта] инструментом, а он средством языка к продолжению своего существования". Поэтому Живаго в романе становится "*неотличимым, необнаружимым в калейдоскопе лучей и листьев, точно он надел шапку-невидимку*", как раз в тот момент, когда он хочет понять: "*Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества?*" ("ДЖ", кн. 2, ч. 11, гл. 8).

Функционально тип "метонимического" героя уподоблен самому творческому методу поэта, основанному на принципе зеркального отражения. Неслучайно поэтому у доктора Живаго было особенное внимание к глазу-зеркалу: *В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы – его творческие задатки и его размышления о существе художественного образа и строении логической идеи* ("ДЖ"). "*Пастернак,* – пишет М. Цветаева [1979, 138], – *это сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петли: в Жизнь*!".

И в поэзии и в прозе Пастернака "лирический герой – субъект" становится "функцией" [Смирнов 1973, 342] всех сущностей-тем, втягивающихся в сферу действия лирики. Текст развертывается как функция лирического субъекта, при этом те отношения, которые устанавливаются этой функцией суть адресатные отношения. Отношения адресации к определенным сущностям-темам фактически порождают внутренний диалог лирического субъекта с его памятью, в котором отношения адресации одновременно задают и референтивные отношения внутри одного и того же субъекта сознания. Но особенность адресатных отношений в лирике состоит в том, что по принципу обратимости-отражения и сам лирический субъект оказывается зависимым от значения порождаемых и "вынимаемых из памяти" сущностей-тем, что делает само понимание этой текстовой категории подвижным. Он как субъект сознания становится зависимым от себя как субъекта адресации и референции, или иными словами, от процесса означивания действительности, который на поверхностном уровне обнаруживает себя в последовательности семантических преобразований, особом поэтическом дейксисе и в позиции обращения, делающей адресацию текстообразующей категорией (см. [Ковтунова 1986, 24–59, 89–118; Шмелев 1991]). Кажется, что "лирический субъект" в поэзии или "лирический герой" в прозе как бы элиминируется. На самом деле динамичность предикативных отношений, присваиваемых объектам внешнего мира, "определяется неслитностью, несводимостью к одной синтаксической позиции" [Арутюнова 1969, 19]. Текст становится "сплошь предикативным" [Ковтунова 1986, 148] и поэтому в нем, благодаря принципу возврата, все процессы синтаксического смещения выстраивают обратную проекцию, при которой внешне элиминированное "Я" субъекта вдвойне выдвигается как отражение отраженного.

Поэтому "*пастернаковы глаза остаются на всем, на что он когда-то глядел,* – в виде знака, меты, <...> так что мы с точностью можем установить, *пастернаковский это лист или просто. Вобрав лист глазом – возвращает с глазом (глазком)*" [Цветаева 1986, 407–408], а тексты Пастернака порождаются как своеобразный авторский миф, где "Я" поэта соединяет линией-пунктиром все сущее в один мир: смежное становится подобным, подобное – смежным. В результате развертывания сущностей-тем в структуре подобного текста происходит разрешение основных бытийных и языковых оппозиций. Образуется "существованья ткань сквозная", отражающаяся в ткани текста.

Ниже приводится схема действия "функции лирического субъекта",

которая в определенной последовательности соотносит сущности-аргументы с их функциональным поэтическим значением и маркирует точки функционального схождения между этими значениями. Порядок функциональных соотношений определен таким образом, что более высокие по рангу соответствия включают в себя более низкие, а более низкие подразумевают наличие более высоких, так как имплицированы ими. В реальных текстах мы чаще всего имеем дело с совмещением нескольких функциональных соответствий, хотя одно из них может выступать как доминирующее. При развертывании функциональных соотношений "Я" выполняет роль 1 лица лирического субъекта (в прозе заменяется 3 лицом в мужском или женском роде) и служит названием функции, в результате действия которой порождается поэтический мир как "интеграл бесконечной функции" (Пас.). Фактически, стихотворение Пастернака "Определение поэзии" имеет строение, аналогичное приведенной ниже последовательности соотношений, за исключением того, что "Я" поэта там находится за текстом, в тексте же – указательное местоимение *Это*, стоящее на пути субъекта и объекта.

В результате развертывания данных слева функциональных соотношений происходит разрешение оппозиций, приведенных справа:

(1) Я ↔ БОГ(ты)	"мое Ты"	внутреннее – внешнее
(2) Я ↔ ЛЮБОВЬ (ты, она, он)		женский – мужской
(3) Я ↔ ДУША		земля – небо
(4) Я ↔ СМЕРТЬ ↔ ВОСКРЕСЕНИЕ		жизнь–смерть
(5) Я ↔ СВЕТ ↔ ЗЕРКАЛО	"мой Двойник"	прошлое – будущее
(6) Я ↔ ТЕНЬ	(я, он) – тень	свет – тень
(7) Я ↔ ЗВУК ↔ ЭХО		добро – зло
(8) Я ↔ ТИШИНА	"Музыка во Мне"	музыка – слово
(9) Я ↔ ВЕРА ↔ МУЗЫКА		образ – знак
(10) Я ↔ ПРИРОДА (это)		
(11) Я ↔ МИР КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ		гармония – дисгармония
(12) Я ↔ ДРУГИЕ ЛЮДИ	"Я за другого" (Я-он, она)	текст – метатекст
	поэты (мы$_1$)	
	не-поэты (мы$_2$)	
(13) Я ↔ ПРЕДМЕТЫ ВНЕШНЕГО МИРА (вещь, оно)		естественное – рукодельное

Любопытно в отношении рассматриваемых нами соотношений высказывание самого Б. Пастернака [1992, 174] в письме к Ж.де Пруайар: "Я думаю о своей особой жизни. В список ее действующих лиц входят: *Бог, женщина, природа, призвание, смерть* <...>. Вот кто по-настоящему мне близки, мои друзья, *соучастники* и *собеседники*. Ими исчерпывается все существенное".

Все названные нами соотношения работают и в других лирических

системах, которые мы рассматриваем в рамках данной работы, но порождаемые функцией "Я" поэтические значения будут отличны от пастернаковских, так как будут различны концептуальные МТР, определяющие сущность этой функции. И лишь только в пастернаковской системе происходит разрешение всех выделенных оппозиций, что связано с особенностями его креативного мышления.

Особый интерес в этой системе представляет второе соотношение Я ↔ ЛЮБОВЬ, которое стоит за единой концепцией женского образа у Пастернака. Для расшифровки этого инвариантного образа необходимо знание многих текстов поэта, включая письма и ранние наброски. Как писал О. Мандельштам [1990, т. 2, 138], "лирический поэт, по природе своей, двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога". И вторая половина пастернаковского "Я" воплощается в женское начало – *Жизнь* и *Природу*. И героиня набросков о Реликвимини 1910 г., и Елена-Девочка "Сестры моей – жизни", и Женя Люверс как "детство внутреннего мира" [Переписка 1990, 31], и Лара "Доктора Живаго" – женские "двойники", "близнецы" Пастернака – ср. *Это ведь двойники <...> И теперь они оба точно брат и сестра* ("Вакханалия", 1956). "Сестра" является олицетворением всей природы, жизни, творчества. Сам же поэт воспринимает раздвоенность/слитность отношения "Я" ↔ "Сестра моя – жизнь" как дождевую капельку, которая *Цела, не дробится, их все еще Целующихся и пьющих. <...> И не разлучатся, хоть режьте*. Корень "жизни" объединяет "Сестру мою – жизнь" и "Доктора Живаго", связывая в единую "книгу жизни" все творчество Пастернака.

Вспомним эпиграф книги "СМЖ". Во-первых, он подчеркивает божественное, неземное происхождение любви, как и творчества, которые возникают на небе и, как *гроза*, застилают "*жертвенным дымом*" "*глаза и тучи*" ("Наша гроза"). Во-вторых, эпиграф подчеркивает игровой характер поэзии, при котором "женская фигура" привносится в жизнь поэтическим "Я", что обнажает метаморфозы женской формы у Пастернака. Поэтическая игра сродни драме внутри "памяти", где "... *всю тебя, от гребенок до ног, Как трагик в провинции драму Шекспирову, Носил я с собою и знал на зубок, Шатался по городу и репетировал*" ("Марбург"). И в этом же ряду: *И память – в пятнах икр и щек, и рук, и губ, и глаз* ("СМЖ"). Полностью облик "девочки" возникает у Пастернака в "ДЖ": *Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты еще на руках и губах моих, я побуду с тобой <...>. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания...* .

"Водяной знак" Лары (см. [Франк 1990]) в грозовых тучах видит Юрий Живаго и в ночь первого расставания с любимой. Такой же знак находим и в ранней прозе, где описывается любовь Реликвимини: *От этого прибывало то, что небом наполняло ее всю*. В этом же тексте кодифицирована христианская идея Пастернака любви к женщине: *Да, излишня была любовь. Ведь они стали братом и сестрой, и продолжали любить без любви и быть предсердиями друг друга. Братом и сестрой стали они.*

Или двумя сестрами. Любовь, в первую очередь, сливает сердца людей: *Тесней, чем сердце и предсердье, зарифмовали нас вдвоем* ("ВР"). Да и сама любимая создается, как Ева из ребра Адама, творческой игрой воображения (ср. "Мейерхольдам", "Ева"), ребра – передающего движения волн сердца, "раскачивающих поэзию". Именно поэтому "Девочка" – "второе трюмо" и "сестра" поэта в "СМЖ" появляется в стихотворении "*с качелей*", "*с бухты-барахты*", а в эпиграфе как "золотая тучка" *на груди* "утеса-великана". Недаром М. Цветаева в "Световом ливне" идентифицирует "утес", определяя творческий метод Пастернака: "*прорыв в слово – чаще всего довременное какое-то: точно утес заговорил, или дуб. Пастернак живет не в слове, как дерево – не явленностью листвы, а корнем (тайной)*" [Цветаева 1979, 136]. Этот "корень" женского рода – *Жизнь*.

Сама же Марина также уподоблена облакам на небе. В переписке 1926 г. узнаем, что Пастернак так же живет с фотографией Цветаевой, как и в книге "СМЖ" с фотопортретом любимой. Глядя на фотографию Марины, он пишет, что ее красота, т.е. "явленность большого духа в женщине", заставляет представлять ее облик "несовместимым с человеческим ростом", "точно это не человек, а небо в прелести всех плывших когда-либо над тобой облаков" [Переписка... 1990, 325]. Эти строки о "стихийности" поэта Цветаевой объясняют структуру общего для нескольких текстов образа, основанного на взаимном отражении "природа–человек". В то же время нельзя забывать и о взаимном отражении Цветаева–Пастернак, которое усилено перепиской и статьями Марины о книгах своего "брата по перу". В письме 1923 г. она пишет: "Милый Пастернак, <...> Вы – явление природы" [там же, 305]. Пастернак же в 1926 г., объясняясь в любви Цветаевой, проговаривается: "*Ты такая прекрасная, такая сестра, такая сестра моя жизнь, ты прямо с неба спущена ко мне*" [там же, 313].

Все лирические женские образы Пастернака можно свести к единому "метаобразу" (см. [Степанов 1965, 290]). Все они построены по принципу "сердца и предсердия", "сада и ветки", "Адама и его ребра", т.е. части, которая задает целое и без целого не существует. Эта "часть" создается "воспоминанием-воображением" художника: *Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как будто не шутя во сне Из моего ребра возникла* ("Ева", 1956).

Однако сама концептуально-мировоззрительная система М. Цветаевой, как и система Мандельштама, противопоставлена пастернаковской. Здесь гармонии внешнего мира и человека, которую мы наблюдали у Пастернака, противостоит "конфликт лирического героя и действительности" (см. [Ельницкая 1990]). Особенно ярко этот концептуальный конфликт проявляет себя в двух стихотворных произведениях – "Новогоднее" (1927) и "Поэма Воздуха" ("ПВ") – и в прозаическом эссе "Пленный дух" (1934) ("ПД"). "ПД" и "Новогоднее" объединяет то, что оба эти произведения написаны на смерть двух великих поэтов-современников – А. Белого и Р.-М. Рильке, "ПВ" рассматривает тему смерти поэта в авторефлексивном плане. Хотя, как считает И. Бродский [1991_2, 157], "всякое стихотворение

"На смерть...", как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Оплакивая потерю, <...> автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении "на смерть" есть элементы автопортрета. <...>. Таковы издержки этого жанра и от Лермонтова до Пастернака русская поэзия свидетельствует об их неизбежности".

"ПВ", посвященная первому трансатлантическому перелету, строится на параллелизме "*поэт/летчик*", где *летчик* = 'летящий, взлетающий ввысь; перелетающий в другое измерение'. Основная тема поэмы – "смерть и вознесение", т.е. победа "духа над плотью", таким образом *воздух* как кодифицированная идея текста, выведенная в заглавие, это – "*вознесенный дух*". Ср. *Курс воздухоплаванья Смерть, где все с азов, Заново...* . Эта же тема развивается позднее и в прозаическом эссе, где тема полета как дифференциального признака поэта будет связана с образами *птицы* и *ангела*. "Пленный дух" – это Андрей Белый, который характеризуется одноименно с его романом как "серебряный голубь": *Два крыла, ореол кудрей, сияние*. Отсутствие плоти – основная мера духовности, и Белый лишен в эссе телесного воплощения: *Белый, с внезапным поворотом всего тела, хотя странно говорить* в с е г о и т е л а, *до того этого всего было мало, и до того это было* н е т е л о, – *напуская на меня всю птицу своего тела...*

Цветаева считала, что сама поэзия – это "минимум плоти, меньше нельзя" [1979, 117], и освобождение от тела, плоти, – соединяет "Поэта и Время" (ср. название одноименного эссе), переводит Поэта из *Времени* в *Вечность*. Так, размышляя в "Повести о Сонечке" (1937) над строчками Мандельштама о Батюшкове: "*Который час*? – его спросили *здесь*, А он ответил любопытным: *Вечность*", – Цветаева пишет, что "глупо у поэта спрашивать время". Ответ мандельштамовского Батюшкова – "*ответ – гения, чистого духа*". Поэзия – это "перевод на тот свет", "пере-лет" из времени в вечность. Эта тема решается в "ПД" в области поэтического дейксиса, который воспроизводит местоименную поэтику самого А. Белого: "Конечно, **здесь,** потому что я сейчас **там**, потому что **там** сейчас **здесь** и никакого **здесь,** кроме *там*! Никакого **сейчас,** кроме *тогда*, потому что **тогда**, потому что **тогда** *вечно, вечно, вечно*! <....> Это и есть фетовское **теперь**". Слова Белого в "ПД" Цветаевой отсылают к стихотворению А. Фета "Теперь", в котором есть строчки: *Вневременной повеем жизнью оба, И ты и я – мы встретимся – теперь*!

Тема "перевода на тот свет" (ср. письмо М. Цветаевой А. Тесковой о Рильке 1929 года: "Убеждена, что когда буду умирать – за мной придет. **Переведет** *на тот свет*, как я сейчас *перевожу* его (за руку) *на русский язык*. Только так понимаю – *перевод*" (цит. по [Гаспаров 1982_2, 128]) развивается и в "Новогоднем", где Цветаева устанавливает свои собствен-

ные отношения между жизнью и смертью: *Жизнь и смерть давно беру в кавычки, Как заведомо пустые сплеты. <...> Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть. <...> Нет ни жизни, ни смерти, – третье, Новое.* Поэтому настоящая жизнь "на том свете": *Из всего* **того** *один лишь* **свет** *тот Наш был, как мы сами только отсвет Нас, – взамен всего сего – весь* **тот** *свет*! Видимо, такая позиция связана именно с русской послереволюционной ситуацией, когда для поэтов-эмигрантов, самой Цветаевой и А. Белого во время жизни его за границей, реальный мир был *Там* и *Тогда* – в России: *Связь кровная у нас с тем светом: На Руси бывал – тот свет на этом зрел.* Все остальное – "*После России*".

Поэзия, лирика, как "дар духа" явно относится к сфере **небытия,** а жизнь поэта – переход от одного небытия к другому (от рождения к смерти), ср. в "ПД" слова А. Белого о детстве: "Я тогда был *совсем маленьким, меня почти еще не было, меня просто не было*" и комментарий самой Цветаевой: "Не зная и я, что сказать в ответ на *такое полное небытие*, жду, зная, что через секунду он уже опять **будет.** – "*Меня не было, было* **я, оно**". Сама же сущность "бытия – небытия" Белого сформулирована ей на последних страницах "ПД": "*Он не только собой занят, а своей бедой, не только данной, а отрожденной: бедой своего рождения в мир. Не эгоист, а эгоцентрик боли, неизлечимой болезни – жизни, от которой вот только 8 января 1934 года излечился*".

Поэт – посланник свыше, рукою Бога гость на земле. Поэтому основной диалог "Я" поэта, направленный в мир, на землю – это внутренний диалог души и плоти, смерти и жизни, причем, развоплощение и смерть, по Цветаевой, и есть настоящая жизнь. Аналогично евангельскому "смертью смерть поправ" у Цветаевой в "ПВ": *Курс воздухоплаванья Смерть, и ничего смертного в ней.*

Этот диалог развивается в "ПВ" в трех плоскостях – любовь, поэзия, смерть-жизнь, пересекающихся между собой при все большей интериоризации "внутренней речевой ситуации" Цветаевой. Этот "диалог – игра" построен как ожидание у двери, входа гостя (ср. в Евангелии о Христе: *Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется*). При этом интериоризация развивается как последовательность семантических параллелизмов – изоморфизмов: "*гость*" → "зов" → "*знак*" → "*всей тьмы знак*" → "*стук Сплошной, не по средствавм Ничьим – оттого и мрем – Хозяйкина сердца*" → "*Душа без прослойки чувств. Голая, как феллах*". По логике параллелизмов, – пишет М.Л. Гаспаров [1982_2, 130], разбирая строение "ПВ", – эти [последние] слова относятся тоже к гостю: гость и есть душа. <...> из двух полярных "Я" героини ожидающим является тело, а приближающимся – душа. Получается любопытное выворачивание наизнанку обычного представления: смерть – это не "когда душа разлучается с телом", а когда "душа соединяется с телом". Поэзия и есть это соединение.

О сущности поэзии Цветаева пишет Пастернаку в письме 1923 г. [Переписка... 1990, 306]: "Лирические стихи (то, что называют) – это

отдельные мгновения **одного** движения: движение в прерывности. ⟨...⟩ Лирика – *это линия пунктиром,* издалека – целая, черная, а вглядись: сплошь *прерывности между... точками – безвоздушное пространство: смерть.* И вы от стиха до стиха умираете. (Оттого "последнесть" – каждого стиха!). В книге (роман ли, поэма, **даже** статья!) этого нет, там свои законы. Книга пишущего не бросает, люди – судьбы – души, о которых пишешь, хотят жить, *хотят дальше жить,* с каждым днем пуще, кончать не хотят!". Пастернак позднее воспользовался советом Цветаевой написать большую вещь в прозе, т.е. по ее словам начинает "вторую жизнь". Об этой "книге" поэт пишет в стихотворении "Памяти Марины Цветаевой" (1943). Эта книга "ДЖ".

Однако во время писания романа Пастернак познает и тяжесть расставания с героем, который предсказала Цветаева в том же письме: *Расставание с героем – всегда разрыв!* Живаго как поэта подстерегает та же "душевная астма", что и героя "Пленного духа", – болезнь аорты, когда не хватает воздуха, чтобы дышать. Сбывается пророчество Цветаевой, которая в "Поэме воздуха" так определила отношения поэта со своим "вторым я" – "душой": *Мы, а вздох один! И не парный, спаренный Тот, удушье двух – Одиночной камеры Вздох.* Ведь этимология слов *дух – душа – воздух* и *дышать* едина.

"Вторая жизнь" героя Пастернака начинается в "Стихотворениях Юрия Живаго". Интересно, что смерть Живаго в романе (1929) хронологически предвосхищает "Второе рождение" – цикл стихов Пастернака (1930–1932) (см. также [Bodin 1976]). Так выражается концептуальная позиция поэта в композиции книги, состоящей из прозаического и стихотворного текстов: смерть в прозе, рождение – в поэзии. Живаго погибает от сердечного приступа, который не оказался "смертельным" для Пастернака. В это время в 1930 г., описывая в "ОГ" самоубийство Маяковского; он, видимо, находит для себя ответ на свой же вопрос: *Так это не второе рождение? Так это смерть?* Этот ответ звучит в строчках 1956 г., написанных после окончания романа (*Но только быть живым,* ⟨...⟩ *Живым и только до конца*). А заканчивается роман стихами Живаго, которые предсказывают "полную гибель всерьез" ("ВР") автора романа: *Но книга жизни подошла к странице, Которая дороже всех святынь. Сейчас должно написанное сбыться, Пускай же сбудется оно, Аминь!* Поистине, как говорит Библия: *Жизнь и смерть во власти языка!* (Притч. 18, 22).

Что касается М. Цветаевой, то М.Л. Гаспаров в своей статье, посвященной "ПВ" [1982_2, 132], упоминает об одной интересной интерпретации поэмы, которая рождается из "сквозной образности" (Пас.) ее текста; правда сам ученый к такой трактовке не присоединяется. Речь идет об употреблении в поэме сочетания "мертвая петля", которое "в перспективе дальнейшей жизни и судьбы Цветаевой позволяет осмыслить "ПВ" в плане не просто свидания со смертью, а самоубийства: «Слова "петля" мертвая – ключевые; "первый гвоздь" в начале – тот, на который самоубийца закидывает петлю; "редкий" и "резкий" воздух, "полуостановки" вздоха и сердца – предсмертное удушье; "полная оторванность темени от

плеч сброшенных", ощущение летящей головы – встряска тела в петле» [там же]. В пользу такой интерпретации говорит цикл Цветаевой "Пригвождена..." (1920) и строки из "ПВ": *последний гвоздь вбит. Винт, ибо гроб свинцовый.*

Обращаясь к Марине в стихотворении, посвященном ее смерти, Пастернак так интерпретирует сущностную основу "ПВ": *Лицом повернутая к Богу, Ты тянешься к нему с земли, Как в дни, когда тебе итога Еще на ней не подвели.* Так, в поэме при "вознесении–воздухоплавании" происходит "развоплощение" (М. Гаспаров) "поэта-летчика". Это "развоплощение" завершается не только отречением от чувств зрения (*Расцедив сетчаткою Мир на сей и твой*) и слуха (*Старая потеря Тела через ухо. Ухом – чистым духом быть. Оставьте буквы – Веку. Чистым слухом Или чистым звуком движемся*), но и потерей осязания воздуха – "*больше не дышу*". Освобождение от букв и звуков как плоти поэзии происходит одновременно со все более сильным преодолением сопротивления воздуха, которое есть приближение к "небу" чистой лирики.

Особенность цветаевского "задыхающегося голоса" как в поэзии, так и в прозе, хорошо отразил И. Бродский в своем метаописании стихотворения "Новогоднее" [1991_2, 162]: "*сродни более птице, чем ангелу, ее голос всегда знал, над чем он возвышен...*". Сама же концепция лирики "как движения в прерывности" получает стихотворное воплощение в "ПВ", отражая цветаевскую гносеологию ритма: *Паузами: пересадками / С местного в межпространственный – / Паузами полустанками/Сердца, когда от легкого – Ох! – полуостановками / Вздоха – мытарства рыбного / Паузами, перерывами / Тока, паров на убыли / Паузами, перерубами / Пульса, – невнятно сказано: / Паузами – ложь, раз* /**спазмами**/ *Вздоха... Дыра бездонная / Легкого, пораженного Вечностью.*

Возвращаясь в связи с "вечностью" к поэзии Мандельштама, скажем, что концепция "духа – воздуха" и "дыхания" Цветаевой очень близка этому поэту. Так, в раннем стихотворении "Дано мне тело – что мне делать с ним..." (1909), он более всего радуется тому, что может свободно дышать: *На стекла вечности уже легло Мое дыхание, мое тепло.* Парадигма контекстов, которую строит K. Taranovsky [1976, 10–13], исходя из более поздней строки поэта *Нельзя дышать, и твердь кишит червями* ("Концерт на вокзале"), явственно показывает постепенное смещение акцентов в творчестве Мандельштама: от "*дыханья вещего в стихах*" через *Словно темную воду Я пью помутившийся воздух* к *Нельзя дышать.* Подобная же парадигма "задыхания" выстраивается и у Пастернака, которая ведет от *встает нам горла поперек* в "Высокой болезни" к стихотворению цикла "Второе рождение" "*О, если б знал, что так бывает...*", где "*строчки с кровью – убивают, Нахлынут горлом и убьют*". Последнее стихотворение имеет прямую интертекстуальную связь со "Стихами о неизвестном солдате" (1937) Мандельштама и им современными – ср. *Пою, когда гортань сыра.* Строки Мандельштама

1937 года *Если б меня лишили всего в мире – Права дышать и открывать двери И утверждать, что бытие будет* ⟨...⟩ *Я не смолчу* показывают разное отношение двух поэтов к своей миссии. Для Пастернака в этом случае "*кончается искусство, И дышат почва и судьба*" ("ВР"), потому что строку должно диктовать не только "чувство", но и "игра". Он еще в 1919 году понял, что *А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно, что жилы отворить* ("ТВ").

Интересно соотнести все эти стихотворные контексты с высказываниями Мандельштама в "Заметках о поэзии" (1923): "Стихи Пастернака почитать – *горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие*" [1990, т. 2, 210]. Сочетание слов "прочистить горло" впоследствии было использовано самим Пастернаком в книге "ВР" как симптом поэтического выздоровления: *И осень, дотоле вопившая выпью, прочистила горло* (1930).

В "ЕМ" Мандельштама также звучит тема "воздуха". Она связана здесь с темой "детской болезни", от которой нельзя излечиться, хотя "*надо лишь снять пленку с петербургского воздуха*", чтобы "*обнажить его подспудный пласт*" – т.е. освободить от "тяжести". В "ЕМ" "*продырявленный воздух черен и сладок*", как в Казанском соборе Петербурга: в небе Петербурга "*к зловещему дегтю подмешан желток*" ("Ленинград"). И "небо" и "воздух" у Мандельштама, как и многие другие объекты его мира, "*тяжело-нежны*", "*черно-сладки*" и "*черно-желты*", и все "трагическое, на каком бы маленьком участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира" [Мандельштам 1991, т. 3–4, 192]. Поэтому в "Стихах о неизвестном солдате" поэт просит: "*Научи меня, ласточка хилая, Разучившаяся летать, Как мне с этой воздушной могилою Без руля и крыла совладать*". Так, в отличие от Цветаевой, Мандельштам до конца ищет, как "обновить легкие", как ухватиться за "радость тихую дышать и жить", как найти "солнце", которое потом "похоронить: ср. *Душно – и все-таки до смерти хочется жить* (1931).

Но однако для Мандельштама все же, как и для Цветаевой, смерть оказывается выше жизни, и для него важнее умереть "*полной смертью*", чем жить "*полной жизнью*" ("Пушкин и Скрябин"). Именно поэтому он играет "*на разрыв аорты*", и, продолжая аналогический ряд **жизнь–казнь** стихотворения Пушкина "Дар напрасный, дар случайный..." (1828), Мандельштам в стихотворении, посвященном смерти А. Белого, выстраивает свою концепцию "Пленного духа" поэзии: *Чисто пишется* **казнь,** *а читается правильно* – **песнь,** *Может быть, простота* – **уязвимая смертью болезнь**? (10–11 января 1934 г.). От этой "неизлечимой болезни" "Смерти поэта" и стремится "излечить" русскую литературу Б. Пастернак, противопоставив ей свое "Второе рождение" и дар жизни "Доктора Живаго".

Операциональные метатропы и понятие "памяти слова"

Ситуативные и концептуальные метатропы, образуя костяк содержательно-семантического аспекта идиостиля, требуют закрепления в формально-семантических средствах языка, чтобы снова начать путь от "формы к содержанию". Так мы вступаем в сферу собственно операциональных МТР, которые во взаимодействии с композиционно-функциональными МТР организуют внешнюю сторону смысла. Хотя подразделение на внутреннее-внешнее здесь очень относительно.

Собственно операциональные МТР имеют вид определенных детерминант, непосредственно коррелирующих с субъектом сознания и речи: 1) референциальная память слова (РПС); 2) комбинаторная память слова (КПС); 3) звуковая память слова (ЗПС); 4) ритмико-синтаксическая память слова, включающая память рифмы (РСПС).

Эти характеристики, относящиеся к сфере вербальной памяти, названы детерминантами, поскольку они определяют процесс материализации текста. Фактически, при помощи этих детерминант происходит заполнение ритмической матрицы поэтического и функциональной перспективы прозаического текстов путем семантико-синтаксических преобразований языковой материи. Эти же детерминанты определяют и различия семантических трансформаций в этих двух типах текстов. Понятие памяти в именовании детерминант позволяет нейтрализовать оппозиции линейности–нелинейности, континуальности–дисконтинуальности в художественных текстах, а также стереть границы между действием этих метатекстовых единиц в рамках одного идиостиля и в пределах поэтического языка в целом. Операциональные МТР – еще один выход писателя во внешний мир и одновременно сфера пересечений семантической и креативной памяти разных индивидов. При этом только та мысль, которая нашла выражение в слове, входит в "общую память" (ср. смежное понятие "экспрессемы как культурно-исторической парадигмы" в работе [Григорьев 1979]). Поэтому смысловая ситуативная и концептуальная субстанция ищет воплощения в звуке и знаке. "Связующим звеном между словом, как звуковой системой, и его смыслом – является физиологический процесс, связывающий слово с его смыслом. Этот физиологический процесс существует и тогда, когда слова не произносятся, а, например, только читаются и вспоминаются" [Аскольдов 1928, 43]. Именно подобный процесс обнажен в стихотворении Мандельштама: *Я слово позабыл, что я хотел сказать* ⟨...⟩ *Но я забыл, что я забыл, что я хочу сказать, И мысль бесплотная в чертог теней вернется* (1920). Размыкание с памятью истории и культуры постепенно становится все более трагическим для поэта. Невозможно дышать, когда "беспамятствует слово". Ранее стихотворение "Ласточка", строки которого процитированы выше, имело заглавие "Слово". Смена заглавий позволяет расшифровать и смысл строк из "Стихов о неизвестном солдате" и "ласточкин росчерк" в "ЕМ", а изъятые поэтом строки дают возможность более точно восстановить процесс появления языковой ткани у поэта: *А*

на губах, как черный лед, горит И мучит память, не хватает слова, Не выдумать его, само гудит, Качает колокол беспамятства ночного. ⟨...⟩ *Как эту выпуклость и радость передать, Когда сквозь лед нам слово улыбнется....*

По воспоминаниям современников, рождение стихов у Мандельштама начиналось с того, что он "что-то бормотал, пока это бормотание не превращалось в членораздельную речь" [Штемпель 1987, 230]. Это "бормотание" выходит на поверхность в эпиграфе к "Грифельной оде" (*Мы только с голоса поймем, что там царапалось, боролось*), который ранее входил в основной текст.

Как мы видим, память слова является не текстовой, а мататекстовой характеристикой и образует интертекстуальную связь (включая автоинтертекстуальную). Она открывает путь как во внутреннюю систему МТР (Операциональные МТР ↔ Концептуальные МТР ↔ Ситуативные МТР), лежащую одновременно и "внутри" и "над" текстом, так и систему всего поэтического языка и общей поэтической памяти.

Референциальная память слова наиболее тесно связана с внутренней системой МТР, что определяется "интимностью" референции в лирике, т.е. личным соотнесением высказывания с объектами, событиями, ситуациями. Под РПС понимается его способность как знака, с одной стороны, фиксировать узаконенные общим языком прямые референциальные соответствия, с другой – входить в сеть парадигм, обычно называемых "поэтическими" (см. [Павлович 1988]), в которых регламентируется перенос прямого референциального значения по аналогии и смежности, и с третьей, – создавать индивидуально-авторские соответствия и фиксировать их в поэтической памяти.

РПС организует движение "внутренней речи" (см. [Выготский 1982; Ковтунова 1990]). Так «внутреннее слово, по аналогии с известной метафорой, применяемой к электрону, можно назвать кентавром; электрон проявляет себя от как волна, то как частица, в внутреннее слово выступает, с одной стороны, как носитель определенного значения (будучи словом), а с другой стороны, "как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения» ([Ротенберг 1991, 163; внутри цит. [Выготский 1982, 350]). Слово во внутренней речи, обрастая полифоническими связями, "обращенными не только к другим словам, но и к предметному миру" [Ротенберг, там же], становится "внутренним образом", следом сематической и языковой памяти.

Понятно, что РПС находится в прямой зависимости от комбинаторной памяти слова, т.е. уже зафиксированной сочетаемости для данного слова в поэтическом языке, как индивидуальном, так и в общем. Именно поэтому, что РПС уже как бы вложена в его КПС, происходит расшифровка метафор-загадок, имеющих полярность в переносе обозначения (т.е. прямое референциальное соответствие не дано на поверхности текста). Ср., например, слово *ласточка*, в "Стихах о неизвестном солдате" Мандельштама.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение "Определение души" Пастернака ("СМЖ"). Само слово *ДУША* в тексте не упоминается,

однако референциальной соотнесенностью с ним наделяются другие слова. Кстати, подвижность наименования у слов с референцией "душа" связано с тем, что душа существует только в понятийной сфере и не закреплена ни за одним объектом действительности, или точнее, может быть "вложена" в любые. За счет чего это происходит?

Обратим внимание на следующие строки: *Нашу родину буря сожгла. Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? О, мой лист, ты пугливей щегла! Что ты БЬЕШЬСЯ, о шелк мой застенчивый? О, не бойся, приросшая песнь!* Для определения слова, в которое автор "вложил душу" в тексте (так как в заглавии оно дано), обратимся к комбинаторной памяти слова БЬЕШЬСЯ. Вспоминаем у Тютчева: *О, вещая душа моя! О сердце, полное тревоги, О, Как ты БЬЕШЬСЯ на пороге Как бы двойного бытия.* Кроме КПС об интертекстуальной связи напоминают и конструкции с обращением, т.е. ритмико-синтаксическая память слов.

Теперь по КПС восстановим РПС пастернаковской "души": *мой лист → душа → сердце.* В самом же тексте "Определение души" ЛИСТ как объект, в который "вкладывается душа", претерпевает следующие комбинаторные изменения путем синонимических замен: *лист → щегол → шелк мой застенчивый → приросшая песнь.* В РПС "душа" всплывает, во-первых, традиционный перенос ДУША ↔ ПТИЦА, во-вторых, "вкладывание души" в ЛИСТ задает новые потенции РП этого слова. Последнее и зафиксировано М. Цветаевой [1986, 407–408], когда она пишет, что "пастернаковский лист" имеет свой знак, мету, патент. Устанавливается цепь сематических переходов: *лист → душа → птенчик → шелк → щегол → приросшая песнь.* Эти метафорические переносы выстраиваются как метонимическая цепочка, референциальная смежность между членами которой постепенно превращается в семантическую. Процесс олицетворения становится процессом "одухотворения". Начало этого "одухотворения" однако же, оказывается, лежит в архаичной модели мира, где "*слово* первоначально означает *древесный лист, птицу-небо* (ср. крылатое слово), *свет, воду*" [Фрейденберг 1936, 134]. Первоначально *говорить* значило "*говорить, жуя лист*", "*говорить листом*" [там же, 132–133].

У Пастернака ЛИСТ сохраняет двойную референцию: $ЛИСТ_1$, на котором пишут слова, и $ЛИСТ_2$ на дереве, что подтверждает последний член преобразовательного ряда – "приросшая песнь". Одновременно фиксируется и текстовое "одухотворение" $ЛИСТА_2$ и мататекстовое $ЛИСТА_1$ (ср., например, *бумажная листва* у Манд., *шелк бумаги* у Цв.). Семантический перенос ДУША ↔ ЛИСТ ↔ ПЕСНЬ опосредован референциально уже пушкинским развернутым сравнением: *Свою печать утратил резвый НРАВ, ДУША час от часу немеет; В ней чувств уж нет. Так легкий ЛИСТ дубрав В ключах кавказских каменеет.* Правда, в отличие от пушкинского "окаменения" ДУША Пастернака в "СМЖ" "горит гормя". Поверхностно разъединенные пушкинские $ЛИСТ_1$ и $ЛИСТ_2$ сначала сливаются Пастернаком при помощи памяти рифмы в "Определении поэзии": ср. *Это – круто наливавшийся СВИСТ, Это – ночь,*

леденящая ЛИСТ (где по "нормальной" КПС должны быть "налившийся лист" и "леденящий душу свист") по отношению к пушкинской "Истории стихотворца" (см. [Jensen 1987]): *Внимает он привычным ухом СВИСТ. Марает он единым духом ЛИСТ.* В "ДЖ" ЛИСТ и СВИСТ синкретизируются в связи с Пушкиным в образ "соловья-разбойника", противостоящего "щелкающему соловью". Так проясняется строка "Определения поэзии": *Это – двух словоьев поединок.* Из этих двух соловьев Пастернак выбирает в поздней поэзии второго, который сливается с "одухотворенным" листом в КПС: *И в те же дни ЕДИНЫМ ДУХОМ Деревья по краям борозд ЗАЗЕЛЕНЕЛИ ПЕРВЫМ ПУХОМ И выпрямились во весь рост.* ПУХ по РПС связан с ПТИЦЕЙ и далее с "летучими листами", вылетающими "из-под пера" Пушкина: ср. *Марать летучие листы.* КПС прилагательного ЛЕТУЧИЙ образует ряд *птица* ↔ *творенье* ↔ *лист*, если восстановить в памяти "Птичку" Пушкина (*Когда хоть одному творенью Я мог свободу даровать*) и его же строки из "ЕО" *О ты, чья память сохранит Мои летучие творенья!*

Однако на этом процесс схождений РПС и КПС "душа" не заканчивается. Сематические кругообращения обнаруживаются при сопоставлении ПРИРОСШЕЙ ПЕСНИ Пастернака книги "СМЖ" и строк стихотворения Живаго "Магдалина I": *С тобой, как с ДЕРЕВОМ ПОБЕГ, СРОСЛАСЬ в тоске безмерной, Когда твои стопы, Исус, Оперши о свои колени, Я, может, обнимать учусь...* Всплывают в памяти и окончательные строки цитируемого ранее стихотворения Тютчева: *ДУША готова, как МАРИЯ, К ногам Христа навек прильнуть.* Также обнаруживается параллель между "Магдалиной II" "СЮЖ" и "Определением души": *Брошусь на землю у ног распяться, Обомру и закушу уста* ↔ *Спелой грушей на землю слететь Об одном нераздельном ЛИСТЕ.* Таким образом, по КПС восстанавливается первоначальная правильность РПС ЛИСТ ↔ ДУША и в то же время открывается новый круг референциальных превращений ДУША ↔ МАРИЯ ↔ ИИСУС ↔ СРОСШИЙСЯ С ДЕРЕВОМ ПОБЕГ (ВЕТВЬ) ↔ ГРУША С ЛИСТОМ ↔ ПРИРОСШАЯ ПЕСНЬ, вызывая срастание функциональных соответствий "Я ↔ ДУША" / "Я ↔ ЛЮБОВЬ".

РПС и КПС обеспечивает явление, которое называется обратимостью тропов [Кожевникова 1979], когда один и тот же поэтический референт получает разные по форме наименования. В то же время можно говорить и об обратимости референциальной соотнесенности наименований, которая закладывается в РПС. Например, ПТИЦА как символ "СМЫСЛА, КОТОРЫЙ ПОЕТ", (см. [Аверинцев 1987, 236] о Мандельштаме) именуется И. Бродским как СЕРДЦЕ, ОБРОСШЕЕ ПЛОТЬЮ, ПУХОМ, ПЕРОМ, КРЫЛОМ, БЬЮЩЕЕСЯ С ЧАСТОТОЙ ДРОЖИ ("Осенний крик ястреба"). Однако это стихотворение Бродского, отсылающее к диалогу Ахматовой и Мандельштама об "остром крике" и "горячем посвисте" хищных птиц, рождает одновременно и "СМЫСЛ, КОТОРЫЙ КРИЧИТ И СВИСТИТ" – он "леденит душу". Следовательно, ДУША ↔ СЕРДЦЕ ↔ ПТИЦА ↔ ПОЮЩИЙ СМЫСЛ / КРИЧАЩИЙ СМЫСЛ

↔ ЛИСТ обоюдны и обратимы в РПС и КПС. Так создается "сквозная образность" (Пас.) единиц поэтического языка, при которой они становятся метафорами друг друга. Образность становится "сквозной тканью существования" языка, в которой сливаются "субъектная многозначность слова" (В.В. Виноградов) и лексическая метафора. Так в поэтических текстах разрешается "цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным" [Пастернак 1982, 252]. Например, благодаря КПС слова ШЕЛЕСТ у Пастернака устанавливается эквивалентность СЕРДЦЕ ↔ ЛИСТ, которая заносится в РПС. Мы имеем в виду "ловленную сочетаемость" [Жолковский 1974, 11] СЕРДЕЧНЫЙ ШЕЛЕСТ в "Теме с вариациями" ("ТсВ").

Тема "сжигания" "Определения души" (*Нашу родину буря сожгла*) приобретает особую интерпретацию в "Истории одного посвящения" (1931) Цветаевой, связанной с именем Мандельштама. Эта интерпретация задана стихотворением самого поэта "Что поют часы-кузнечик" (1914), где *"лихорадка шелестит", шуршит сухая печка"* и *"горит" "красный" и "черный шелк"*. Цветаева описывает процесс сжигания своих рукописей: *Небо – черный свод камина, птички – черные лохмы истлевшей бумаги. Адовы птички. Небосвод, в аду, огнесвод.* ⟨...⟩ *Трещит очередной комок* ⟨...⟩ *– и огонь не берет! – прохладной, как холст, скрипучей, как шелк, бумаги* ⟨...⟩. *– Рвем. Жжем. Все круче комки, все шибче швырки, диалог усыхает. Что это я,* ***ее*** *или* ***свое,*** *ее или* ***себя*** *жгу*? [Мандельштам 1991, т. 3-4, 307]. Далее воспроизводятся стихи Тютчева: *Бросала истлевшие листы И странно так на них глядела, Как души смотрят с высоты На ими брошенное тело*. И поэтесса делает вывод: "Тело писателя – рукописи" [там же, 308]. Так образуется цветаевский круг в РПС: Я ↔ ТЕЛО ↔ ДУША ↔ ЛИСТ.

Разрешение "цепи уравнений в образах" одновременно происходит и на фоническом уровне. Здесь действует звуковая и ритмико-синтаксическая память слова. Под звуковой памятью слова понимается ее способность притягивать к себе близкозвучные слова, образуя звуковые парадигмы и своеобразную "периодическую системы слова" (В. Хлебников), в которой одна звуковая формула порождает другую. Отношение паронимической аттракции, установленное между такими близкозвучными словами, становится осмысленным. Происходит взаимная проекция сходства и смежности из звукового в семантический план и из семантического в звуковой. Слова в такой "периодической системе" становятся не только полисемичными, но и полифоносемантичными. ЗПС коррелирует с такими понятиями, как "звук темы", "звуко-образ" у Белого, "звучащий внутренний образ" у Мандельштама, "звуковая аллюзия" у Бродского.

Так, "смысл, который поет" становится областью развертывания смысловых превращений, выразимых только звуковой аллюзией. Строчка Пастернака О, МОЙ ЛИСТ, ТЫ ПУГЛИВЕЙ ЩЕГЛА становится для Мандельштама как бы маркером Пастернака, поэзия которого для него вся *"посвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука"* [Мандельштам 1990, т. 2, 209]. У самого Пастернака ЛИСТ и ЩЕЛ-

КАНЬЕ уже сходятся в "уравнениях" "Определения поэзии": *Это – ЩЕЛКАНЬЕ сдавленных льдинок, Это – ночь, леденящая ЛИСТ.* Таким образом, ЛИСТ-ДУША, который ПУГЛИВЕЙ ЩЕГЛА и БЬЮЩИЙСЯ ШЕЛК, становится для Мандельштама "словом – Психеей" Пастернака, той поэтикой жизни, которая придавала поэту силы в тяжелые минуты. В какой-то мере вся поэзия Мандельштама была, по-видимому, обращена к собеседнику-поэту, внешним объектом сравнения которого был Пастернак (функциональное соотношение "Я ↔ ДРУГИЕ ПОЭТЫ ($МЫ_1$)"). Однако "страстная, неразделенная, драматическая влюбленность Мандельштама в Пастернака" [Аверинцев 1990, 214] оказывается не всегда окрашенной только положительно. Так, при помощи ЗПС расшифровывается строчка Мандельштама, внутренне обращенная к Пастернаку: И ГАМЛЕТ, МЫСЛИВШИЙ ПУГЛИВЫМИ ШАГАМИ, свертывающаяся в звуковую формулу ГМЛТМСЛВШПГЛВМШГМ, аналогичную по звуковой наполненности с пастернаковской О, МОЙ ЛИСТ, МЫ ПУГЛИВЕЙ ЩЕГЛА (МЛСТТПГЛВЩГЛ). Так Мандельштам ловит "смысл" в "блаженном бессмысленном слове" и *Он опыт из лепета лепит И лепет из опыта пьет* ("Восьмистишия", 1933–1934).

Связь строчки о Гамлете с Пастернаком подкрепляется второй редакцией (1928) стихотворения "Марбург" со строками "*Научишься шагом, а после хоть в бег*", которые "твердил инстинкт", а также более поздним стихотворением "Гамлет" самого Пастернака (открывающим "СЮЖ"), в котором звучит мольба об отсрочке роковой судьбы на несколько шаговдействий (см. об этом. 237).

Звуковая память строчки Пастернака о щегле была уловлена Мандельштамом "в птичьем гаме": для него сочетание "птичий язык" было синонимично и созвучно сочетанию "поэтический язык". Ср. в "ЕМ": *С детства он ПРИКРЕПЛЯЛСЯ ДУШОЙ ко всему ненужному, превращая в события трамвайный ЛЕПЕТ ЖИЗНИ, а когда начал влюбляться, то пытался рассказать об этом женщинам, то те его не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выспренном ПТИЧЬЕМ ЯЗЫКЕ исключительно о высоких материях.* Так осуществлялась "двух голосов перекличка" (Ахм.), один из которых ловил "в далеком отголоске" ("Гамлет") другой.

Сам же ЩЕГОЛ складывается из ЩЕЛКАНЬЕ + ГОЛОС. В звукообразных уравнениях Пастернака это ЩЕЛКАНЬЕ также соединено с СОЛОВЬЕМ и ЛЬДИНКАМИ. У Мандельштама же звучащий смысл прежде всего связан со "СЛОВОМ" – "ЛАСТОЧКОЙ", которое "*на губах, как черный лед, горит*". Но в 1935–1936 гг. обращение МОЙ ЩЕГОЛ стало творческим импульсом Мандельштама в нескольких стихотворениях и как бы дало живительный глоток воздуха для жизни. Ср. в вариантах: *Я откликнусь своему ПОДОБЬЮ – ЖИТЬ ЩЕГЛУ: вот мой указ!* Однако, как и все в мире Мандельштама, и на его ШЕЛКЕ-ЛИСТЕ, ЩЕГОЛ оказывается прежде всего "черно-желтым": *Хвостик лодкой, перья черно-желты; Ученый плащик перчит злоба. А чепчик – черный красовит.* При этом "сердцевитость" и "щегловитость"

(Манд.) "птенчика" Пастернака не были для него материальны: "Зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, свободно выбирает как для жилья ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи словно блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела" [Мандельштам 1990, т. 2. 171].

В поэтическом языке XX в. укрепилось название поэта – ПТЕНЕЦ. Ср. у Пастернака *Где гнездо твое, птенчик?* или у Мандельштама в стихотворении, посвященном памяти Белого: *Собиратель пространства, экзамены сдавший ПТЕНЕЦ, Сочинитель, ЩЕГЛЕНОК, студентик...* (1934). ПТЕНЕЦ – аллюзия на пушкинскую "Птичку", и у Мандельштама "летучие творенья" превращаются в "прозрачные виденья": *И, как ПТЕНЦА, стряхнуть с руки УЖЕ ПРОЗРАЧНЫЕ ВИДЕНЬЯ.*

Через тот же "код иносказания" и благодаря РПС и КПС можно выражать свою контрастную позицию. Так в 1922 году выразил свое расподобление с Пастернаком "СМЖ" Мандельштам: *Из ГНЕЗДА УПАВШИХ ПТЕНЦОВ Косари приносят назад, Из ГОРЯЩИХ вырвусь рядов И вернусь в родной ЗВУКОРЯД.* Именно через звуковые ряды передаются различные концептуальные расхождения и соответствия. Наибольший интерес в этом отношении представляют соотношения "Я ↔ МУЗЫКА" / "Я ↔ ДУША", вступающие в функциональное взаимодействие у разных поэтов по-разному. Так на фоническом уровне происходит "озвучивание" поэтических миров и диалог между "идиолектами" памяти. И оказывается, что такой диалог возможен только при "поддержке хора" (М.М. Бахтин) разнообразных поэтических голосов.

Пастернаковская интерпретация "Концерта на вокзале" Мандельштама, где поэт прощается с музыкой (*Последний раз нам музыка звучит*), отражает в "ВБ" ту общую тенденцию времени, что "стихи не заражают больше воздуха" [Материалы... 1989, 392]. Пастернак в письме 1926 г. указывает и причины этого: "Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немыслима" [там же]. Поэтому, воплотив в стихах "высоту этой звонкой разлуки" (1928), поэты "потянулись в эпос". Всю свою поэтическую среду Пастернак назвал в "ВБ" *Мы были музыкой во льду.* Эта поэтическая среда – "общая память" – "хоровая поддержка" ведет в XX в. отсчет от "трилистников" И. Анненского. И строки *Там, как орган, во льдах зеркал Вокзал загадкою сверкал, Глаз не смыкал и горе мыкал* обращают нас по РПС и ЗПС к стихотворению Анненского "Смычок и струны", как источнику музыкальных превращений души.

Диалог СКРИПКИ и СМЫЧКА в их родовом соотнесении – это рождение музыки во время игры "на струнах души". Но эта музыка и мука души: *И было МУКОЮ для них, Что людям МУЗЫКОЙ казалось* (1908). Далее хронологически МУЗЫКА и МУКА, пополняясь МУЗОЙ, появляются в стихотворении Мандельштама "Дождик ласковый, тихий и тонкий..." (1911): *Полон МУЗЫКИ, МУЗЫ и МУКИ Жизни тающей*

сладостный плач. Затем вместе с "дождем" звуковой мотив Анненского попадает в "плачущий сад" "СМЖ" Пастернака, а именно в стихотворение "*Попытка душу разлучить с тобой, Как жалоба смычка*", которое связано со стихотворением "Мучкап". По звуковой памяти Пастернак восстанавливает тональность Анненского, смыкая МУЗЫКУ и МУКУ в названии МУЧКАП: ср. продолжение первых двух строк *Еще мучительно звучит в Названьях Ржакса и Мучкап*. Рифмы РАЗЛУЧИТЬ/ЗВУЧИТ: СМЫЧКА/МУЧКАП, в которые звуко-семантически "вставлена" МУЗЫКА, уже подготавливают мелодию "Высокой болезни". "Музыка" Мандельштама "во льдах зеркал" стоит в одном ряду с МУКОЙ Анненского (ГЛАЗ НЕ СМЫКАЛ И ГОРЕ МЫКАЛ), а в XIX в. со "Странником" Пушкина (*И не на миг ОЧЕЙ ТЯЖЕЛЫХ НЕ СМЫКАЛ*). В "Концерте на вокзале" эта "связь времен" при помощи звука обрывается: *И ни одна звезда не говорит* (ср. лермонтовскую строку и строку "СМЖ" *И ЗВездУ донести до садКа*, где анаграммирован ЗВУК).

Теперь, чтобы расшифровать строки *КАК ОРГАН, во льдах ЗЕРКАЛ, ВОКЗАЛ ЗАГАДКОЮ СВЕРКАЛ*, обратимся к последующим строкам "ВБ": *И спорил дикой красотой С консерваторской пустотой*. Строка же Мандельштама *И я вхожу в стеклянный лес вокзала* по РПС, ЗПС и КПС отсылает к стихотворению "*В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...*" (1918) с образом "двойника" в "холодном окне". По РПС "Зеркала" Пастернака, объединяющего в себе "стекло-зеркало", и "Балладе" "ПБ", определяем, что именно МУЗЫКА названа Пастернаком тем ЗЕРКАЛОМ ИСЧЕЗНОВЕНЬЯ, которое связывает ОРГАН и ВОКЗАЛ и которое "мучительно звучит" в "Концерте на вокзале". Сам же "лес органа" находим в "Весне" "ПБ" (1914) Пастернака, где ЛЕС уподоблен ОРГАНУ, что "стенает в сонатах", что "стонет в сетях" "сучьев и птиц". Этот "стальной гладиатор органа" "Весны" создаст далее в мире Пастернака памятью слов звуковую триаду ОРГАН ↔ птиц ОРГИИ ↔ лик ГЕОРГИЯ (ср. в "Ожившей фреске" (1944): *А дальше в конном поединке Сиял над змеем лик ГЕОРГИЯ* ⟨...⟩ *И птиц безумствовали ОРГИИ*), которая породит свой образ alter ego поэта в "ДЖ". В то же время ОРГАН встречаем в "Разговоре о Данте" (1933) Мандельштама, объясняющем сущность языкового творчества: "Алигьери построил в словесном пространстве могучий ОРГАН" [Мандельштам 1990, т. 2, 222]. Звуки этого "словесного органа" встают в один стиховой ряд с "шелестом леса" в "Музыке" (1956) Пастернака: *Вернувшись внутрь, он заиграл Не чью-нибудь чужую пьесу, Но собственную МЫСЛЬ, ХОРАЛ, ГУДЕНЬЕ МЕССЫ, ШЕЛЕСТ ЛЕСА*. Так и в "Ласточке" Мандельштама "гудит" СЛОВО.

Строка же Мандельштама *Последний раз нам музыка звучит* по ритмико-синтаксической памяти соотносится со стихотворением Тютчева "Я лютеран люблю богослуженье" с последней строкой *В последний раз вы молитесь теперь* (см. [Taranovsky 1976, 16–17]). Во второй строфе у Тютчева находим еще более адекватную "Концерту" (*Куда же ты?* ⟨...⟩ *В*

последний раз нам вера музыка звучит) конструкцию: *Не видите ль?* ⟨...⟩ *В последний раз нам предстоит*. Так в мире Мандельштама смыкаются МУЗЫКА и ВЕРА, хотя и та и другая его "от бездны" не спасла, в отличие от Пастернака. Мандельштам вырвался из "горячих рядов", объясняя причину еще в "Концерте": ГОРЯЧИЙ ПАР ЗРАЧКИ СМЫЧКОВ СЛЕПИТ. Интересно, что при переделке своего "Вокзала" "НП" в 1928 г. Пастернак вводит в него следующие строки: *И пышут намордники гарпий, ПАРАМИ ГЛАЗА НАМ ЗАСТЛАВ*. Так совершался диалог поэтов в "железном мире", общем для них обоих.

Надо сказать, что в самом поэтическом мире Пастернака "*вокзал*" имеет особую значимость. Пытаясь построить модель мира поэта из звуковых мотивов, Б. Арутюнова [1989] констатирует, что этот мир в звуковом отношении разделен на мир истории и культуры (неприроды, города) и мир природы, что отражает оппозицию дисгармония/гармония. Эта оппозиция снимается через "пригород" и "поезд". Именно поэтому "вокзал" у Пастернака не обозначает границу двух миров, а, наоборот, нейтрализует ее. К миру природы и лирики поэт возвращается окончательно после "Второго рождения" в книге "На ранних поездах", где мы и находим "Ожившую фреску".

Сердце, душа и поэтическая память

"Горящий ряд" Пастернака обнаруживается в "Определении души". ДУША оказывается связанной еще с одним словом в этом стихотворении, как с сросшимся листом: *Спелой ГРУШЕЙ слететь Об одном БЕЗРАЗДЕЛЬНОМ ЛИСТЕ*. Соответствие ГРУША ↔ ДУША возникает здесь, во-первых, иконически по признаку аналогии формы ГРУША С ЛИСТОМ ↔ СЕРДЦЕ, во-вторых, благодаря ЗПС других звуковых формул "СМЖ": *ГоРмя ГоРит Душа; ГРемящей миГРени; гоРят РУмянцем (уста); ГРом и Гроза*. Далее в стихотворении "Мейерхольдам" (1928) это "горение души" перерастет в ИГРУ: *Имя этому ГРИму – ДУША*.

Соответствие ГРУША ↔ ДУША ретроспективно обращает нас к ГРУСТИ ДУШИ в "Рлк" и раннему стихотворению "Февраль. Достать чернил и плакать..." (1912), между которыми много схождений. Однако здесь нас будет интересовать только то, что "весною черною горит" (ср. "Черную весну" Анненского): *Где, как обугленные груши, С деревьев тысячи грачей Сорвутся в лужи и обрушат Сухую грусть на дно очей*. Уже в этом стихотворении "НП" мы наблюдаем зарождение тех ситуативных и концептуальных метатропов, которые выступят на поверхность в "Определении души" в виде РПС, КПС и ЗПС. Они объединят понятия "горения", "груши ↔ души", "грусти" и "сухости" (ср. *задохнется в сухом* в "Определении души"). Так тема "задыхания" будет непосредственно связана с темой "горения".

Однако ГРУША ↔ ДУША в "СМЖ" не сгорает, так как все время "гасится" водной стихией. Именно расположение в воде "души–сердца" в стихотворении "Сложа весла" с начальной строкой *Лодка колотится в сонной ГРУДИ* устанавливает еще одно соответствие ГРУША ↔ ДУ-

ША. Восстановление по ЗПС триады ДУША ↔ ГРУДЬ ↔ ГРУША, а по КПС СЕРДЦЕ КОЛОТИТСЯ задается двойным прочтением всей первой строфы стихотворения Пастернака, где сливаются внутреннее пространство души и внешнее пространство, т.е. традиционные по РПС, КПС и ЗПС ЛАДЬЯ ДУШИ (Брюсов) и ЛАДЬЯ КАТИЛАСЬ (Тютчев), а также весь ряд "лодочно-сердечных" построений русской поэзии (см. [Nilsson 1976]).

Для дальнейшего описания нам, наконец, необходимо ввести понятие ритмико-синтаксической памяти слов (РСПС). РСПС, в первую очередь, включает в себя "память рифмы", что связывает ее с комбинаторной и звуковой памятью слов, а также устойчивые ритмико-синтаксические формы, создающиеся на основе звуковых, синтаксических, ритмических и метрических соответствий – т.е. РСПС хранит звуко-ритмо-синтаксические формулы, уже построенные в поэтическом языке (ср. понятие ритмико-синтаксического клише в работе [Гаспаров 1986]).

Подобную расшифровку "Сложа весла" предлагают и две редакции стихотворения "Импровизация" (1915, 1946) Пастернака, связанные с первым ЗПС и РСПС. Мы имеем ввиду, что горизонтальный ряд *И было волною обглодано дно / У лодки. И грызлися птицы у локтя* в первой редакции провоцируют анафорическое построение ЛОДКА КОЛОТИТСЯ / ЛОКТИ в первой строфе "Сложа весла", которое создает как бы начальную рифму; а вторая редакция предлагает сущностно-референтивное прочтение: *И был пруд, и было темно, И было охвачено тою же самой Тревогою сердце, как небо и дно, Оглохшие от лебединого гама.* По ЗПС восстанавливается и связь ЛОДКИ и ЛОКТЕЙ, а также КЛЮЧИЦ и УКЛЮЧИН с крылатой темой "птичьей музыки": ср. КЛавиши, КЛЕКОТ, КриКЛивые, КЛЮвы. Слышится импровизация с звуковыми рядами на тему "поющего смысла", которая связывает тему "воды" с темой "песни". Эта связь позволяет установить интертекстуальное соответствие между строками *Пил, как птицы, Тянул до потери сознанья* (Паст.) и *И лепет из опыта пьет* (Манд.), паронимия же ПИТЬ – ПЕТЬ закрепляется аллюзией на Пушкина в "Сложа весла" – *Этим ведь в песне тешатся все* (ср. *Невольный чижик надо мной Зерно клюет и брызжет воду, И песнью тешится живой*). Этот "чижик" затем обнаруживается в звукописи "ТВ" (*По КЛЕТКЕ и влюбЧИвый КЛЕсТ Зерном так задорно не БРЫЗЖЕТ, Как ЖИмолость – россыпью звезд*), где Пастернак "пьет, как птицы".

ЛОДКА связана еще с одним кругом превращений в русской литературе XX в. На этот раз она связывает "Тему с вариациями" Пастернака с вариациями Набокова на темы Пастернака в романе "Дар" (1937). Герой Набокова (тоже его alter ego) в своем "хрустальном ясновидении" детства приплывает к строке МЫСЛЬ МОЯ ОМЫЛАСЬ от МЫСОВ И МЕЛЕЙ БОГ ЗНАЕТ КАКИХ ДАЛЕКИХ ОСТРОВОВ на БЛЕСТЯЩЕЙ ЛОДКЕ. Поэтический генезис строки МЫСЛЬ МОЯ ОМЫЛАСЬ устанавливается по РПС, КПС, ЗПС и РСПС, составляющих эту ритмико-синтаксическую формулу в прозаическом тексте Набокова. Исходными можно считать строки "Темы с вариациями" Пастернака, посвященной Пушкину и навеянной его стихотворением "К морю". Эти строки создают

в тексте третьей вариации Пастернака горизонтальные ряды, рифмующиеся между собой (*В море МЫЛИСЬ МЫСЫ ⟨...⟩ МЧАЛИСЬ МЫСЛИ*), и ретроспективно отсылают по памяти рифмы к "СМЖ": *Как в неге прояснялась МЫСЛЬ? Безукоризненно. Как стон. Как пеной, в полночь с трех сторон Внезапно ОЗАРЕННЫЙ МЫС* ("Попытка душу разлучить..."). Одновременно исходной точкой всей набоковской вариации является и перечислительный ряд Пастернака в "Теме": *В осатаненьи льющееся пиво С усов обрывов, МЫСОВ, скал и кос, МЕЛЕЙ и МИЛЬ.* Здесь морская стихия служит "кодом иносказания", который поэтически воспроизводит "*осатаненье* восстающего на себя ритма, одержимость приступом ускоряющегося однообразия, стирающего разность слов и придающего несущейся интонации видимость и характер слова" (Пастернак – Цветаевой) [Переписка... 1990, 364]. Вливаясь в звуко-ритмико-синтаксические формулы, эта СТИХИЯ начинает по принципу обратимости в своем "апогее формировать логические суждения" [там же], фиксируя памятью звуко-óбразное целое.

Поэтому МЫС и МЕЛИ стихотворного текста Пастернака в ходе развертывания набоковского романа превращаются в прозаическую строку МЫСЛЬ МОЯ ОМЫЛАСЬ, имеющую все свойства стихового ряда не только по форме, но и по способу семантического преобразования. Неслучайность такого превращения кроется в особенностях прозы Набокова и в структуре его романа. Набоковская строка фиксирует звуковые и рифменные схождения (*мыс* (озаренный) – *мысль*) и создает новые, построенные на "ловленной сочетаемости", повторяющей пастернаковскую (*мылись мысы – мысль омылась*). Эта сочетаемость переносит категорию возвратности в сферу неодушевленного, что позволяет закрепить перенос СТИХИЯ – СТИХИ в референциальную обратимость "стихий": МОРЕ – МЫСЛИ – СТИХИ, которая соединяет поэтические миры Пушкина, Пастернака и Набокова. Ср. в "ТсВ": *Два бога прощались до завтра, Два моря менялись в лице: Стихия свободной стихии С свободной стихией стиха.*

Принцип переноса "стихий" из одного источника мысли в другой интерпретирован в романе "Дар" как внутренний диалог поэта с "воображаемой поэтикой" (ср. понятие "воображаемой филологии" в работе [Григорьев 1980_2]) "вкладывания души". Эта поэтика задается "Определением души" Пастернака. В романе герой, поэт и писатель, "*...старался везде и всегда ВООБРАЗИТЬ ВНУТРЕННЕ ПРОЗРАЧНОЕ движение другого человека, осторожно САДЯСЬ В СОБЕСЕДНИКА, как в кресло, так, чтобы ЛОКТИ того служили ПОДЛОКОТНИКАМИ, и ДУША бы ВЛЕГЛА В ЧУЖУЮ ДУШУ, и тогда вдруг менялось ОСВЕЩЕНИЕ МИРА и он на минуту действительно был Александр Яковлевич или Любовь Марковна, или Васильев*". Вспомним, что мы уже раз видели это "внутренне прозрачное движение": прозаическая строка ДУША БЫ ВЛЕГЛА В ЧУЖУЮ ДУШУ параллельна поэтической ЛОДКА КОЛОТИТСЯ В СОННОЙ ГРУДИ по своей "концепции", только Пастернак "вкладывает свою душу" в водную стихию. Эта параллель поддерживается звуковой

памятью слов ЛОДКА /ЛОКТИ, а также КЛЮЧИЦЫ/УКЛЮЧИНЫ у Пастернака, и РПС, устанавливающей параллелизм с ЛОКТИ/ПОД ЛОКОТНИКИ и по звуку и по ситуации. Таким образом, еще раз замыкается круг ГРУДЬ ↔ ДУША ↔ ГРУША.

В результате интертекстуального анализа оказывается, что Пастернак пишет "Сложа весла" (где отчетливы звуковые и комбинаторные смещения *весла* ↔ *слова; сложа весла* ↔ *сложа руки*, а также референциальный перенос *сложа весла* ↔ "отдавшись стизии" ↔ не "*упирая вглубь мощны весла*" (Пушкин)), чтобы обнять ПРОЗРАЧНЫЙ, КАК ЗВУК НЕБОСВОД высвободившимися руками, замкнуть круг НЕБО ↔ ЗЕМЛЯ, ВОДА ↔ НЕБО (ср. ранее в "СМЖ" *Вдоль облаков шла лодка*). Его локти там, где уключины, сердце колотится в волнах, а сам он БЛЕСТЯЩАЯ ЛОДКА. Почти таким же видит М. Цветаева [1986, 371] Пушкина в "моресводе": "...мое **к морю** было – пушкинская грудь ⟨...⟩ с шумом и плеском, и *говором волн его души*" ("Мой Пушкин", 1937).

В качестве вывода можно сказать, что принцип "вложения души" стал исходной креативной точкой для многих поэтов, строящих импровизации по метонимическому принципу, при помощи которого из памяти извлекаются референтные, комбинаторные и звуковые смежные явления. Смежные сущности при этом становятся метафорами друг друга, образуя новый круг превращений в ПЯ. Так в "Уструге Разина" (1922) В. Хлебникова сливаются *лодка, грудь* и *птица* в строках *Не гордись лебяжьим видом Лодки груди птичий выдум*, а далее следует строка *Это воли моря полк*, где "вписан" *Волеполк* – псевдоним Хлебникова. Ср. также в "Значеньи моря" (1930) А. Введенского: *наши мысли наши лодки ... наши души наша твердь – волю, память и весло слава небу унесло*.

Все эти факты свидетельствуют не только о цикличности и обратимости единиц внутри индивидуального поэтического языка, но и внутри ПЯ как целостной системы, обладающей поэтической памятью. Это позволяет говорить о "собственно языковом существовании" ПЯ, направленном на познание "неязыкового образа, соответствующего этому существованию" [Ревзина 1990, 30]. Осмысленность слов в ПЯ преломляется в разных изменениях целостности РПС, КПС, ЗПС, РСПС, что собственно и создает различные по форме, жанру и композиции произведения.

Композиционные метатропы

Таким образом, порождение художественного текста – это одновременно и экстериоризация эпизодической и семантической памяти в вербальную и далее в связный текст, и интериоризация словесной памяти, "приведение" ее к семантической и эпизодической. Реально организуют единый текст как связный композиционно-функциональные метатропы, образуя при этом разные преломления ритма, симметрии, параллелизмов, повторов и пользуясь РПС, КПС, ЗПС и РСПС как материалом.

Композиционно-функциональные метатропы – это устойчивые зависимости, перекомбинирующие все типы МТР и устанавливающие новые

временные связи между следами всех видов памяти в рамках каждого целого текста. Они образуют т.н. "временной контрапункт" как стихотворных, так и прозаических произведений.

Композиционные МТР непосредственно связаны с понятием "монтажа как средства прежде всего раскрывать идеологическую концепцию" [Эйзенштейн 1944, 75]. Переводя на язык А. Белого [1982, 143], композиционные МТР – это тот "внеобычный смысл", который возвышается над вербальным, порождая тем самым "внеобычную значимость". Они организуют ритм текста, а ритм, в свою очередь, предполагает многообразие слов и является "смыслом смыслов" – "в нем осмысленность слов преломляется в изменениях цельности" [там же]. Так возникают многочисленные "темы и вариации". В работе "Поэтика сюжета и жанра" О.М. Фрейденберг пишет, что различные метафоры могут оформлять одну и ту же "мировоззренческую сущность, лишь ее объективация происходит в разной ритмико-словесной форме" [1936, 146]. Одна и та же семантика внешне разнообразных метафор, например, "еды", "производительности" (рождения), "смерти", "плача" и т.п., "создает потенциальную возможность для образования будущих лирических жанров, стихотворной поэзии и ритмической прозы, для создания эпоса и эпических родов" [там же] внутри единой концепции мира. При этом Фрейденберг рассматривает вопрос рождения различных жанров в историческом плане. Однако оказывается, что развитие конкретного поэтического идиостиля подчиняется тем же законам.

Так, метафора "города – девы" и "города – блудницы", которую мы рассматривали в связи с ситуацией стихотворения "Венеция", получает неожиданное композиционное развитие в прозаическом и стихотворном текстах романа "ДЖ". Вспомним текстовую ситуацию романа, когда Антипов и Лара сидят в комнате при свете свечи, которую видит в окне проезжающий мимо Живаго (кн. I, ч. 3, гл. 9, 10). При виде этой свечи Живаго начал шептать "про себя начало чего-то смутного, неоформившегося": *Свеча горела на столе. Свеча горела.* В комнате происходило следующее: *Он сменил огарок в подсвечнике на новую целую свечу, поставил на подоконник и зажег ее. Пламя захлебнулось стеарином, постреляло во все стороны трескучими звездами и заострилось стрелкой. Комната наполнилась мягким светом...* Эту ситуацию можно соотнести с подобной из "Преступления и наказания" Достоевского [1957, т. 5, 341]: *Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги.* В самом соотнесении этих ситуаций запрограммировано дальнейшее композиционное развитие "ДЖ": прошлое Лары-блудницы и будущее Антипова-Стрельникова, которое заложено в предикатах "пламени свечи" – *постреляло, заострилось стрелкой.* Именно здесь "заостряется" словесная память всех последующих "выстрелов" романа, где субъектная многозначность пастернаковского "выстрела" оказывается параллельной пушкинской. Далее декабрьским вечером конца 1920-х гг. "фитилек светильни" будет с "треском" разгораться, когда Комаровский будет стремиться увезти Лару от Живаго (кн. II, ч. 14, гл. 2). И, по мнению

И.П. Смирнова [1991, 122], видящего в Комаровском "второе лицо" Маяковского, роман наполнится интертекстуальными ассоциациями с началом "Облака в штанах": *Вот и вечер в ночную жуть ушел от окон; хмурый, декабрый. В дряхлую спину хохочут и ржут канделябры.*

Сам образ свечи, огарка уже содержится у Пастернака в стихотворении "Пространство" (1927), где он соотнесен с Москвой: *Там город* ⟨...⟩ *Он каменным чудом облек Рожденья стучащий подарок. В него, как в картонный кремлек, Случайности вставлен огарок.* Интер- и интрапараллелизм с Достоевским подчеркнут Пастернаком в "Дневнике Живаго": "Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах "Преступления и наказания" потрясает больше, чем преступление Раскольникова". Живаго же выдвигает в романе параллелизм Достоевский – Маяковский.

И в "ДЖ" Пастернак, как ранее в "Пространстве", плавит "*Историю, как стеарин, Какой-то свечи без заглавья*". Ведь для художника "*дыханьем сплава В слово сплочены слова*" и "*Слитки рифм, как воск гадальный*" ("Художник", 1936). Слова "плавятся" благодаря своей памяти (РПС, КПС, ЗПС, РСПС), и в рифмах "Зимней ночи" Юрия Живаго вновь появляются "воск" и "стрелы". А весь цикл "СЮЖ" постепенно превращается в стихотворную Вечную книгу и сказку о Деве, спасенной Георгием ("Сказка"). Возникают прозо-стиховые композиционные параллели Лара – Магдалина – Дева, Живаго – Иисус – Георгий (святой Юрий). Таким образом, память слов и ситуаций подсказывает всякий раз новые композиционные решения.

В композиционной метатекстовой сфере обнаруживается функциональное сходство между стихом и сюжетом эпического произведения. "Главной функцией, общей для **стиха и сюжета**, является выделение и акцентировка – в первом случае **слов**, во втором – **событий**" [Щеглов 1988, 117]. Так, наиболее сильная позиция рифмы в стихе позволяет обнаружить кульминационные ситуации сюжета благодаря взаимодействию всех типов МТР. Рифма обнаруживает повторы, связанные со всеми детерминантами памяти слова; из них взаимодействие звуковой и референтной памяти позволяет выделить "сильные" текстовые ситуации в прозаических текстах одного и того же автора. Соотнесение же стихов рифмы и "семантической рифмы" дает возможность раскрывать концептуальные МТР, заложенные в структуре этих текстов. Таким образом, рифма приобретает свою изначальную этимологию "ритма", а прозаический "текст реализует сюжетность как свое собственное свойство" [Faryno 1987, 132], Явление паронимической аоракции, расширяющее позиции звуковой рифмы и ЗПС, позволяет увеличить число сюжетных схождений, не только в структуре прозаической, но и стихотворной книги: ср. строку *Рифмует с ЛЕрмонТОвым ЛЕТО во* "ВР" и композицию "СМЖ" ("Лето 1917 г.") с посвящением Лермонтову.

Имя героини романа "ДЖ" определила рифма. Лара – Лариса – "женская половина" Живаго рифмуется с именем самого Пастернака в

первой редакции стихотворения "Ларисе Рейснер" (посланного в письме к Цветаевой в 1926 г.): *Смешаться всем, что есть во мне БОРИСА, Годами отходящего от сна, С твоей глухой позицией, ЛАРИСА, Так звук РИФМУЕТ наши имена.* Но еще более показательными являются следующие строки этого варианта стихотворения: *Вмешать тебя в случайности ТВОРЕНЬЯ, ЗАРИФМОВАТЬ с НАчала до КОНца С РАСТЕРяННоСТью ТЕНИ и РАСТЕНЬЯ РАСТущую РАСТЕРяННоСТЬ ТВОРЦА.* В рифмах и звуковых схождениях "зарифмована" фамилия самого ПАСТЕРНАКА (в форме АСТЕРНАК) как Творца и как Растенья. Таким образом неслучайно весь мир видится Пастернаку "наподобие растительного царства" ("ДЖ"). Самой фамилией поэта уже задана концептуальная последовательность *поэт* ↔ *жизнь* ↔ *растения* ↔ *стихи* (ср. *Я разбивал стихи, как сад*), непосредственно коррелирующая с идеей духовно-природного "роста". Поэтому более 160 видов растений растут в его "дремучем царстве". Они и образуют "согласье сочетанья" всех сущностей его мира, который сам поэт "тянет" по капельке из "природы". Мир Пастернака наполняется *Всем тем, что сами пьем и тянем И будем ртами трав тянуть* (1931).

И даже в ситуации смерти Живаго (оксюморонной по своей сущности) его гроб окружают цветы, они были заменой "пения" и "обряда":

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя это тление, источали свой запах, и, оделяя всех душистой силой, как бы что-то совершали. Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника.

В этой сцене реализуются концептуальные МТР, замыкающие в круг мир Пастернака, его начало и конец. В этом круг превращений *смерть* соседствует с *жизнью* и *воскресением* и поэтому она естественна так же, как природа. Смерть обладает "особого рода одухотворением", "оделяя всех душистой силой". Вспомним, что и начинается роман "ДЖ" сценой смерти: *"Кого хоронят?" Им отвечали: "Живаго". "Вот оно что. Тогда понятно". – "Да не его. Ее". – "Все равно".* Так создается "согласье сочетанья" между женским и мужским началом Живаго в общем круговороте Жизни.

Однако композиционно-функциональные МТР организуют не только общность стихотворных и прозаических текстов, но и в большей степени их различия.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА КАК ДВЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ИДИОСТИЛЯ

Стих versus проза

Разделение на стих и прозу, взаимодействие и смена во времени этих двух форм в словесном творчестве объясняются, видимо, одними и теми же тенденциями как в развитии одной творческой личности, так и литературы в целом. Причем взаимное сосуществование и чередование этих форм подчиняется определенному циклическому механизму.

Говоря о биполярности человеческой культуры в целом, Ю.М. Лотман [1978_1, 8] в ряду оппозиций детское сознание / взрослое сознание, мифологическое сознание / историческое сознание, иконическое мышление / словесное мышление, действо / повествование ставит и пару стих / проза. В основе противопоставления двух рядов лежит ориентация на два разных представления о мире: глубинно-циклическое и хроникально-историческое. Хотя "реальное человеческое переживание структуры мира строится как постоянная система внутренних переводов и перемещения текстов в структурном поле напряжения между двумя этими полюсами" [там же, 7].

Если мы теперь вновь обратимся к нашей схеме метатропов, то станет очевидно, что хроникально-историческое представление отражается в ситуативных МТР и связано прежде всего с эпизодической памятью, а глубинно-циклическое – формируется в сфере концептуальных МТР, закрепляющих цельность и единство внутреннего мира индивида. Если первое представление опирается в темпоральном аспекте на понятие Времени и коррелирует с эпическим повествованием, то второе, закрепляя познание личностью основ бытия, предполагает ориентацию на понятие Вечности. Последнее и есть сфера рождения лирики.

Первая попытка к творчеству – это стремление построить свою собственную языковую картину мира, опираясь на первые познавательные импульсы и желая найти первый компромисс между мыслью и речью. Стихотворная форма оказывается наиболее удобной для такого моделирования, поскольку она выбирает такую конструкцию текста, которая наиболее адекватно способна восстановить континуальную, циклическую картину мира. Одним из приемов моделирования является расчленение на стихотворные строки, т.е. создание нарочито прерывного характера текста. "Где обнаруживается прерывность, – писал П.А. Флоренский (цит. по [Иванов 1973, 134]), – там мы ищем целого, а где есть целое – там действует форма и, следовательно, есть индивидуальная отграниченность действительности от окружающей среды. Иначе говоря, там действительность имеет дискретный характер, есть некоторая монада, т.е. в себе замкнутая (конечно, относительно) неделимая единица. Значит там возможен и счет". С этим свойством связана метрическая организация стиха, моделирующая циклическую организацию времени. "Организация времени всегда неизбежно достигается расчленением, т.е. прерывностью" [там же, 136]. Таким образом, одним из главных структурных принципов является

возврат как своеобразная противоположность прерывности и установление изоморфизмов (и их контрастных нарушений) на всех уровнях текста.

Репертуар размеров "классического стиха" предполагает определенный набор стихотворных матриц, в рамках которых возможно построение собственной "периодической системы слова". Понятно, что если мы обратимся к собственно операциональным МТР, к которым обращается начинающий стихотворец, то РПС, КПС, ЗПС и РСПС прежде всего связаны с малой стиховой конструкцией, одной из основных функций которой является мнемоническая функция. Стихотворение, в отличие от прозаического произведения, запоминается именно целиком и ориентировано на полный повтор слов и их ритмических соотношений и комбинаций, в то время как проза поддается прежде всего фабульному пересказу, воспроизводящему последовательность событий, а не слов.

В конце XIX – начале XX вв. поэты оказались перед лицом огромного запаса хранящихся в памяти культуры стихотворных текстов классической литературы как запоминаемых прежде всего. И первым импульсом было противопоставить этой стиховой культуре свою концепцию и закрепить ее в философских трудах, как это сделали символисты, или во множестве манифестов новых рождающихся постсимволистских школ. Фактически на этапе отталкивания от памяти культуры эти направления предлагали свою метаязыковую и метатекстовую интерпретацию всей предшествующей литературы, таким образом оказываясь в зависимости от словесной памяти этой культуры. На самом же деле стремление "порвать" с предшествующим слоем памяти заставило новые литературные течения обратиться лишь к более глубинному пласту этой памяти. Так, символизм привносит в литературу XX в. "неомифологизм", ориентированный на циклическую модель мира, а футуризм, по мнению А.М. Панченко и П.П. Смирнова [1971, 35], отрицая предшествующий историко-культурный цикл, смог лишь очистить уровень метафорических архетипов, лежащих у мифологических истоков искусства, от индивидуально-образных наслоений нового времени и вернуть его читательскому сознанию в дистанцированном виде, не сразу узнаваемом. Недаром символисты и постсимволисты уделяли так много внимания музыке как источнику зарождения поэтического текста. На глубинную связь музыки и мифа указывает К. Леви-Стросс [1972, 26–27], считая, что и "музыка и мифология суть инструменты уничтожения времени". В то же время и в случае музыки и в случае мифа "наблюдается та же инверсия отношений между получателем сообщения и его отправителем, потому что в конечном счете получатель оказывается обозначенным посредством сообщения, посылаемого отправителем; музыка живет во мне, я вслушиваюсь в себя через нее. Миф и музыкальное произведение выступают как дирижеры оркестра, а слушатели – как молчаливые исполнители" [там же, 30].

Таким образом, стремление сказать собственное слово превращается в автокоммуникативный процесс обучения поэтическому языку и представляет собой исчисление различных звуко-семантических схождений и парадигм, которые предлагаются стихотворной формой, имеющей два измерения: вертикальный ряд и горизонтальный ряд. Порождается определенный набор стихотворных матриц, фиксирующих эти схождения. Недаром в

литературе стало обычным сравнение стиха с шахматной игрой ("Марбург" Пастернака, "Дар" Набокова, "Квадрат квадратов" Северянина). В своем романе "Петербург" А. Белый, стремясь вложить прозаический текст в рамки стихотворного ритма (анапеста), центральным концептуальным образом произведения делает квадраты и кубы, что отражает общую стратегию поиска соответствий между содержательной и формальной стороной текста.

В стихе действует взаимозависимость между стихообразующими факторами (членением на строки, метром, изосиллабизмом, рифмой и т.п.) и усложненностью семантической и синтаксической структур, которые, в свою очередь, вызывают различные типы конверсий и инверсий. Чем более точно соблюдение правил, стиха, тем более направленным становится поиск соответствий (звуковых, слоговых, семантических, ритмико-синтаксических), создающих горизонтальный и вертикальный параллелизм. Этот процесс порождает большое количество переносных значений слова и его звуковых аттрактантов. Поэтому в рамках стиха семантизация всех видов связи стремится к пределу. И обратно: "расширение сферы метафор и переносных употреблений слова создает условия для увеличения формальных приемов (рифм, звуковых повторов и т.п.), используемых в данном тексте" [Иванов 1982_1, с. 162]. Эта закономерность продолжает действовать и когда стихообразующие факторы привносятся в структуру прозаического текста, взрывая ее как бы изнутри.

Причем система "квадрата квадратов" работает и в рамках книги стихов. Так, в "СМЖ" самый беглый взгляд на текст позволяет установить, что необычайные комбинации слов составлены по принципу перемещения в пределах поэтических матриц циклически организованной композиции книги. В этих комбинациях качество предмета нередко отделено от его носителя (ср., например, *сладкие слезы, заглохшая вселенная* и *горох в лопатках* в "Определении поэзии", которые сдвинуты по вертикали со своих мест), так что путем разъединения языковой метафорической ткани надвое (предмет и признак) становится возможным создание ее нового метонимического сочленения (*сладкий заглохший горох, слезы вселенной в лопатках*), в котором остаются открытыми многочисленные семантические валентности и связи внутри текста, заполняющиеся во время развертывания всей книги по вертикали. "Определение поэзии" дается Пастернаком так, что все сущности мира оказываются связанными путем перекомпозиции в клетках ритма, образуя своеобразную сеть. Эта "сеть регистров" и оказывается связанной с образом построенного в словесном тексте органа, который "стонет в сетях" у Пастернака и в "тяжелых сотах" и "нежных сетях" у Мандельштама. Происходит наполнение этих "сетей" собственным содержанием, о чем и говорит строка *И звезду донести до садка* "Определения поэзии", где садок для птицы или рыбы – это "садок двух – трех ритмических определений" [Переписка 1990, 373], и "Садок судей" футуризма. "Неслыханное содержание" ищет для себя еще "неслыханную форму", или по словам Пастернака [там же, 374], сводит внутренний "рисунок на сетчатку ритма", через которую поэт смотрит на мир. Так Пастернак, взяв за основу своей картины мира философию сим-

волизма и взглянув на мир через "сетку-садок" футуризма с ее "неслыханным до тех пор богатством семантических пересечений слов, сближений и контрастов словесных смыслов" [Лотман 1983, 22], увидел свет заново. Фактически, для начинающего поэта "ловленная сочетаемость" слов, звуков, ритмико-синтаксических конструкций становится новой смыслообразующей моделью в области семантической и вербальной памяти.

В XX в. осознание метатекстовой природы текстопорождения создала "взрыв" новых приемов, которые построены на памяти "старых". Так, "паронимический взрыв" [Григорьев 1979, 251] позволил расширить набор позиций рифмы в стихе, дав возможность образовывать как горизонтальные, так и вертикальные ряды звуко-семантических схождений. В то же время рифма, на формальном уровне закрепляя принцип возврата и заполняя все больше позиций в стихе, делает его обратимым. Рифма, фиксирующая прекращение разрыва, восстанавливает континуальность текста.

Паронимическая аттракция, расширяя пределы звуковой конверсии в пределах текста, позволяет стереть границу между номинацией и предикацией, так как в ПЯ возникают единицы меньшие, чем слово – квазиморфемы. Это позволяет осуществлять предикацию как в границах одного слова, так и соединяя множество слов в единую цепь. Понятие "памяти слова" в связи с этим несколько расширяется и может быть связано с законом "обратимости поэтической материи" О. Мандельштама: "Всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды и циклы формообразований, совершенно так же, как отдельно произносимая смысловая единица" [1990, т. 2, 223].

Так, молодому И. Бродскому в стихотворении "Пилигримы" (1965), опираясь на паронимическую аттракцию, удалось "примирить" *мир* Пастернака и *Рим* Мандельштама в процессе порождения собственных смысловых комплексов. Ср. *Мира и горя мимо, / мимо Мекки и Рима / синим солнцем палимы / идут по земле / пилигримы.* Слово *пилигримы* связывает в себе слова *мира, мимо, Рима, палимы.* Выделением этого слова в отдельную строку создается разрыв поверхностных предикативных связей (*идут/пилигримы*) в инвертированной конструкции, что приводит к семантической предикации, создающей обратимость текста. В то же время все звуко-семантические схождения этого текста подчеркнуто аллюзивны: всплывают в памяти "Пилигрим" (1909) и "Посох" (1914, 1927) Мандельштама и "Из суеверья" ("СМЖ") Пастернака. Так строки Мандельштама *И в далекий Рим пошел ⟨...⟩ Снег растает на утесах, Солнцем истины палим, Прав народ, вручивший посох, Мне увидившему Рим* ("Посох") уже содержат звуковые и ритмико-синтаксические комбинации *Солнцем истины палим – Рим*, а ситуативные МТР вызывают по РПС название стихотворения "Пилигрим" (1912) со строками *Веет ветер неутомимо – Веет вечно, веет мимо.* Эти строки, рекомбинируясь в ритмико-звуковых моделях Бродского, делают "вечным" слово *мимо. Мир останется вечным* закрепляет эту модель. *Но солнце* у Бродского уже становится *синим*, обрастая поздними мандельштамовскими оттенками (*синий, синий цвет синели*) периода, когда он "заражался" пастернаковской жизнеутвержда-

ющей поэтикой (ср. "Не разнять меня с жизнью" (1937) и "СМЖ"). Строки же Бродского ... *и хрипло кричат им птицы, / что мир останется прежним. / Да. Останется прежним. / Ослепительно снежным. / И сомнительно нежным* обращают нас по ЗПС и РСПС к самой "СМЖ": О, *неженка*, во имя *прежних*, и в этот раз твой Наряд щебечет, как *подснежник* Апрелю: "Здравствуй!". Сама же эта паронимическая аттракция и рифма *"нежный" – "прежний" – "снежный"* была уже задана звукосемантическими схождениями Пушкина.

Таким образом, паронимически сближая *Рим* и *мир*, стихотворение "Пилигримы" примиряет "иллюзии" и "дороги" (*И значит, остались только / Иллюзии и Дорога*) Пастернака и Мандельштама. Пастернак, споря с иллюзией Мандельштама (*Да будет в старости печаль моя светла: Я в Риме родился, и он ко мне вернулся*), во "ВР" утверждает: *Старость – это Рим, который* ⟨...⟩ *Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез*. Он смог пережить "Второе рождение", *"мешая в песнях"* не *"Рим и снег"*, как Мандельштам, а *Рифмуя с Лермонтовым лето, А с Пушкиным гусей и снег*. Печаль Пастернака действительно осталась "попушкински" *светла* до конца (см. с. 247 и далее).

Конец же у Бродского (*Удобрить ее солдатам, Одобрить ее поэтам*) сочетает в себе *"неизвестного солдата"* Мандельштама и *"божий мир"* Пастернака, а также является семантическим пересечением строк этих двух поэтов: ср. *И в голосе моем после удушья Звучит земля – последнее оружье – Сухая влажность черноземных га*! (Манд.) ↔ *Я весь мир заставил плакать Над красой земли моей* (Паст.). Последние строки "Нобелевской премии" написаны, когда Пастернак "пропал, как зверь в загоне", но поэт все же верил, что "*Одолеет дух добра*". При этом "сочетании" Бродский пользуется мандельштамовской концепцией поэзии ("Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху" [1990, т. 2, 169]), а в одном из своих интервью (см. [Вайль, Генис 1990, 25]) говорит, что сила искусства – это "единство сознания, единство мироощущения, присущего нам и тем, кто жил на земле до нас". И добавляет: "это сознание есть некая незримая субстанция, до которой всякий пришедший в этот мир рано или поздно доживает, как до седых волос; проще сказать, дорастает" [там же], это – "эллино-римская культура".

Обратимость поэтической материи обеспечивает в стихе и инверсия. Инверсия, как и паронимическая аттракция, создает аморфность конструктивных синтаксических связей, доводя эти связи до фиксирования семантических отношений широкого порядка. Так, например, по знаменательным тире у М. Цветаевой можно восстановить как прямые, так и обратные синтаксические связи: ср. *Издохшего гада Дряную кровь – Янтарную – легким скоком Минует, – янтарная кровь течет*. Прочтем обратно: *Минует скоком легким – Янтарную – кровь Дряную гада Издохшего* ("Георгий"). И.Ю. Подгаецкая даже заметила [1990, 212], что доминирующий у Цветаевой "генезис вспять" порой приводил к такой композици-

онной замкнутости, что стихотворение можно было читать с конца, от последней строки к первой".

Такой генезис также позволяет увидеть в стихе единицы меньшие, чем слово. Так, в стихотворении Пастернака "Вторая баллада" комбинация внешних и внутренних рифм выделяют элементы *am/jam, om/om/jom'e*, которые в союзе с инверсией стирают фактически границы между существительными и глаголами (*Ревет фагот, гудит набат*), присоединяя к корням некоторый квазисуффикс с темпоральной семантикой, но которая в структуре стихотворения приобретает скорее ("вневременное" значение (см. [Фатеева 1989]). В ранних письмах Пастернака находим метаописание этого приема: "Глаголы и существительные переживаемого мира, воплощенные существительные и глаголы стали прилагательными, каким-то водоворотом качеств" [Переписка... 1990, 32].

Такая концепция построения формально-содержательного мира произведения отличает больше всего идиостиль М. Цветаевой, потенции которой лежали именно в области, которые Пастернак, читая ее стихи, назвал "Есть деления мельчайшие слов" [там же, 341]. Показательным в этом отношении является стихотворение Цветаевой с метаязыковым названием "Слова и Смыслы" (1923). Ср. *Ла-донь в ладонь: – За-чем рожден? – Не-жаль изволь: Длить – даль – и боль.* Последние строки четверостиший содержат нечто вроде звукосемантической прогрессии: *Даль – длящие* ⟨...⟩ *Боль – длящая* ⟨...⟩ *Длить – даль – и боль* ⟨...⟩ *Даль и боль, это та же юдоль.* Корни *дли-для-даль-боль-юдоль*, переходя друг в друга и перекомбинируясь, рифмуясь, формулируют в итоге формулу жизни Цветаевой – *длящуюся – боль – юдоль*, т.е. "неизлечимую болезнь", как в пространстве, так и во времени.

Уникальной синтаксической конструкцией является конструкция перечисления, которая нейтрализует "иерархию" синтаксических отношений. Сама графическая форма конструкции символизирует приравнивание семантических сущностей, входящих в ее состав. Поэтому онтологически перечисление ориентировано на выполнение поэтической функции проецирования "принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации" [Якобсон 1975, 204]. При этом поэтическая форма выражения позволяет создавать не только горизонтальные, но и вертикальные ряды: *Сомкнутые веки. / Выси. Облака. / Воды. Броды. Реки. / Годы и века.* ("Сказка" Паст.). В единые ряды, скрещивающиеся между собой по вертикали и горизонтали, помещаются "элементы, иерархия которых остается имплицитной" [Арутюнова 1969, 18–19].

Экспериментальные исследования Л.В. Златоустовской показали, что стихотворная строка, лишенная в строгом смысле слова логического ударения (см. [Томашевский 1929, 314]), воспроизводит интонационный рисунок перечисления. Потенциальная способность перечисленного ряда к свертыванию и развертыванию приближает его по свойствам к внутренней речи. В связи с этим перечисление можно принять за предельно аморфный в синтаксическом отношении ряд, или "нулевую строфу", в том понимании, что оно обеспечивает, во-первых, освобождение от явной соподчиненности, а во-вторых, обеспечивает "мягкий переход" от стихо-

творной строки к прозаической. При перечислении нейтрализуются те дифференциальные признаки организации, по которым пролегает граница между прозой и поэзией: в прозаическом тексте этот прием часто задает "единство и тесноту" звукового и стихового ряда (ср. *Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве* ("ДЖ")), а в поэтическом – перечисление актуализирует семантический сдвиг метафорических конструкций по метонимической оси. Так, пользуясь метафорикой самого Пастернака, можно сказать, что "крестообразные" крылья-строки поэзии распрямляются: *Прощай, размах крыла расправленный, Полета вольное упорство, И образ мира, в слове явленный, И творчество, и чудотворство* ("СЮЖ").

Для Пастернака перечисление – конструкция, отражающая концепцию его поэтического мира. Мир Пастернака – "пастернаковы глаза", вбирающие, процеживающие и преломляющие через себя действительность. Уподобление "Я" поэта образам "глаза", "зеркала" в ходе заполнения словесной тканью "матрицы" текста получает отражение в "сетчатке ритма". Перечисление – конструкция "синтаксического зеркала", которая позволяет одновременно показать объективную множественность, дробность "несметного мира" и его единство, так как установлена так, чтобы отражать и "не бить стекла". При перечислении происходит отбор элементов, хранящихся в эпизодической, семантической и вербальной памяти, их взаимное "преломление", образующее на словесном уровне метафоры, и метонимическое новое соединение. Эта конструкция снимает не только различия семантического плана, но и снимает дифференциацию в "ранге" у различных синтаксических структур, поставленных в однородный ряд, чем также подтверждается переходность процессов номинации и предикации в поэзии. Ср. в "СМЖ": *Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями / Событья лет, как шишки ели: / **Шоссе; сошествие Корчмы;** / **Светало; зябли; рыбу ели.***

Конструкция перечисления есть уподобление горизонтального ряда вертикальному членению стиха на строки. Количество строк или членов ряда – количество попыток исчерпать речью мысль, разделяя ее на "поэтические кванты". Стих поэтому наиболее адекватная форма подчинения мышления воспринимающего авторской воле мышления, его ритму. Ср. у Мандельштама о рождении стиха: *Люблю появление ткани, Когда после двух или трех, А то четырех задыханий Прийдет выпрямительный вздох*, где автор подчиняет нас своему ритму "задыханий".

Все эти особенности поэтического текста позволяют превратить его из "квадрата квадратов" в определенную иерархию "кругов". Так Бродский определяет стихотворение как "одновременное срезание чрезвычайно многих углов" (цит. по [Вайль, Генис 1990, 26]). Основные механизмы "срезания углов" – рифма, паронимическая аттракция, перенос, инверсия и связанная с ними семантическая грамматикализация морфемного и звукового уровня. Все это ведет к ослаблению конструктивных синтаксических связей внутри стиха и откладыванию в памяти как цельных единиц меньших и больших, чем слово. У каждого поэта имеются свои особые

формальные приемы образования поэтической "сети" и ее "дуговых растяжек" (Манд.).

В рядах и "кругах" слов и их мельчайших делений в рамках стихотворной матрицы рождается концепция "еще не бывшего состояния мира". Осмысление поэтом мира при помощи языка есть ответ мира, осмысливающего сам язык. Интересны замечания Пастернака о поэтическом мире Цветаевой, как новом состоянии реального мира: "*Это были* **состояния мира,** *вызванные в нем тобою* ⟨...⟩ *Ты была* ⟨...⟩ – *Цветаевой,* т.е. **языком,** *открывающимся у всего того, к чему всю жизнь обращается поэт без надежды услышать ответ*" [Переписка... 1990, 325].

Текст и метатекст в процессе творчества

Такое "еще не бывшее состояние мира", созданное композиционными МТР в стихотворной сетке, требует закрепления в мире действительном. При этом необходимым является и осмысление самим поэтом того, как был создан этот новый возможный мир. На свет появляются автометаописания и метаописания, целью которых является закрепление своей концепции мира, ее языкового и композиционного преломления на фоне других миров и их отражающих "зеркал", постановка своего мира, или своих возможных миров, в ряд других. Метаописания принадлежат к числу интеграционных процессов, которые объединяют разноракурсные возможные миры внутри одной языковой личности в цельную структуру и обеспечивают функционирование единой творческой личности, а также служат механизмом объединения различных языковых личностей в общую систему ПЯ, его памяти, таким образом обеспечивая диалог или полилог между ними.

Среди метаописаний, определяющих существование единого интеллектуального и языкового целого можно выделить группу собственно художественных метаописаний, которые могут иметь как прозаическую, так и стихотворную форму. В их ряду наиболее важны автометаописания, более всего стимулирующие единство самовосприятия творческой личности. Ср., например, "Определение поэзии" Пастернака как построение "исчисления" в рамках стихотворных рядов по вертикали и горизонтали (*Низвергается градом на грядку*), а также стихотворения Мандельштама, цитированные ранее – "Ласточка", Восьмистишия" и др. Все они выводят на поверхность как процесс порождения стихотворного текста, так и уже собственно родившуюся структуру текста. Так, "Детство Люверс" – это художественное описание процесса первого "опускания слова на вещь – драматизация этого опускания, драматизм поиска речью и мыслью – мыслью, вправленной в речь, – тех вещей, которые должны быть затронуты, ухвачены..." [Берковский 1930, 158]; а роман "Дар" Набокова – это комбинация стихотворных и прозаических мета- и автометаописаний внутри целостной структуры романа, которая превращает эту структуру в круг текстов о тексте. Общее у этих художественных автометаописаний в прозе, включая и "Египетскую марку" Мандельштама и поздний роман Пастернака "Доктор Живаго", – это центральный герой, мироощущение которого все время находится между местоимениями 1 и 3 лица ед.числа

по отношению к автору: ср. *Я* ↔ *Он* в "Даре" и "ЕМ", "*Я* ↔ *Она*" в "ДЛ" и *Я* ↔ *Он* ↔ *Она* в "ДЖ". И, "*какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому*!" ("ЕМ"). Этот переход эксплицитно произошел в "Стихах к роману" Пастернака, где 3 лицо прозы стало 1 лицом поэзии. Они открываются "Гамлетом": *Гул затих. Я вышел на подмостки*....

Особый тип метаописаний представляют собой "портреты" поэтов друг друга (см. [Жолковский 1974, 30; Faryno 1976]). Эти поэтические изображения в четырехугольном пространстве стихотворения воспроизводят как концептуальные МТР изображаемого поэта, так и основные операциональные МТР его идиостиля. В какой-то мере происходит "межмировой" и "межъязыковой" перевод метатропов портретируемой личности на свой "тропный язык". Одновременно происходит и процесс переименования вещей и сущностей отражаемого мира в "пространстве новом отраженных строф" (Ахм.), Так, портреты-посвящения объединяют и противопоставляют поэтические миры Ахматовой и Пастернака, Цветаевой и Пастернака, Ахматовой и Мандельштама. При этом миры всех четырех поэтов связывает постоянный диалог. Этот "диалог"-"полилог" получил завершение в последнем из всех "портретов" – стихотворении "Нас четверо..." (1961) Ахматовой, посвященном "голосам" всех ушедших.

Однако поэты XX в. нередко выбирали себе в собеседники поэтов предшествующих поколений. Разные поэтические импровизации на темы других поэтов, прежде всего Пушкина, составили "Темы и вариации" Пастернака, которые превратились в вариации на темы Пастернака в "Даре" Набокова и эссе "Мой Пушкин" Цветаевой. Такую же направленность, когда "чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью" (П.), имеют "Стихи о русской поэзии" Мандельштама и "Тайны ремесла" Ахматовой, в которых звучат "голоса" их языковой памяти.

К числу собственно метаописаний можно отнести статьи Цветаевой о Пастернаке ("Световой ливень", "Эпос и лирика современной России") и других поэтах, статьи Мандельштама ("О собеседнике", "О природе слова" и др.), ахматовские статьи, посвященные Пушкину. Однако во всех этих метаязыковых исследованиях можно увидеть и подобие автометатекста. Промежуточным звеном между автометаописаниями и метаописаниями можно считать переписку двух поэтов (например, Цветаевой и Пастернака), а также поэта и ученого-филолога (Пастернака и О.М. Фрейденберг), которая оказала организующее воздействие на формирование творческой личности обоих корреспондентов. Все эти метаописания позволяют языковой личности отбросить те элементы своей системы, которые при взгляде на себя со стороны или другими глазами не должны существовать, и ориентироваться на то, что в данном описании является положительным. Система идиостиля начинает доорганизовываться: "В момент метаописания это желательное существует как будущее, но в дальнейшем в эволюционном развитии превращается в реальность, становясь нормой для данного семиотического комплекса" [Лотман 1978_1, 10].

Рассмотрим с точки зрения всех указанных нами тенденций эволюцию

идиостиля Пастернака. Так, первые книги Пастернака "Начальная пора" (перв. "Близнец в тучах") и "Поверх барьеров" представляют собой в совокупности с ранними опытами в прозе автокоммуникативный процесс создания своего языка. Это направление от общего языка к своему языку. Мир поэта достаточно замкнут, его поэтика ориентирована на континуально-циклическую организацию. И даже прозаические тексты существуют лишь как отрывки (ср. пушкинские отрывки), т.е. ориентированы внутренне на жанр отрывка. Такой прозаический жанр позволяет в поле прозаического текста строить стихоподобные и по системе отношений и по ритмике структуры: звуковая и ритмическая организация отрывков ведет за собой повышенную метафоричность, что снимает прямую денотативную соотнесенность с действительностью. Это позволяет "соотношениям слова уловить движение, неуловимое статикой слов и образов" [Силард 1973, 292].

Стихотворения первых циклов и прозаические отрывки, опубликованные Е. Пастернак [1976], А. Юнггрен [1984], явно отталкиваются от предыдущего состояния поэтического языка. Но развитие идиостиля идет в направлении индивидуализации и интимизации, к построению собственного глубинного мира – авторского мифа (ср. *Со мной, с моей свечою вровень Миры расцветшие висят*, где уже есть и взгляд "сверху вниз", и растительный мир, и свеча). Поэтому это движение связано с усложнением поэтики, отрицанием старой гармонии, со стремлением уловить новые ритмы. Таким образом, первый этап в развитии идиостиля – путь от семиотизации (языковой игры-эксперимента у футуристов и игры с символами-концептами у символистов) к интимной семантизации, к наполнению собственным содержанием текстовых структурных клеточек. Это первичное "детское" художественное познание мира, которое оказалось безмерным у Пастернака. Ср. у Цветаевой [1974, 137] в "Световом ливне": "Пастернак – большой поэт. ⟨...⟩ он один **будет.** Ибо, по настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, – весь в Завтра – захлебывание младенца, и этот младенец – Мир". Однако этот "младенец", еще "ненареченный некто", уже почти сформирован в своей генетике, но его мир весь находится в движении. В этом мире с самого начала заложено противоречие: концепция его едина и ориентирована внутренне на снятие всех противоречий и обретение природной гармонии (она как "*сад висит постройкой свайной И держит недо пред собой*" (1912), однако "языковое я" (Цв.) поэта еще не доросло до этих "классических построек", оно, как в стихотворении "Петербург" (1915), полно ритмов города XX в.: *Улицы рвутся, как мысли к гавани ⟨...⟩ Волн наводнения не сдержишь сваями.* И весь путь Пастернака это "дорастание" до своего "языкового я" и до "воскресения" духовной гармонии. Это "дорастание" до "неслыханной веры" "Гефсиманского сада" "СЮЖ".

Установление равновесия между процессами семантизации, связанной прежде всего с концептуальными и ситуативными МТР, и семиотизации (формирование системы операциональных и композиционных МТР) – период первой гармонизации. Это создание "СМЖ" в поэзии и "ДЛ" в прозе, причем повесть выступает в какой-то мере как "повтор прекращен-

ного повтора" (И.П. Смирнов) по отношению к книге стихов в формально-семантическом аспекте идиостиля. Первая гармонизация, как ни парадоксально, отличается как раз сложностью: она выражает отказ от шаблонов путем "укладывания" в новые формы "неслыханной содержательности" ("ОГ"). В воображаемой рецензии на стихи молодого поэта, сочиненной им самим, в романе "Дар" Набокова отражена эта установка в гармонизацию, которая отличает сходство Самого Набокова и Пастернака. В этой авторецензии читаем: *При набожном их сочинении автор, с одной стороны, стремился обобщить воспоминания, (...) так или иначе свойственные всякому удавшемуся детству: отсюда их мнимамая очевидность; а с другой, он дозволил проникнуть в стихи только тому, что был действительно им, полностью и без примеси: отсюда их мнимая изысканность. Одновременно приходилось делать большие усилия как для того, чтобы не утратить руководства игрой, так и для того, чтобы не выйти из состояния игралища. Стратегия вдохновления и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы – вот определения, кажущиеся нам достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта.* Если в романе "Дар" тексты стихов и прозы даны вместе с автометаописаниями в пределах одной книги и ретроспективно по отношению к формированию языковой личности Набокова, то у Пастернака первый период гармонизации отличается разделением этих творческих сфер, создающихся одновременно с текстами, а автометаописания как такового еще не существует. Однако сущностно "ДЛ" и является художественным автометаописанием этого периода творчества. По словам самого Пастернака, повесть пишется, "как пишут письма", "чтобы поставить себя в условия требовательной объективности" [Материалы... 1989, 316]. Образуя цепочку "текст – метатекст – текст", "СМЖ" и "ДЛ" фиксируют "физиологическое созревание" Пастернака как творческой личности. Поэт, как и героиня его повести, "бросился", глядя на ночь, на звезды, на воду, и "*путаясь в словах, непохоже и страшно рассказал(а) матери* **про это**". Роль матери в "СМЖ" исполнила сама Девочка (*Ты так играла эту роль! Я забывал, что сам – суфлер!*), ей поэт и рассказывает "*Про эти стихи*".

Спроецированные друг на друга эти произведения демонстрируют процесс креолизации по оси "поэзия – проза", каждая из языковых форм оказывает глубокое воздействие на другую. Ритм метафоричности, заданный тропикой и синтаксисом повести, выносит "с того света на этот" ("ДЛ") синкретичность формы первой законченной повести, точно так же, как и особое строение книги "СМЖ" (см. [O'Connor 1988]). Повесть отличает обращенность к детству (как и многие первые опыты других прозаиков), которая позволяет представить интероспективно денотативное пространство памяти поэта во внутренней диалогической организации как диалог взрослого и детского сознания, а слова, через которые мы постигаем и достигаем это пространство, организованы и на звуковом и на синтаксическом уровне (по памяти) как стихотворные. Это позволяет сквозь их код увидеть первозданную реальность. Такая организация вербальной

ткани прозы может быть названа, вслед за М.М. Бахтиным, как и синтаксис А. Белого, – гносеологической. Сам Пастернак назвал эту тенденцию "дематериализацией прозы" [там же]. Таким образом, на нашей схеме (рис. 1) круг творчества, начавшийся в концептуальной сфере, пройдя сферу операциональных и композиционных МТР, попадает в сферу ситуативных МТР и в какой-то мере "приземляется" в прозаической форме повести и в фабуле "СМЖ". "СМЖ", отличающаяся изоморфностью поэтического мира по отношению к "ДЛ", вопреки своему жанру обладает сюжетностью и напоминает роман в стихах. Этот роман "не получается" из-за цикличности организации, в основе которой лежит внутренний диалог – лирика. Поэтому "приземление" по большей части символическое, так как в композиционных МТР и "СМЖ" и "ДЛ" уже заложено взаимопроникновение "быта" и "бытия". Так, в "СМЖ" "девочка" *Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула* "тою же рукой", которой в "ДЛ" Лермонтов "*был втиснут назад в покосившийся рядок классиков*". Фактически, осознание мира через призму языковой и семантической памяти порождает сферу слияния метаязыковой и познавательной деятельности, скрещивая воедино текст и метатекст, а обласью образного письма становится "сфера монтажных сопоставлений, а не сами изобразительные куски" [Эйзенштейн 1944, 292]. Следовательно, концептуальные МТР получают свое выражение в композиционных. Закрепление этой поэтики и фиксируется в "ДЛ", где факты жизни сначала превращаются в языковое событие, а потом в языковую игру (ср. *Шла игра*), и эта игра-событие вводит во все факты бытия смысл, который "*одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил*" ("ДЛ"). Таким образом, круг, начавшийся в концептуальной сфере, зафиксировав в языке и композиции текстов первые представления о мире и пополнившись в ситуативной сфере новыми впечатлениями жизни, вновь вернулся в концептуальную сферу. Эта сфера – сфера бытия лирики.

Следующий период творчества Пастернака знаменует собой окончание поры первой "прозрачности" стиля, основанной на принципе скрепления слова с вещью, знака с внезнаковым миром, при котором в воображении органично создается тот мир сущностей, ощущения которого передаются стихами и прозой. Начинается период "Тем и вариаций", отмеченный новым порождением нестабильности, а оттого и сложности стиля. Разница между этими двумя периодами уже была заложена в развитии книги "СМЖ": это путь от стихотворения "Наша гроза" с вопросом "*Куда мне радость деть мою*?" до "Грозы, моментальной навек" со строкой "*Стал мигать обвал сознанья*", когда озаренные "углы рассудка" стали жечь.

Дальнейшее саморазвитие языкового сознания, по существу уже креолизованного, доводит поэта до той точки, когда резерв неосознанного, неописанного не в состоянии был уже укладываться в имеющиеся языковые структуры. Требуется введение новой кодирующей системы, в какой-то мере противоположной уже сложившейся. Период автокоммуникации и интериоризации должен смениться периодом "диалогической коммуникации". Развитие в направлении упрощения возможно лишь при обогащении

текстами, несущими другую точку зрения, – при обращении к альтернативной поэтике.

На этом пути возможны два направления, и, если они не реализуются, наступает творческий кризис: 1) ориентация на чужую поэтику как лучшую, в которой представляется исполнение своего будущего замысла, 2) представление своего стиля как "чужого" по отношению к себе, взгляд на себя с позиции "Я – другой", – период объективизации своей поэтики, знаменующий переход к поэме и прозе. Что касается второго направления, то для "здорового развития" поэта требуется нечто вроде разбора с позиций третьего лица, которое дал В. Набоков в "Даре". Правда, его авторецензия прекрасно демонстрирует переходность этого периода: в прозаическом тексте рецензии наблюдается коммуникативный перенос от "я" к "он" и опять к "я", который имплицитно и другими средствами совершил Пастернак в "ДЛ". Интересно, что альтернативной поэтикой переходного набоковского периода становится как раз сам Пастернак (особенно в области концептуальных МТР), в то время как для Пастернака его образцом стал Пушкин. Таким образом, Набоков развивался от Пушкина к Пастернаку, Пастернак – от Пастернака к Пушкину как цельной альтернативной поэтике.

Пастернак в своем развитии, однако, последовал сразу в двух указанных выше направлениях. Поэтом разрабатываются новые "точки зрения" в рамках модели "текст – метатекст – текст", получившие воплощение в форме книги "Темы и вариации", где опробуются различные вариации композиции "текст в тексте" и сама композиция становится "темой" на метатекстовом уровне. В этот период (он, собственно, тянулся до "Второго рождения") создаются координаты оценки и выбора, которые впоследствии определили возможность "очищения" излишнего, негармонического материала. В это время преобладает тенденция семиотизации, расковывается именно языковая игра, в результате которой открываются новые поэтические сближения. Стратегия поиска решений, единая для Пастернака и Набокова, только реализованная в разное время и на различном материале, дана в метаописании романа "Дар" в форме "Высокой игры": *Соображая варианты, так или этак исключая громоздкости построения, кляксы, бельма подспорных пешек, борясь с побочными решениями, он добивался крайней точности выражения, крайней экономии гармонических сил. Если бы он не был уверен (как бывал уверен и при литературном творчестве), что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он переводил в этот, то сложная и длительная работа на доске была бы обузой для разума, допускающего наряду с возможностью воплощения, возможность его невозможности.* Аналогичная метафора заложена и в "Определении творчества" Пастернака намного раньше.

Для объективизации "возможности воплощения" и выбирается некоторый образец стиля. Так Пушкин у Набокова – идеал стихотворной и прозаической формы, Пастернак – идеал "неслыханной содержательности". Период "Тем и вариации" Пастернака – это период наполнения "чужого" слова и "чужой" модели своим содержанием и "своего слова" чу-

жим содержанием. Его итог – обновление семантико-синтаксической и ритмической системы, которая в результате должна стать одинаковой по мощности с разрастающейся "картиной мира" и способной отразить открытый "словарь действительности" (Б. Шкловский). Именно успех этого обновления определил "возможность воплощения замысла", возможность "доведи" (Паст.) – или перевода "своего мира" на общепонятный язык в процессе внешнего диалога.

Однако диалог Пастернака с внешним миром остается затрудненным в своей явной форме. Угрожающий характер действительности заставляет его все больше прислушиваться к Вечности и "дисциплинировать взмах взбешенных рифм". Для самосохранения себя как художника поэт формулирует рецепт отвлечения от реального мира в стихотворении 1923 г. "Брюсову". Этот рецепт определял поэтическую пропорцию *света* и *тени* пастернаковского мира: *О, весь Шекспир, быть может, только в том, Что запросто болтает с тенью Гамлет.* Здесь *тень* имеет значение не только *тени отца* Гамлета, но и *тени* самого Пастернака (*Я – свет. Я тем и знаменит, что сам бросаю тень*). Выход поэта в этот период в раздвоении света и тени, в игре с тенью реального мира "*в век таких теней*" ("ВБ"). В воле поэта определять самому, что есть свет, что есть тень, и "не ломиться в двери пошлых аксиом". Составляя в душе определенные композиции света и тени (*И что в душе, в далекой глубине, Сидит завзятый рисовальщик*), он стал рисовать в воображении картины, уничтожающие действительность: *Обломком бреда – светлое блаженство* ("Белые стихи"). Мандельштам назвал такой метод "чепчиком счастья" (*Чепчик счастья – Шекспира отец*). Именно этого "отца" молит далее в "Гамлете" поэт "*Чашу эту мимо пронести*".

Концепция "творчества–игры" позволяет на какое-то время вращаться только в сфере операциональных и композиционных МТР. Демонстрацию этого принципа видим в стихотворении "Мейерхольдам" (1928), где у слова "игра" обостряются все детерминанты памяти. Так, референтная память этого слова включает и первоначальную "игру" режиссера-творца – поэта "пред землей молодою" и "игру" с артисткой в "СМЖ", и новую игру – "игру масок", по ЗПС связывающую ИГРУ с ДУШОЙ: *Имя этому гриму – душа.* Период игры по КПС и ЗПС осмысляется поэтом как "замораживание": *По замашкам зимы замарашки Я игру в кошки-мышки пойму.* "В пору "Тем и вариаций" (понимаемую и нами и автором цитаты шире, чем даты написания книги) Пастернак хотел писать иначе, не теряя Целого, Бесконечного, из которого родится дух добра. Хотел – но не мог. Не мог не играть деталями. Ибо правда была скорее в деталях, чем в общих идеях времени" [Померанц 1990, 21].

И Пастернак, как и герой Набокова в "Даре", посвятил себя вслушиванию в "чистейший звук пушкинского камертона", который приводит к знанию, "чего именно этот звук от него требует" (Наб.). Это "вслушивание" позволяет провести соединительные линии, которые одновременно обозначат линию Пастернак – Набоков – Бунин в XX в. и построят про-

екцию на "память культуры". Бунина можно назвать поэтом и писателем, синтезировавшим в своем творчестве поэтический образный потенциал всех XX в. и донесшим его именно в "классической чистоте", не осложненной модернизмом, в XX в. Пастернак же испытал влияние модернизма в своей творческой манере, но в своей "новой поэзии" сохранил, пользуясь образным языком В. Набокова, лишь "истинное лицо новизны", а именно только то, что "действительно продолжает Пушкина", отбросив "морду модернизма" (цитаты из "Дара"). Обращенность к "воспоминаниям" у Бунина и Набокова связана с их внешней эмиграцией: это обострило их "память слов" русского языка и "память ситуаций", связанных с Россией. У Пастернака обращенность к прошлому объясняется его внутренней эмиграцией "в себя", однако по контрасту с Буниным и Набоковым особенность его идиостиля состоит в том, что его "языковое "я" все же находилось в соприкосновении не только с "памятью слов", но и участвовало в их диалоге и обновлении. Что касается Бунина, то в эмиграции он становится почти чистым прозаиком, перестает писать стихи, а Набокову так по существу и не удается стать поэтом. И весь запас своей "поэтической памяти" они вкладывают в прозу. Эта проза почти всегда ретроспективна и в ней особо заострены оппозиции "жизнь – смерть" / "память – беспамятство". Преодоление страха смерти и беспамятства дает творчество, формула которого содержится в первых аллюзивных строках романа И.А. Бунина "Жизнь Арсеньева" (1927–1933): "*Вещи и дела, аще еще не написаны бывают тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написании же яко одушевлении*".

"Русский" Набоков также остается во многом в кругу своих отражений памяти, которые он пытается "одушевить". В одном из своих недавних интервью Бродский [1992] заметил, что все романы Набокова "как бы о двойнике, о втором варианте, о зеркальном отражении, т.е. об альтернативе существования". Бродский считает, что в этом совершенно бессознательно срабатывает набоковский принцип рифмы, который не получил достойного воплощения в стихотворном творчестве. Сам Набоков, по мнению Бродского, был первый человек, который понимал, что поэт из него не получился. На наш взгляд, этой же особенностью можно объяснить и то, что автор "Дара" смотрит на саму поэзию со стороны внешнего наблюдателя, опробывая все возможные формальные вариации текста по направлениям стих – проза, лирика – эпос, текст – метатекст. Таким образом он как бы выбирает для себя ту возможную альтернативу творческого метода, которая бы позволила ему дать наиболее разноракурсное изображение довольно ограниченного набора ситуаций. Заметим, что поиски "альтернативы существования", двойника, присутствуют почти у всех русских писателей и поэтов, начиная с Пушкина, только у каждой творческой личности они приобретают свою собственную ситуативную, концептуальную, композиционную и языковую форму (ср. в XX в. "ЕМ" Мандельштама, "Мастер и Маргарита" Булгакова, "ДЖ" Пастернака). Как ни странно, отражение этой альтернативы в виде "мыслеформ" в произведениях определяет в какой-то мере как реальную биографическую, так и творческую судьбу каждого литератора.

У Набокова при этом наблюдается тенденция преобладания стихового и лирического начала в области концептуальных и операциональных МТР, в сфере же ситуативных и композиционных более выражено прозаическое и эпическое начало. Хотя нередко языковые комбинации заставляют работать композиционные МТР как бы в рамках стихотворной сети: *В течение всей весны ⟨...⟩ он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевая его, – живым примером служило: "Не приведи Бог видеть русский бунт / бессмысленный и беспощадный"* ("Дар").

Композиция же романа фиксирует эту разновидность в различных видах переходных форм, отображенных друг на друга, однако везде оказывается возможным провести границу между ними – обнаружить отражательное стекло, так как автор все время убеждает нас, что перед нами не реальность, а ее отражение – текст, который можно сочинить разными способами и в разной форме. В этом отличие Набокова от Белого, от стиля которого он отталкивается в "Даре". Стилистическое и метрическое пародирование Белого как один из видов метаописания в романе содержательно означает, что метризация прозы как один из видов синтеза стиха – прозы должна иметь особое функциональное задание, иначе ритмическое ожидание, не имея контрастной основы, никак не разрешается. У самого Набокова разрешение происходит в сталкивании стиха и прозы, так что одна из форм служит метаописанием другой и наоборот. При контактном контрасте обнаруживается, что дифференциальные признаки стиха и прозы работают даже в минимуме условий. И хотя часто стихотворный текст записывается в строку как прозаический, его "воображаемая" структура противостоит графической, так как работают все виды памяти слова, и прежде всего РСПС. Ср., например, конец романа "Дар", который вызывает в памяти пушкинские строки (*Прощая же, море! Не забуду ⟨...⟩ И долго-долго помнить буду*): *Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка.* Так, пушкинское "прощание со стихией" становится точкой отсчета и поэтической мерой для поэзии и прозы XX в.

Пастернак и Пушкин

Однако вернемся к Пастернаку. Он тоже ищет для себя альтернативу, и, прощаясь со "свободной стихией" лирики, "тянется в эпос". Но именно в поэмах Пастернак вновь "сталкивается со стиховым словом Пушкина и пытается обновить принципы пушкинского образа" [Тынянов 1977, 198]. Он пытается освоить "*странный талисман*" "*туманного письма*" ("Лейтенант Шмидт" – "ЛШ"), которым так хорошо владел Пушкин. Этот

"талисман" позволяет "*играть с тенью*", и в "*гриме*" этого "талисмана", или иносказательного кода, как раз и заключена "*душа*" поэта-творца. Пастернак, храня пушкинский "*талисман*", создает свой: он идет "*по живому следу*" Пушкина, "*пряча в тумане*" свои шаги. Об этом следовании-исследовании он пишет в дневнике Живаго, особенно выделяя "ЕО" и пушкинские поэмы. И в поэмах Пастернака "*повесть наших отцов*" оказывается "*отдаленней, чем Пушкин*" ("905 г.").

Стихотворная форма поэм позволяет Пастернаку выработать новый концептуальный и операциональный аппарат, как в референциальной и комбинаторной сфере, так и в звуковой и ритмико-синтаксической: он проводит эксперименты в области рифмы (от точной к неточной и опять к точной – см. [Гаспаров 1990]), в области строфики, исчисляя все новые типы семантических и звуковых соответствий в разнообразных стихотворных матрицах, и в области ритма и его полифонии (см. [Левин 1976]), где поэт решает чисто формальную задачу, которая "в дальнейшем освободит ритм от сращенности с наследственным содержанием" [Переписка... 1990, 346]. Однако содержание поэм остается по-прежнему лиричным, а большая стихотворная конструкция служит лишь большим преломляющим зеркалом, которое отражает "историю" в "природу".

Поэмы в то же время – своеобразная лирическая остановка поэта: в них он учится писать "*шагом*", чтобы потом во "ВР" получить "*опять*" возможность писать "*бегом*" (ср. во "ВР"; "*Стихи мои бегом, бегом...*"). Свидетельством этому является переработка книги стихов "Поверх барьеров" (1928) по окончании работы над поэмами. Переделка книги связана с пересмотром своей системы МТР, как в концептуальной, так и в операциональной сфере, который позволил поэту второй раз прыгнуть "Поверх барьеров". В результате обновления своих творческих принципов Пастернак отказывается от "туманного письма", чтобы увидеть "новое солнце": ср. "*Шагни, и еще раз*", – *твердил мне инстинкт. И вел меня мудро, как старый схоластик* ⟨...⟩ *и новое солнце с зенита Смотрело, как сызнова учат ходьбе* ("Марбург", 1928).

Однако, чтобы научиться "ходить по-новому", несмотря на следование образцу, Пастернак вырабатывает для себя контрастный Пушкину принцип, при котором "прозаизация формы" не связывается впрямую с "прозаизацией" содержания, а более размеренный "беспризнаковый" метод письма содержательно не ассоциируется с "покоем" и "нулевым я" Белкина. Поэмы Пастернака по своей концепции почти не соединяются с действительностью, с историей, они лишь перекомбинируют следы истории в поэтической памяти. "Уход в поэмы" не был содержательно-ситуативным выходом для Пастернака, так как объективный план того времени был резко враждебен поэту. "Спуск с небес на грешную землю" после первых лирических книг противоречил и творческой манере поэта, которую в письме 1926 г. он обозначил так: "отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг; в интимизации, – когда-то мира и теперь: истории" [Материалы 1989, 420].

В его поэмах борение между *лирикой* и *эпосом* представлено в образной форме как взаимоперемещение между *небом* и *землей: Небо гонится с визгом кабаньим за одуревшей землей.* Но "ад" всех описываемых событий все же ясно очерчивает границу между *небом лирики* и *землей эпоса.* Последний остается "за сценой", и даже на земле *На погостной траве Начинают хозяйничать звезды.* Иная, не "органическая", а "историческая" жизнь была недоступна для Пастернака как лирика, хотя он всю жизнь изучал хроники Шекспира. Однако именно эта особенность позволила ему, как отметила в своих "портретах" пастернаковского мира А. Ахматова, превратить "*кладбищенский чертополох*" в "*жизнь дающий колос*".

Такая "органическая" направленность Пастернака обнаруживает разницу между мирами Пастернака и Пушкина, как и разное понимание ими идеи "бегства" от действительности и от себя самого. Сама связь имен двух поэтов в хронологии Вечности знаменательна: день смерти Пушкина – день рождения Пастернака (10 февраля по новому стилю). В разрешении оппозиции "*смерть – жизнь*" коренное различие этих миров, которое, как оказывается, становится определяющим для развития творческой личности Пастернака в 1920-е гг. И той драме, которая произошла с Пушкиным в 1837 году он говорит через столетие в "Гамлете": *Но сейчас идет другая драма, На этот раз меня уволь.* Эти слова направлены как к отцу-Богу, так и отцу-Тени Гамлета, так и истории. К. Тарановский [1963], анализируя "Гамлет" в ряду стихотворений, посвященных теме "поэтического пути" и ритмико-синтаксической памятью связанных с лермонтовским "Выхожу один я на дорогу...", обнаруживает совпадение очень редких ритмических фигур (отсутствие ударения в сильных позициях) у Пастернака и в стихотворении М. Волошина "На дне преисподней". Это совпадение ритмического рисунка связывает строки *Неисповедимый рок ведет* (далее: *Пушкина под дуло пистолета*) у Волошина и *И неотвратим конец пути* у Пастернака. Следующая строка "Гамлета" *Я один, все тонет в фарисействе* согласуется концептуально со строками Лермонтова в "Смерти поэта": *Один как прежде ... и убит.* Именно этот "неисповедимый рок" – "*и убит*" хочет преодолеть Пастернак "игрою рока" – Вторым рождением". Аналогия же двух поэтико-исторических драм зафиксирована Пастернаком еще в "ТсВ", где "*менялись в лице*" два моря, два бога: "*свободная стихия стиха*" усмирялась в "*двух драмах*", "*двух мирах*", на "*двух сценах*". Интересно, что в задуманной, но неосуществимой Мейерхольдом постановке "Гамлета" встреча Гамлета с Тенью отца "Гамлета" должна была как раз происходить на берегу моря в ситуации, аналогичной "ТсВ" Пастернака (см. [Гладков 1990, 163]), а Брюсов, которому обращена строка об "игре с тенью" Гамлета, отвечает Пастернаку на своем юбилее вариациями на тему "Медного всадника" ("МВ") Пушкина, как бы продолжая "ТсВ" Пастернака: *На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн...* → *Стоял он. Мыслей вихрь слепящий летел, взивая ряд картин...* (Бр.).

Работа над поэмами и параллельно над "Повестью", которая по первоначальному замыслу должна была стать прозаической частью "Спекторского", Пастернак все время обращается на "столетье с лишним" назад – как раз к тому времени, когда и Пушкин параллельно работал над стихотворными и прозаическими произведениями, стремясь остановить "горячку рифм" и научиться "изъяснять просто вещи самые обыкновенные". Параллелизация поэзия – проза создает ситуацию диалога внутри одной языковой личности, когда одна из форм на время становится как бы "чужой" и "подразумевается возможность построения хотя бы двух различных высказываний об одном и том же" [Лотман 1970, 103]. Причем в процессе творчества, как, например, у Пушкина этот "диалог" то уходит внутрь конструкции, создавая напряжение между стихотворной формой и сюжетом, то выходит на поверхность в столкновении стихотворного и прозаического текста (например, в "Борисе Годунове"). При этом, по мнению Ю.М. Лотмана, оппозиция поэзия–проза у Пушкина все более трансформируется в противопоставление поэзия–история [там же, 109]. Вершиной же слияния всех противоположных начал и зоной их нейтрализации явилась петербургская повесть "Медный всадник" (1833), синтезировавшая историческое повествование с "высокой поэмой". И поэтому через столетие Пастернак выбирает именно эту поэму Пушкина как точку отталкивания для своих "эпических" произведений, как некогда сам Пушкин выбрал столетнюю дистанцию между собой и Петром I. Однако диалог "свой"–"чужой" по отношению к Пушкину оказался именно отталкиванием и "втягиванием" пушкинских образов в свой "личный круг": в отличие от стихового слова Пушкина, которое "строилось по прозаическому стержню, сюжету" [Тынянов 1977, 193], пастернаковский эпос стал продолжением его "Тем и вариаций" – "вне сюжета, как медленное нарастание темы – и осознание ее к концу" [там же, 195].

Основные конфликты и антиномии пушкинской последней поэмы оказались как раз очень актуальными для поэтов 20–30 гг. XX в., вступающих в новый спор с веком (хотя Пастернак считает, что лучше "*спать, а не оспаривать*" ("ТВ")). Отсюда особое внимание как к композиции, так темам и ритмам поэмы, получившие метатекстовое оформление в работе А. Белого «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» (1929). Ранее "МВ" как концептуально-композиционный принцип организации текста был уже использован Белым в романе "Петербург". Там же выступает как символ государства, противостоящего человеку и убивающего в нем все живое, как и в поэме самого Пушкина. В то время, когда Пастернак работает над своими поэмами и над книгой "Поверх барьеров", как раз появляется и "ЕМ" Мандельштама, где лейтмотив "МВ" определяет тональность звучания петербургской темы. Пушкинская поэма, послужила как бы "лакмусовой бумагой" для двух поэтов: по тому, какие концепты "МВ" берутся за доминирующие каждым из них и кладутся в основание здания своих произведений, можно судить о различии миров Пастернака и Мандельштама.

Пушкинская поэма кроме чисто внешнего конфликта (природная стихия дар поэта ↔ государства истукан) разрешала и много внутренних

концептуальных противоречий мира поэта, связанных с развитием его творческой личности: "стихия дара" ↔ "усмиренная стихия–мера"; "жизнь" ↔ "болезнь" / "сумасшествие" ↔ "смерть"; "живая душа" ↔ ↔ "окаменение души", "человек" ↔ "зверь". Основной темой пушкинской поэмы оказалось неудавшееся *бегство* (ср. *Давно замыслил я побег*) от противоречий внешнего и внутреннего мира к "покою и воле". Эта тема однажды уже была задана Пастернаком в "ТсВ" (*Тише, скакун, – заподозрят. Бегство? Но бегство не в счет!*), но только как вопрос, на который поэт еще не нашел однозначного ответа: *Пощадят ли площади меня*? ("ТВ").

Конкретным воплощением идеи "жизни–бега–творчества" в мире Пушкина являются операциональные МТР "*волны*" и "*коня*", составляющие целые поэтические парадигмы. Двумя вершинами "конной парадигмы" Пушкина являются "Песнь о вещем Олеге" (1822) и "МВ": оба текста связывают воедино *коня* и *всадника* и предвещают "*смерть от коня своего*". "*Волне*" и "*коню*" в мире Пушкина противостоят силы, сковывающие их "бег", – эти силы воплощены в *камень, чугун, медь*, они приносят "смерть" души и тела. В "МВ" – это каменные мостовые площадей города, гранитные набережные и чугунные ограды, сам памятник "МВ", останавливающий коня "железной уздой", чтобы раздавить "чугунной подковой" змею. При этом тема "коня-всадника" сливается с темой усмиренной водной стихии: *И тяжело Нева дышала, Как с битвы прибежавший конь*. Жизненным силам "огня" *волн* и *коня*, по заданной "ЕО" пропорции парадигм (*волна и камень / лед и пламень / стихи и проза* – "не столь различны меж собой"), противостоят и "холодные силы", связанные с темой "*замораживания*"–"*сна*" Невы и превращения коня и его всадника в "*медных*". Образуется потенциальная паронимия "*оковал*" – "*околдовал*", которая соединяет пушкинское стихотворение 1823 г. (*Кто, волны, вас остановил, Кто оковал ваш бег могучий*) и "МВ" с "*околдованным*" Евгением, "*прикованным*" к *мраморному* "*льву сторожевому*".

Метание из "жара" в "холод", стремление справиться со "стихией наводнения" и "холодным роком", т.е. уместить "*волны*" и "*коня*" в творенье "*строителя чудотворного*", вызывают болезненное состояние "*остервенения*" (*ни зверь, ни человек*), потом "*сумасшествия*". У "*усмиренной стихии*" оказывается лицо "*злодея*" и "*медная глава*", так как душа "мертва давно" (ср. в "ЕО": *И все, что радует, живит,* ⟨...⟩ *Наводит скуку и томленье На душу мертвую давно*). Вторая перспектива борьбы с "наводнением", когда нет возможности справиться со "стихией", так же печальна, как и первая: это стать "утопленником" (ср. одноименное стихотворение Пушкина "Утопленник", где *И долго, долго меж волнами Он плыл, качаясь, как живой*). Эта перспектива в "МВ" всплывает в виде "гробов", плывущих по улицам Петербурга. Этим "гробам" противопоставлена лишь маленькая "*лодка–челн*", которая одна способна переправить на другой берег Евгения (*видит лодку; Он к ней*

бежит). Но там, на другом берегу, где был "*дом*" и "*ворота*" – пустое место: их также снесло волной. И "смятенный ум" героя вновь *Против ужасных потрясений не устоял*. Таким образом, стремление найти любой выход из ситуаций действительности, т.е. борьба "*за здравие*", в поэме оканчивается во всех смыслах борьбой "*за упокой*" (А. Белый).

У Пастернака во всех поэмах происходит та же борьба, и "Спекторский" первоначально даже имел эпиграф из Пушкина: "*Были ли здесь ворота*". Но Пастернак из этой борьбы хочет выйти не "утопленником", не "покойником", а победителем, выздоровевшим от "болезни" "ТВ". Именно поэтому "Лейтенант Шмидт" открывается сценой "*конного поединка*" на ипподроме (ср. у Пушкина, в стихотворении, посвященном Дельвигу: *Явились мы рано оба На ипподром ⟨...⟩ Вблизи державинского гроба*), где "*за жокеями*", "*лошадьми*" и "*спицами качалок*" взвивалось *"размерно бьющее веянье" Какого-то подземного начала.*

В противовес "размерному" "медному" началу Пушкина Пастернак однако хочет восстановить в городских конях "природное начало". Он стремится полностью растворить своего "коня" в мире природы. Так, в поэме "905 год" *кони* и *всадники* вплетаются в ветви и плоды пастернаковского *"сада": Расскакавшись На снежном кругу, Как с летящих ветвей, Со стремян И прямящихся седел, Спешась, градом, Как яблоки, Прыгают Куртки драгун.* В "Спекторском" же находим объяснение этому "растворению": *Но по садам тягучий матерьял* [истории] *Преображался, породнясь с листвою, И одухотворялся и терял Все, что на гулкой мостовой усвоил.* Здесь же в "Спекторском" всадник, скачущий, "как гром" по Петербургу, действительно превращается в природный "гром и град", возвещающий "погоню" жизни, поэзии и любви: *Тут целовались наяву и вживе. Тут, точно дым и ливень, мга и гам, Улыбкою к улыбке, грива к гриве, Жемчужинами льнули к жемчугам. Тогда в развале открывалась прелесть. Перебегая по краям зеркал, Меж блюд и мисок молнии вертелись, А следом гром откормленный скакал. ⟨...⟩ Ключами ударял по чемоданам Саврасый, частый, жадный летний град.* Так, по краям пастернаковских "зеркал" всадник на коне превращался в гром, который посылает "град на грядку". В "ЛШ" же "*тяжелый топот*" "Медного всадника" иронически переосмысляется поэтом как "*бег*" по "*размытым рытвинам садовых гряд*" и "*облака, закат и эхо*" очаковца и Шмидта: *Потом бегом, Сквозь поросли укропа И со всех ног, тропой наискосок Кругом обрыва. Топот, топот, топот, топот, топот, – поворот – другой – И вдруг как вкопанные, стоп.* Перед ними, у их ног оказался не Петербург, а *Захлебывающийся Севастополь Весь вобранный, как воздух, грудью двух Бездонных бухт.*

Лошадь растворяется и в зимней стихии (*Вьюга лошадью пляшет буланной* ("905 год")), и в стихии кипящего зимнего моря "ЛШ": *А в ту же ночь в Очакове, в пурге и мыльной пене, Полощет створки раковин песчаная коса* (ср. у Пушкина: *Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет,*

С морды каплет кровавая пена). В "ТсВ" Пастернака эти "*створки раковин*" стихии Пушкина "*сковались мукой*". Таким образом, следование Пушкину и его стихии для Пастернака все время превращается в вопрос-восклицание, аналогичный тому, который поэт XX в. задавал себе по отношению к Скрябину: *О, куда мне бежать От шагов моего божества*! ("905 год").

И Пастернак идет по "новому пути", который ведет назад, к природе. Это растворение в природе позволяет ему найти в конце концов своего всадника-победителя на небе поэзии – святого Георгия в "Ожившей фреске". Этот природный всадник освободит поэта от "земных оков" в романе "ДЖ" и откроект путь к воскресению: *Он перешел земли границы, И будущность, как ширь небесная, Уже бушует, а не снится, Приблизившаяся, чудесная* (1944). После поэм Пастернак оказывается способным к возрождению, оживлению во "ВР", которое откроект путь к Георгию Победоносцу.

Сперва во "ВР" всадник видится Пастернаку из-за тучи в образе Ильи Пророка (*А вскачь за громом, за четверкой Ильи Пророка, под струи...*), освобождающего воды и посылающего плодородный дождь на землю. Воды освобождаются от снега и превращаются опять в "волны". Образ Ильи-всадника связан с тучей "ползущей" и "дымящейся" над Москвой в стихотворении "Волны" и потом в "ДЖ" в сцене смерти Живаго. "Кони" Ильи как бы побеждают враждебные стихии и передают "упряжь" поэту: *И я приму тебя, как упряжь, Тех ради будущих безумств...* Далее в мире Пастернака "небесный всадник", все более соединяясь с идеей "оживания", постепенно определится как Георгий с "ликом" святого. Именно Георгий запечатлен на гербе Москвы, куда и переносится сфера обитания пастернаковских лирических героев.

Всадник получает возможность "*опять бежать*" и ожить – при помощи паронимической аттракции, которая снимает противопоставление "*лошади*" и "*площади*": *Когда какой-то брод в груди, И лошадью на броде В вас что-то плачет: пощади, Как площади отродье. Но столько в лужах позади затопленных мелодий, Что вставил вал и заводи Машину половодья.* "*Лошадь*" сливается с "*мелодией*" и по потенциальной паронимической аттракции становится спасительной "*лодкой в груди*".

"*Брод в груди*" (в обоих смыслах) и стремление найти ту *лодку*, тот *челн* или *корабль*, который поможет выбрать правильное направление в "море жизни" – главная тема поэмы "ЛШ". По своему характеру поэма *о море и моряке* оказалась переходной структурой, которая наметила "выплеск" в "Волны" "ВР", что обнаруживает при переделке стихотворение "Зима" (1928): *Значит – в жизнь? Значит – в повесть о том, Как нечаян конец? ⟨...⟩ Значит – вправду волнуется море И стихает, не справясь о дне*? Жизнь для Пастернака опять становится эквивалентной по смыслу "*море волнуется*". Именно дойдя до дна жизни в этой поэме, поэт повернул назад, так как *Евангелье морского дна* "ТсВ" по

принципу обратного отражения в "ЛШ" все больше становится *Тоской земного дна.*

Лейтенант Шмидт, главный герой поэмы, почти ровесник Пастернака и ровесник убитого Пушкина: *Мне тридцать восемь лет. Я сед. Не обернешься, глядь – кондрашка.* Он, как и Пастернак, "*враг кровопролитья*", но как и рейду, который "*спит, притворно занедужась, Могильным сном*", "*спирт, наружно вызвав шпиль*", Шмидт-Пастернак готовится дать себе сигнал: "*Командую флотом. Шмидт*". Этот сигнал прозвучит окончательно во "ВР". Этот сигнал так описан в поэме: *Он вырвался, как вздох Со дна души рядна, И не его вина Что не предостерег Своих и их застиг врасплох, И рвется в поисках эпох, В иные времена.* Для Пастернака этот сигнал символизировал переход к большому прозаическому замыслу, что расшифровывает более ранняя работа "Несколько положений": "Проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и потом, ⟨...⟩ делает вид, что нашла его среди современности" [Пастернак 1982, 112]. Так в "ЛШ" Пастернак делает первый шаг в поисках героя, в которого он "вложит всю свою душу".

Именно во время "*визга и вывиха везде*" и во времени, "*рождающем смерть*", поэт почувствовал: "*Я сердцем – у цели*". И вновь превратился в живительный дождь "СМЖ": *И, на всех остервенясь, Дождик, первенец творенья, Горсть за горстью, к горсти горсть, Хлынул шумным завереньем В снег и грязь, в снег и грязь, На зиму остервенясь. А немного погодя, С треском расшатавши крючья, Шлепнулся и всею тучей Водяной бурдюк дождя. Этот странный талисман, С неба сорванный истомой, Весь – туманного письма Рухнул вниз не по-пустому. Каждым всхлипом он прилип К разрывным побегам лип Накладным листом пистона.* "Странный талисман туманного письма" Пастернака восстанавливается рифмой, паронимической аттракцией и референтной памятью слов. *Дождь* как символ обновления и "великих весен" противопоставлен *снегу* и *грязи* зимы; вновь проливается туча – "водяной знак" "СМЖ" с неба и во "ВР" оказывается, что дождик – это "струи" Ильи Пророка, знак "освобождения" души. Дождь–Пастернак рухнул вниз не по-пустому, так как перед выбором жизни (*дождя, волнения моря*) и смерти (превращающей "*приросшую песнь*" в "*разрывной побег*", а "*лист*" в "*накладной лист пистона*") – поэт выбирает "первенца творенья" (Лерм.) и вновь рождается. Внутренняя же рифма *всхлипом/прилип/лип* вызывает по ЗПС то время, когда в "ТсВ" *счастливейший всхлип* "замер на устах полипа", чтобы теперь опять вырваться наружу.

Далее опять в поэме описание зимы, "зимний катехизис", отзвук которого на новой волне услышится в цикле "Когда разгуляется". Ибо в русской поэтической традиции зима связана не только с мотивом "замерзания" – "смерти", но и с мотивом "возрождения" и "вознесения". "Это есть время после смерти и до возрождения – то время, которое не явлено в человеческой жизни, но которое с безусловностью обнару-

живается в жизни природы. Природа же умерла и еще не воскресла. "Не мертвец и не живой", – так пишет Тютчев про зимний лес" [Эпштейн, Юкина 1979, 174]. Поэтому *звон колоколов* в "ЛШ" "*спит и ломом бьет по сини*", "*долбя и колупая льдины старого пласта*". Эти льдины "старого пласта" обращают нас прежде всего к "МВ" Пушкина: *Или, взломав свой синий лед, Нева к морям его несет, И, чуя вешние дни, ликует*. Тогда происходит "размораживание" *музыки во льду*, зима теряет свою "тяжесть" и поэт получает возможность шутить с "телячьей нежностью".

Однако на пути к "ликованию" слишком много подводных "камней". Стихотворение "Петербург" ("ПБ") обнаруживает глубинную связь между "ристалищной тоской" Шмидта (*Куски Гребнистой, ослепленной скотской В волненьи глотающей волны*) и "волнами", которые, "*как комья тоски*", подкатывают "*к горлу*" Петра Первого-всадника. На глазах Петра появляются "живые слезы" заливов. Сам Петр–Шмидт в поэме вспоминает "Петербург", тихо идя "*от пушки к пушке*". Так постепенно раскрывается и замысел поэмы Пастернака, аналогичный "вымыслу" Пушкина: *Кто ты? О, кто ты? Кто бы то ни был, Город вымысел твой*. Как Пушкин-Петр в своей поэме становится сам "строителем чудотворным" Петербурга, так и в Пастернаке–Шмидте также просыпается творец: *В нем точно проснулся дремавший Орфей, И что ж он задумал, другого первей*? Замысел Пастернака полностью раскрывается в стихах 1936 г. с символическими названиями "Художник" и "Безвременно умершему". Здесь и далее развивается тема противопоставления пастернаковского всадника пушкинскому – московский конный смотрит на мир с высоты вознесения: *Лошадь взвил я на дыбы, Чтоб тебя, военный лагерь, Увидать с высот судьбы* ⟨...⟩ *Но конный небосвод С пяти несет охрану Окраин, рощ и вод*. Именно превратив коня и всадника в "*конный небосвод*", Пастернак "*меняет местность*" "Медного всадника" Пушкина: *Под чугун твоих подков, Размывая бессловесность, Хлынут волны языков*. В результате "конного поединка" Пастернак расчищает и "*туман местности*" "МВ", отыскивая "*в клоаке водной*" солнце, которое в результате принятого Шмидтом-Орфеем решения, всплывает "*на арене водной*".

Оказывается, что сигнал к отплытию "корабля-лодки" был задуман Пастернаком еще в "Отплытии" 1922 г.: *Страшным полуоборотом, Сразу меняясь во взоре, Мачты въезжают в ворота Настежь открытого моря*. Однако до "*лодки-души*" еще надо было вновь "дорасти". И в "Спекторском", где поэт также ищет "*ворота*", мы наблюдаем "*лодку*" "*на броде*": *Что обращалось к мысли, и хотя Держало к ней, как высланная лодка, Но гибло до нее не доходя* ⟨...⟩ *И вновь и вновь, захлестнутая тундрой, Душа тонула в темноте таег*. Для спасения "души-утопленницы" (ср. "Душа" "ПБ") надо выбрать единственный путь – "вверх по волнам": *Что-то в нем росло* ⟨...⟩ *Как будто плавно и без слов Навстречу дому близилось на веслах* ("Спекторский"). На пути

"духовного роста" Пастернак ищет именно "корабль-лодку" "Осени" Пушкина (*Громада двинулась и рассекает волны. Плывет. Куда ж нам плыть*?), а не "*плавучую покойницкую на качелях*" ("ЛШ", вариант) "Медного всадника".

"Окаменелость" души, ведущую к смерти, а не обретению "покоя" и "меры" в строительстве своего здания жизни, можно преодолеть только разрешением оппозиции "зверь–человек" в пользу второго члена. Эта тема противопоставления также рождается у Пастернака одновременно с "ТсВ", где рокот волн "*мер и мучил*" и "*мрело море*", но особенно отчетливо звучит в стихотворении "Матрос в Москве" (1918). В "железном мире" должна быть разрешена оппозиция: *Но зверски рявкать над клеткой Такой грудной / Но недоразуменья редки У них с волной.* Что делать поэту-моряку, *Чтобы фразе рук не оторвало И первых слов Ремнями хлещущего шквала Не унесло.* Эта потенциальная аттракция *ремни–мера* в "ЛШ" разрешается как паронимическая аттракция "*мера–вера*" (ср. у Хлебникова). Противопоставить себя "государства истукану" с Рима до современности и себя-верующего себе-зверю можно только лишь при помощи "крещения": *О государства истукан, Свободы вечное преддверье! Из клеток крадутся века, По колизею бродят звери, И проповедника рука Бесстрашно крестит клеть сырую, Пантеру верой дрессируя...*

На борьбу с этим чудовищем (как в "грудной", так и "государственной" клетке) и пойдет Георгий Победоносец (в других ипостасях Живаго–Христос–Гамлет). Он направит "мерный" бег своего коня по "волнам" самой жизни и станет символом, не противостоящим жизни, природе, любви к творчеству, а воскрешающим их.

В поэтических портретах Цветаевой и Пушкин и Пастернак представлены как "сросшиеся" со своими конями и всадниками. Так в эпиграфе к эссе "Мой Пушкин" цветаевский Пушкин предстает как *На повороте Русской судьбы – Гений полета, Бега, Борьбы*, а "внешнее" осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице *зараз от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, и вот-вот* ⟨...⟩ *Полнейшая готовность к бегу*" [Цветаева 1979, 136]. При этом эти всадники, как и кони, разные, как у Цветаевой, так и в собственных "метапортретах". Пушкина, как и Олега из его "песни", убивает "*гробовая змия*" из "*головы коня*". Пастернак–Георгий убивает "*дракона*", который "*обвивает руку*" и "*оплетает гортать*" Девы-Музы, но сам "*впадает в сон*".

Изучив более детально произведения Пушкина, можно заметить, что его Муза к концу жизни претерпевает значительные изменения. Поэтому в хлебниковских вариациях на пушкинские темы появляется "*сумасшедший араб*", "*не найденный в песнях Пушкина*". Там же появляется чудовище: "*Хрро – дико хрюкнуло чудовище, прокалывая тьму холодными белыми клыками. Встречные отвечали ему стоном дикого гуся и исчезали в морозной неге*" (цит. по [Слинина 1970, 119]). Это "чудо-

вище" с "мертвой душой" и "холодом в груди" в конце концов убивает свою вторую половину – "отрока нежного" (ср. "Подражание арабскому" Пушкина). Это действие в качестве воображаемого закреплено в стихотворении "Гроб юноши" (1921) и в "сердце", которое поэт "похоронил" на берегах Невы в "ЕО". Именно поэтому строка Пастернака *Рифмуя ⟨...⟩ с Пушкиным гусей и снег* имеет несколько возможных интерпретаций, если учесть, что в "ЕО" "гусь тяжелый", *Задумав плыть по лону вод, Ступает бережно на лед, Скользит и падает*. Муза Пушкина уже "*приморозила свой пальчик*", выводя на "*хладном*", "*отуманенном*" стекле "заветный вензель О да Е".

Эта "замороженная Муза" не раз убивает "нежных отроков" в других произведениях Пушкина: это и Ленский – пламенный поэт, и Моцарт, убитый расчетливым "черным человеком" Сальери. В конце концов и сам расчетливый Германн с "огненным воображением" сходит с ума от "Пиковой дамы", в которую постепенно превращается Муза Пушкина, облекаясь в "белые одежды". Именно такую интерпретацию предлагает Цветаева в стихотворении "Психея" (1920), где Пушкин прожигает "*перчатку*" Психеи "*пылким поцелуем арапа*", а в "*пыльном зеркале*" остается "*платья Бального пустая пена*". Эта Муза и уменьшает до размеров "маленького человека" Евгения, убившего "на поединке" Ленского, и сажает его на "мраморных зверей" "Медного всадника". В итоге Евгений сходит с ума и его "хоронят ради бога" на невских берегах. Эта ситуация пушкинского мира получает в романе "ДЖ" Пастернака выражение в "смежности понятий" *Олегова коня и Аскольдовой могилы*, несущих "смерть" для Анны Ивановны. Выстраивается параллель: Олег, убивший Аскольда, принимает смерть "от коня своего", а начало "окаменения" Музы-Психеи Пушкина начинается с "*могильного камня*" Ленского. Эта Муза, "скачущая с поэтом на коне", заигрывая с "Бесами", толкает "*в овраг*" пушкинского коня. На краю этого "*оврага*" останавливается Лейтенант Шмидт, а побеждает чудовище, "*живущее в овраге*", Георгий-Живаго.

Концепция же достижения "покоя" и "меры" кроется в заглавии "Повести *покойного* И.П. Белкина" (1830). Этот "смертный псевдоним" Пушкин взял, чтобы "*обмереть на время*", на самом же деле в "белых одеждах" Белкина прятался "разрыв" живой–мертвой души поэта. Поэтому в письме 1926 г. Пастернак не советует Цветаевой брать когда-нибудь такой псевдоним: *Ты все еще край непочатый. А смерть это твой псевдоним. Сдаваться нельзя. Не печатай И не издавайся под ним.* Не выраженная "личность" в произведении, по мнению Пастернака, не должна быть ни в коей мере отречением от своего "живого лица": *И должен ни единой долькой Не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца.*

Любопытно, что строки Пастернака в "Волнах" "ВР" сравнивают "*неслыханную простоту*" с "*ересью*". Однако этот факт можно объяснить тем, что предшествующее данным строкам четверостишье первоначально выглядело так: *Есть в опыте больших поэтов Черты*

душевности такой, Что невозможно, их изведав, Не кончить черною тоской. Видимо, в подсознании "опыт большого поэта" связывался у Пастернака с Пушкиным. Поэтому по контрасту со "своим образцом" в "Волнах" прекращается "игра в кошки-мышки" с "замораживанием". Пушкинскому "*покойному Белкину*" с его "*полной немотой*" находится противопоставление – "Доктор Живаго" как композиционный и концептуальный принцип организации прозаического произведения. "*Льющаяся речь*" Живаго "*сама, силой своих законов, создает по пути, мимоходом, размер и рифму*" ("ДЖ"). *Медь губ* Пастернака (ср. в "ТВ" "*губ моих медью*") и *раковина*, его "*сковавшая*", раскрываются. Петербургскому "Медному всаднику" находится противопоставление – всадник лесной, московский, Георгией Победоносец, символ оживания природы после зимнего периода. Вкладывая свою "живую душу" в Юрия Живаго, Пастернак делает пушкинского "Гробовщика" в прозе и "Пир во время чумы" в поэзии (ср. "Лето" "ВР") символами, противостоящими поэту. Хотя в "ДЖ" и оживают мотивы "Повестей Белкина" ("Метель", "Выстрел", "Гробовщик" (с державинским эпиграфом), "Барышня-крестьянка"), здесь им находится альтернативное решение при переводе на "иносказательный код" Пастернака.

В "ДЖ" Пастернак вновь возвращается по кругу к лету "СМЖ". Еще в "СМЖ" он определил, что хочет "уснуть", но не "тем холодным сном могилы". "*Я б желал навеки так заснуть, Чтоб в груди дремали жизни силы, Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь*", – пишет Лермонтов. Пастернак "Сложа весла" продолжает: *Лодка колотится в сонной груди.* Это "лодка-душа" и выбросила поэта в "Волны" "ВР", опять в "Лето", с которым "*рифмует*" Пастернак Лермонтова еще в концептуальных МТР "СМЖ". А о "*дно лодки*" Пастернака бьются "звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир" (А. Блок "О назначении поэта" – статья, посвященная Пушкину).

В заключение повествования о "Медном всаднике" Пушкина, скажем, что в "Египетской марке" Мандельштама побеждает как раз "пушкинская стихия". "Почва и судьба" Мандельштама "дышали" по-пушкински: *И когда я наполнился морем – Мором стала мне вера моя* (1937). Мандельштам в 1937 году, возвращается в "Рим", где *Мощь свободная и мера львиная В усыпленьи и рабстве молчит.*

Герой "ЕМ" Парнок – "второе я" поэта, шьет себе "*визитку*", но портной при ее "шитье", как и Мандельштам при "шитье" своей повести, все больше "сбивается" на мешковатый, "*изношенный сюртук*" Евгения из "МВ". Слово Мандельштама, "*как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту*": оно ставит "*медные дочецки*" на "*адресах*" Петербурга. Здесь в "ЕМ" Пушкин попадает в ряд ассоциаций, связанных с "*бесом, открытым русской прозой*", когда в текст произведения попадает даже "*крошечная доза холодного белого вещества*". Тогда "*сумасшедшие*" начинают "*набиваться на рандеву у Медного всадника*", а

"*страшная Каменная дама*" "*в ботинках Петра Великого*" ходит по улицам Петербурга. "*Каменная дама*" – это "*Каменный гость*" + "*Пиковая дама*" Пушкина.

В статье, посвященной прозе Мандельштама, Н.Я. Берковский [1930, 160], сравнивая манеру его письма с пастернаковской, пишет: "...вещи, вводимые в речь Мандельштамом – все очень твердые, и здесь нет волнообразного неверного хождения под речью тематики, придающего пастернаковскому стилю его мучительную трудность". Эта "твердость" – "тяжесть" Мандельштама, отрицающая "пугливые шаги", чувствуется и в самой композиции текста "ЕМ", построенном на "склеивании" разрезанных ножницами следов памяти. Поэтому между отдельными "текстами в тексте" "ЕМ" видны следы желтого "клея", "марающего" листы. Текст метаописания в тексте превращается в разделенный на стихотворные строки: *Я не боюсь бессвязности и разрывов. / Стригу бумагу длинными ножницами.* ⟨...⟩ *Рукопись – всегда – буря, истрепанная, исклеванная. / Она – черновик сонаты. / Марать – лучше, чем писать. / Не боюсь швов и желтизны клея...* В текстах же Пастернака "волны" и "дождь" смывают все следы. Тут все существует "*настежь, проточным порядком, как в потоп*" (ср. "Повесть").

Интересен финал статьи Берковского, который так представляет победу ротмистра Кржижановского, переселившегося на Малую Лубянку в "визитке" Парнока, над самим Парноком – "египетской маркой": "Не в тех ли отношениях к Парноку и взвивающийся над ним, как Георгий Победоносец, ротмистр Кржижановский, – дерзец и лихач, отчаянно-недоступный крохотному посетителю концертов?" [там же, 177]. Заметим, что развитие аналогичной идеи, но в прямо противоположном направлении определило концептуально-композиционное наполнение образа Георгия Победоносца в романе "ДЖ". Однако зародыш этой идеи в мире Пастернака, видимо, образовался уже тогда, когда в новой редакции "Марбурга" он отказался от "*каменного гостя*" площадей города (1928): *Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен Вторично родившимся...*

"Второе рождение" Б. Пастернака

Рассмотрим более внимательно период "Второго рождения" Пастернака. Этот период светлой жизни, который Пушкин столетье назад назвал "Я помню чудное мгновенье": и для него "*воскресли вновь И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь*".

Стихотворная книга "ВР" пишется Пастернаком почти одновременно с "Охранной грамотой" в прозе, которая, в отличие от стихов, в основном обращена памятью в прошлое – туда, где впоследствии хронологически расположится жизнь Живаго. Для "ОГ" также характерно перекомбинирование реального хроникально-исторического мира в памяти поэта и эксплицитное проецирование "сходства на смежность" и "смежности на сходство". К. Поморский [1973, 368] показано, что композиционные связи в этом произведении из-за своей многогранности приобретают характер тропов. "Высокая степень сходства выдвигает на первый план их метафорич-

ность. На самом деле, поэт отождествляет себя со всем и со всеми, близ него стоящими. Каждый эпизод – транссубстанция самого героя. Но в то же время отождествление является лишь процессом, а не неизменным состоянием. Оно проходит, и то, что должно быть тождественностью, остается лишь частью поэта, его метонимией" [там же]. Фактически биография Пастернака в этом автобиографическом эссе дается под "чужими именами", а видимым следом всех пережитых отождествлений становится "память", воплощающаяся в концепты пастернаковского мира. Так, "выстрел" как символ "Смерти поэта", спящего "*со всех ног*" и врезавшегося "*с наскоку*", "*одним прыжком*" в будущее, запечатлевает разотождествление Пастернака с судьбой Маяковского, а "по памяти" и Пушкина. Но это и будущий "выстрел" Стрельникова в романе "ДЖ" как оппозиция творчеству Живаго-поэта. Тропеическая конструкция "ОГ", связанной на уровне ситуативных МТР с "ВР", а ретроспективно с книгами "НП" и "ПБ", в "ДЖ" превращается в базовый принцип строения: там Пастернак действительно выступит под "чужими именами" (Живаго, Лариса как "рифма" Бориса). Видимым "пленительным следом" одного из этих имен, которое из "чужих" станет "своим", окажутся "Стихи к роману".

Первое же стихотворение "ВР" "Волны" можно возвести к "Пророку" Пушкина. А.К. Жолковский [1990, 381] считает, что "в пользу интертекстуальной связи" говорят, во-первых, лексические переклички *грудь мою РАССЕК* и *как предмет СЕЧЕТ предмет*, причем "анатомическое прочтение этого *СЕЧЕТ* активизируется тонкоребристостью перегородок, которая, особенно в контексте *ПРОЙДУ КАК СВЕТ*, приобретает отчетливые рентгеновские обертоны, в свою очередь, резонирующие с пушкинским образом мгновенной проницаемости мира для мысли поэта" [там же]; во-вторых, явно выраженная заглавием цикла "память жанра" произведения о заново рождающемся поэте. "У Пушкина новой жизни предшествует символическая смерть (*Как труп в пустыне я лежал*) и хирургическая операция, произведенная шестикрылым серафимом на сердце, глазах, ушах и устах будущего пророка. У Пастернака символической смерти в какой-то мере соответствует картина подследственной природы, *укрытой снегом*" [там же]. Следующая строфа как раз начинается" с опадения сердечной мышцы, которая затем в союзе со слухом, зрением и речью приступают к творчеству" [там же]: ср. *Опять опавшей сердца мышцей Услышу и вложу в слова, Как ты ползешь и как дымишься, Встаешь и строишься Москва.* Тут можно вспомнить по КПС *ползешь* и *дымишься* Змею-Дракона, которого победит сначала Илья, а потом Георгий. Однако этот же Дракон-Туча, связанный с тучей "СМЖ", убивает Юрия Живаго в прозаическом тексте романа, даря автору-Пастернаку "Второе рождение". Ср. в романе: *От Никитских ворот ползла, все выше к небу поднимавшаяся, черно-лиловая туча. Надвигалась гроза.* И та туча, которая "ползет и дымится" над Никитскими "воротами" Москвы, для поэта становится: *Будущее! Облака встрепанный бок! Шапка седая! Гроза молодая! Райское яблоко года, когда я Буду, как Бог* (1931). Здесь, нам кажется, в образе "дыма-тучи" Пастер-

нак использует мысль Пушкина о "смелости" искусства, где примером служит строка Жуковского о Боге: *Он в дым Москвы себя облек* [Пушкин 1949, т. 7, 66]. Так, не "делая операцию на своем сердце", не "рассекая" "сонную грудь" "выстрелом", а лишь "рассекая "волны" и "входя в образ" будущего alter ego" Пастернак "хирургической нитью сшивает оперированный миропорядок" ("Рлк") и свой "зеркальный" внутренний мир. Символическая смерть Живаго в 1929 году, кстати, врача-хирурга и поэта одновременно, открывает новый период творчества Пастернака. Интересно, что ровно столетье назад и пушкинский Белкин стал "покойным". И во "ВР" Пастернак также ждет человека "в белых одеждах" у "двери": *Тишину шагами меря, Ты, как будущность, войдешь* (ср. позднее по КПС в "Ожившей фреске": *И будущность, как ширь небесная, Уже бушует, а не снится*).

При этом многие стихотворения цикла, возвещающего "ВР", говорят о смерти (прежде всего поэта), ее преодолении и "залоге бессмертия". Так, в стихотворении "Лето" Пастернак, как бы в дополнение к "Пиру во время чумы" Пушкина, предлагает обратиться к "Пиру" Платона (*На пире Платона во время чумы*). "Пир" же, в основном, посвящен любви как возрождающей силе, и главной его темой является достижение согласия между противоположными началами, которое по мнению Платона, помогают установить медицина, музыка и поэзия (ср. у Баратынского: *Болящий дух врачует песнопенье*). Диотима же в беседе с Сократом на "Пиру" у Платона [1908, 66] утверждает, что "творчество есть всякая вообще причина для того, что из небытия приходит в бытие". Соединение согласия между противоположными началами "жизни и смерти" дает возможность Пастернак "*легко проснуться и прозреть*" и из "*тьмы нелюдимой*" вновь попасть "*на воздух широт образцовый*". "Охранная грамота", формулируя основные творческие принципы поэта, охраняет это "прозрение" и как автометаописание доказывает, что лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении" ("ОГ").

Анализируемые нами ниже два параллельных по оси поэзия–проза текста "Годами когда-нибудь в зале концертной..." из "ВР" и отрывок из послесловия к "ОГ", объединенные общим ситуативным МТР, рассказывают, как поэт возрождает в памяти образ своей первой жены – художницы. Прежде всего обращает на себя внимание взаимодополнительность текстов по отношению друг к другу. Хотя отрывок принадлежит к жанру лирической прозы, все же в нем сохраняются все типологические черты, противопоставляющие его стихотворному тексту. Стихотворный текст выступает как некое законченное целое, запечатлевая переживания автора в замкнутой циклической композиции, и несмотря на то, что он входит в цикл "ВР", текст относительно самостоятелен: сквозной образ "волнообразного возрождения", воспоминания пронизывает всю конструкцию стихотворения как "куплетно возвращающийся мелодический мотив" в своем "поступательном развитии" ("Шопен"). Прозаический же отрывок представлен как переходный эпизод в рассуждениях Пастернака об искусстве, и в частности, о женских лицах.

Различна и коммуникативная организация этих текстов. Прозаический текст представляет собой объективированное описание, где личное местоимение "я" в номинативе появляется только один раз, и лишь безличная конструкция (*вспоминалось*), косвенный падеж (*у меня*) и конструкциях 3 л. (*она напоминала* (кому?)) подразумевают присутствие лирического субъекта в развертывании текста. В центре описания *улыбка* и *сама художница*. Стихотворный же текст построен как отчетливо "личный" и в центре переживания "я", организованные как "волны памяти". Волнообразное возвращение достигается при помощи строфического параллелизма с наращениями, редукцией и перестановками: ср. *Я вздрогну, я вспомню* ⟨...⟩ *я вздрогну, я сдамся, я вспомню* ⟨...⟩ *я сдамся, я вспомню* ⟨...⟩ *И вспомню я всех*. Между этими волнами повторения находятся строфы, написанные в 3 л., правда, переход от первой ко второй строфе создается парцелляцией, позволяющей незаметно осуществить переход от 1 к 3 л., а также образовать структуру одновременно зависимую и независимую от "я". Стихотворение, таким образом, содержит автокоммуникативную установку. Внутренняя речь, фиксирующая внутреннее состояние поэта, "здесь в качестве гармоничного поэтического текста вступает в область речи внешней, чтобы все же остаться для нас по своему смыслу внутренним голосом" [Senderovich 1987, 325]. Следовательно, переживания "я" даются как бы пассивно, что находит аналогию в прозаическом тексте, но благодаря отличным конструктивным принципам.

Различная коммуникативная организация дополняется контрастной временной организацией. Если прозаический текст имеет конкретную временную соотнесенность в плане прошедшего, то стихотворный ориентирован на будущее без конкретной временной границы, а значит, допускает возможность "вечного повторения", что поддерживают такие атрибуты "вечных текстов" как *сон* и *сказка*, входящие или входившие раньше в текст (*И вдруг, как в открывшемся в сказке Сезаме...*).

Противопоставленность текстов проявляет себя в сфере образности. Стихотворный текст, имеющий особую циклическую организацию времени, соотносит воспоминания "героя – я" со сферой музыки, в основе семантического развития прозаического текста лежат пространственно развернутые живописные образы, принадлежащие сфере воспоминаний самой художницы (ср. *все более и более колебля упругий облик между овалом и кругом*). Общий образ "волны" и одновременно "круга", составляющий концептуально-композиционный МТР Пастернака, в стихотворном тексте имеет преимущественно акустическое воплощение, в прозаическом – зрительно-световое. Колебания волн звука находят отражение в живописных образах, как бы озвучивая и прозаический текст (ср. аналог стихотворной строки, описывающий "облик" в колебаниях волн). В прозаическом тексте благодаря звукописи и паронимической аттракции над линейным развитием надстраивается нелинейная звуковая перспектива. Она образуется и многократно повторяющейся звукобуквой *О*, которая выделяет в тексте полногласные образования (*колобком, подбородок, молодой* и др.), а также интенсивным использованием

творительного падежа с окончанием *-ом (овалом, кругом, колобком)*, иконически закрепляющим сравнение; основу же звуковой перспективы составляют звуки слова **улыбка** (*колобком, слабой, лба, более и более колебля облик*), а также менее отчетливо звуки **круга** (*близорукие, грудью, упругий*), в роли второго голоса усиливая звучание *У*. Эти же звуковые образы находятся и в центре фонической организации стихотворного текста с некоторыми вариациями, что доказывает, что тексты связаны не только ситуативно, концептуально и композиционно, но и при помощи звуковой памяти слов, проявляющей все остальные виды памяти слова.

В самом стихотворном тексте, где в качестве синтаксической основы выступают перечислительные конструкции, также действуют взаимодополнительные тенденции: развертывание четко оформленной звуковой структуры полнотой дает себя знать в линейных рядах. Здесь Пастернак использует принцип "звуковой" и семантико-референциальной синекдохи, разлагая в перечисленных конструкциях целое на части и собирая его обратно как на фоническом, так и семантико-комбинаторном уровне: происходит как бы волнообразное свертывание и развертывание ряда. Представление об *облике* художницы, которую вспоминает поэт, благодаря принципу звукового отбора определений и сравнительных конструкций, то фокусируется на *улыбке*, то на *лбе*, и результируется в финальном перечислении в направлении от общего к частному: *Художницы робкой, как сон, крутолобость, С беззлобной улыбкой, улыбкой взахлеб, Улыбкой огромной и светлой, как глобус. Художницы облик, улыбку и лоб.* Таким образом, ритмико-синтаксическая организация текста становится по своей сути тропом, фигурой, в которой перенос осуществляется в рамках звуковой, референциальной и комбинаторной памяти слов.

Интересно, что прозаический текст стилистически однороден и скорее имеет оттенок возвышенного стиля под стать "итальянскому возрождению" и полотнам Гирландайо (*она очень напоминала один из женских портретов Гирландайо*), в стихотворном же тексте в единой вербальной последовательности встречаются и *художница*, и *сон*, и *крутолобость*, и *глобус*, *Брамс* и "*Басма*" (марка сигарет), *Сезам* и *вымокну*, т.е. отчетливо слияние разностилевой лексики, которое образовалось "от общенья восторга с обиходом".

По-разному эти тексты порождают и эффект катарсиса. Если стихотворение содержит музыкальный финал, то прозаический текст сосредоточивается на заключительном освещении (*освещенная извне улыбкой...*). В стихах отчетливо дан исход личного переживания автора, которое навязывается читателю в прямой, но гиперболизированной форме (*...залыюсь я слезами, И вымокну раньше, чем выплачусь я*), то в отрывке исход дается безлично, но зато отчетливо метафорически (*Тогда в лице ее хотелось купаться*). Соединяет эти два "исхода" референциально-комбинаторная память слова *взахлеб* (*улыбки взахлеб*). *Вымокну раньше* стихотворного текста, связанное с прямым употреблением слова *купанье* в первой строфе, замыкает круг оживленного фразеологизма *купаться в слезах*, стоящего за текстом. "*Купанье в лице*" прозаического текста, связанное с ме-

тафорой *разлитье улыбки*, создается благодаря затекстовому фразеологизму *купаться в счастьи*, связанному с текстовым выражением метонимически (*счастье* → *улыбка*). Таким образом, "переместившаяся действительность" ("ОГ") в художественных текстах Пастернака создает своеобразный закадровый концептуальный оксюморон "*смех сквозь слезы*", который прочитывается благодаря тому, что тексты замыкают один и тот же круг преобразований с разных концов. Прозаический текст начинается с тяжелых воспоминаний (*распад семьи*) и завершается светлым исходом, стихотворный как бы начинает с конца, с приятных воспоминаний, которые получают разрешение в "слезах". Так происходит "врачевание болящего духа песнопеньем".

Интересно то, что финальная строфа стихотворения, по ритмико-синтаксической памяти соотносимая со строфой из цикла "Болезнь" "ТВ", действительно фиксирует "выздоровление" Пастернака. Ср. "Болезнь": *Губы, губы! Он стиснул их до крови, / Он* **трясется, лицо обхватив.** / *Вихрь догадок родит в биографе* / **Этот мертвый, как мел, мотив** и "Второе рождение" по памяти рифмы "*мотив*": *И станут кружком на лужке интермеццо, / Руками,* **как дерево, песнь обхватив,** / *Как тени, вертеться четыре семейства* / **Под чистый, как детство, немецкий мотив.**

Возвращаясь к "близнечным" текстам, скажем, что оба текста не только объединены общностью ситуативного МТР (воспоминание о жене), а также концептуальных и композиционных МТР (*смех сквозь слезы; купаться в слезах*), но и общностью операциональных МТР. Звуковая инвариантная основа (*улыбка, облик, лоб* и *круг* с вариациями) создает комплекс варьирующихся рядов, связанных в памяти референциальной, комбинаторной и звуковой смежностью. Так, например, *крутолобость* в стихотворном тексте образуется совмещением всех детерминант памяти по отношению к *улыбка колобком округляла* в прозаическом: в декомпозиции *крутолобость* = *круг* + *колобок* + *улыбка*. Далее на основании семантической и звуковой смежности она развивается в *глобус*, создавая новые семантические и звуковые колебания. Следовательно, на глубинном семантическом уровне тексте становятся взаимопереводимыми, благодаря тому, что в памяти текстопорождения стирается граница между референциальной и семантической метонимией, и последняя становится функцией звуковой метафоры. Взаимоотношение взаимопереводимости создает также нейтрализацию дистинкции смежности и сходства в текстах, объединенных ситуативными МТР.

Сравнение текстов, во-первых, показывает, что в стихотворениях создаются модели будущих "событий" прозаического повествования, и во-вторых, обнаруживает особенности "прозы поэта". В организации прозаического текста четко ощущается принцип поэтического моделирования, при котором звуковые и семантико-комбинаторные характеристики слов доминируют над референциальными, а уровень концептуальных МТР над уровнем ситуативных. Мир текста создается при помощи внутренних потенциальных запасов самих языковых единиц, значение которых подчиняется исходно заложенной континуально-циклической модели.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный нами анализ показал, что стихотворные и прозаические тексты составляют единый идиолект. В основе этого идиолекта лежит одно и то же "глубинное семантическое представление" о мире – или единый идиостиль. Этот идиостиль создается набором метатропов, которые хранятся в памяти творческого индивида и присутствуют в его сознании при порождении реальной денотативной, концептуальной, композиционной и собственно словесной структур текста. Этот набор метатропов связан с генетическими особенностями творческого мышления автора и часто обнаруживает себя в метатекстовых высказываниях в рамках единой языковой личности. Развитие идиостиля и, следовательно, идиолекта происходит не в замкнутой системе, а в системе и истории поэтического языка, где происходит диалог (полилог) поэтических мышлений. Этот диалог фиксируется поэтической памятью конкретного индивида.

В определенный исторический период развития поэтического языка полилог творческих мышлений может порождать сквозные, бродячие метатропы, свойственные культуре в целом, как бы отражая ее общее самосознание и самоощущение. Это выражается в "схватывании на лету" каждым художником того, что существует на "воздушных путях" литературы. В начале XX в. таким сквозным самосознанием было усиление метаязыковой и метатекстовой "интуиции" литературы, как в рамках стиха, так и прозы, что и породило множество лингвистических экспериментов. Выражением метатекстового характера литературы явилось то, что многие герои в романах XX в. – alter ego их автора – писатели и поэты размышляют над процессом порождения самого текста произведения, т.е. над текстом их непосредственного автора. Эта рефлексия находит отражение в композиции произведения: генерируются текст в тексте, стихи в прозе, герой в герое, что позволяет проекцию разных возможных миров друг на друга (ср. "Повесть" и "Доктор Живаго" Пастернака, "Мастер и Маргарита" Булгакова, "Дар" Набокова и др.).

В развитии единого идиостиля в разных его "темах и вариациях" можно наблюдать следующую закономерность. Разработка своей системы метатропов, стоящей за реальными семантическими, синтаксическими, фоническими и ритмическими преобразованиями текста, прежде всего происходит в сетке-матрице малых стихотворных форм. Эта "сетка" – "садок" обладает наибольшей связью с РПС, КПС, ЗПС и РСПС в системе поэтического языка и помогает от процесса воспроизведения "опыта" других поэтов перейти к порождению собственных оригинальных смыслопорождающих структур. Художественные прозаические опыты в это время характеризуются отрывочностью, незаконченностью в нарративном плане, так как они также "опробывают" некоторую модель, которая впоследствии только сможет развернуться в повествовательные структуры.

На первом этапе творчества поэтому доминирует выработка концептуальных МТР и образование обратимых цепочек "ситуация – образ – слово". Сама композиция стихотворений и прозаических отрывков вырас-

тает из общей концепции мира данного автора и мало "заземлена" в ситуативных МТР. Текстовая ситуация таких произведений – это метатекстовая ситуация, создающаяся перекомбинированием предшествующего литературного опыта в соответствии с собственными текстопорождающими моделями (ср. "Петербург" "ПБ" Пастернака).

В таких цепочках вырабатывается собственная система индивидуально-авторской памяти слов, где каждое слово связано аллюзивно не только с "чужим" опытом, но уже и "своим". Эта система уже готова к порождению прозаических структур, в которых понятия симметрии и ритма уже будут не столько связаны с мнемонической функцией, как с возможностью перекомбинации своей системы в новом текстовом измерении. В этом новом измерении первоначальная автокоммуникативная установка пытается найти объективацию во "взгляде со стороны", автор от 1 лица лирики пытается перейти к 3 лицу повествования, однако этот коммуникативный переход все еще не стабилен. "Внутренняя речь" при этом хочет стать "внешней" в своем формальном выражении, однако все еще зависима от функции "Я" лирического субъекта. Порождается автометатекст, который старается осмыслить свой претекст, и генерируется автоинтертекст (ср. "Сестра моя – жизнь" и "Детство Люверс" Пастернака, "Tristia" и стихи 1921–1925 гг. и "Египетскую марку" Мандельштама).

Конструктивный принцип, который определяет границу между стихотворными и прозаическими формами, – отсутствие в прозаическом тексте единообразной, поверхностной вертикальной организации, которая в стихотворном тексте соотносит языковые формообразования в двух измерениях и в двунаправленных рядах. Эта организация заменяется в прозе на имплицитную систему повторов и параллелизмов, которая исчисляется при соотнесении со стихотворными текстами. Однако поверхностная вертикальная организация может проявлять себя в прозе поэта членением текста на мелкие абзацы (т.н. строфическая проза), доходящие до одной строки: например, в "ЕМ" Мандельштама средняя длина абзаца – 3,4 строки, в "Пленном духе" Цветаевой – 3,79 строки. Причем членение на абзацы у этих поэтов, видимо, связано с их концептуальным МТР "дыхания в прерывности". Проза, которая стремится к "прозрачности", старается стереть следы своего строения в поверхностной структуре текста: вертикальная организация уходит глубоко во внутрь конструкции (ср. "Дар" Набокова). Таким образом, если композиционные МТР проецируют концептуальные МТР прежде всего на детерминанты памяти слова – получаются лирические структуры, работающие на графическом столкновении линейного и вертикального развития текста. Если композиционные МТР проецируют концептуальные МТР на ситуативные и рекомбинируют их "во времени" развертывания текста, то мы имеем дело с нарративными структурами, наиболее адекватной формой реализации которых является проза. Здесь акцент уже делается не на п а м я т ь с л о в как носителей МТР, а на п а м я т ь ц е л о с т н о г о о б р а з а с и т у а ц и и. Так пополняется фонд ситуативных МТР.

Следующий этап развития идиостиля – совершенствование собственной системы МТР, как в концептуальной, так и собственно операциональной сфере. Совершенствование происходит как при помощи

игры с памятью слов и образами ситуаций внутри системы, так и проецированием своей системы на другие, которые данный автор выбирает как наиболее адекватную модель для своей "воображаемой поэтики" (например, Пушкин для Пастернака). Своя собственная система обычно при этом сначала усложняется (период "Тем и вариаций" у Пастернака), затем на втором круге упрощается (после "Второго рождения" у Пастернака). Движение от сложного к простому связано с конвертируемостью цепочек "ситуация–образ–слово".

Так, у Пастернака сначала всей мощью "говорит образ", т.е. слово в своем иносказании приближается к образу, создавая многочисленные ряды переносов, перефразирований, рифменных и звуковых соответствий одной ситуации. Постепенно набор поэтических ситуаций очерчивается словесно, в них приводятся "общие члены" и "выносятся за скобки" – в скобках – или строке остается чистое выражение поэтической мысли, которое почти нельзя преобразовать в более простое. Слово в какой-то степени становится тождественным образу, наполняясь "памятью" своих более ранних соотношений. Этим уравнивается соотношение "субъект сознания" ↔ ↔ "субъект речи" по отношению к поэту-творцу. Говоря словами М. Цветаевой, "стихия – и победа над ней" формулой.

Сравним в этом отношении три стихотворения Пастернака, посвященных музыке: первые два 1930–1931 гг. :"Баллада" и "Опять Шопен не ищет выгод..." "ВР" и "Музыка" 1956 г. Первые два стихотворения все построены на поиске подобий и расподоблений, конверсий на всех уровнях в виде возвращающихся лейтмотивов. Если "привести подобные члены", в "скобках" выстраивается тема-рематическая цепочка, которая должна записываться вертикально: *Разрывы туч, обрывки арий → Потоп зарниц, гроза в разгаре → Удар, другой, пассаж, и сразу В шаров молочный ореол Шопена траурная фраза Всплывает, как больной орел. → Полет орла, как ход рассказа* ("Баллада"). При сопоставлении со вторым стихотворением "ВР" можно выделить такие образно-концептуальные представления о музыке: "*музыка – гроза*" как некоторая божественная очищающая природная сила (ср. также *Гремит Шопен, из окон грянув ⟨...⟩ Не умирать, не умирать,* где звукосемантически связаны *гремит* и *не умирать*), которая своим *полетом* (*Но окрыляясь на лету, Один прокладывает выход Из вероятья в правоту*) преодолевает все болезненные состояния (*Рождать рыданья, но не плакать*). Метаописанием данных поэтических представлений можно считать отрывок из письма Пастернака [1990, 11] 1931 г. З.Н. Нейгауз, где описывается игра Г. Нейгауза: "...As-dur балладу Шопена он играл сверхчеловечески смело, божественно, безбрежно властно, нежнолепетно до улетучиванья, нематериально".

В "Музыке" видим вывод поэтической цепочки "ВР": *Грозой гремел полет валькирий. Или консерваторский зал При адском грохоте и треске До слез Чайковский потрясал Судьбой Паоло и Франчески.* Здесь "траурная фраза" находит разрешение в "потрясении до слез", как гроза в дожде, восстанавливая цепочку *звуки ↔ слезы ↔ капли дождя*. Эта "*буря*

слез в глазах валькирий" уже заставляла поэта "терять язык" в "СМЖ", здесь же она описывает круг на новом витке жизни. При этом сам "ход рассказа" также получает разрешение в "судьбе", которая подарила поэту "второе рождение" как ответ на "формулу": *Рождать рыданье, но не плакать, Не умирать, не умирать.*

Следовательно, как жизнь влияет на творчество поэта, так и сама концепция творчества как разрешение оппозиции жизни–смерти и воскресения является такой мыслительной формой, которая определяет судьбу художника. Судьба поэта – во власти его "языкового я".

СОКРАЩЕНИЯ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Б. Пастернак: Рлк – 6 фрагментов о Реликвимини, НП – Начальная пора, ПБ – Поверх барьеров, СМЖ – Сестра моя – жизнь, ДЛ – Детство Люверс, ТВ – Темы и вариации, ТсВ – Тема с вариациями, ЛШ – Лейтенант Шмидт, ОГ – Охранная грамота, ВР – Второе рождение, СЮЖ – Стихотворения Юрия Живаго, ДЖ – Доктор Живаго; *О. Мандельштам*: ШВ – Шум времени, ЕМ – Египетская марка; *М. Цветаева*: ПВ – Поэма воздуха, ПЛ – Пленный дух; *А. Пушкин*: – ЕО – Евгений Онегин, МВ – Медный всадник.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Вместо послесловия // Новый мир. 1987. № 10.

Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. 1990. Т. 49. № 3.

Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Б. Пастернака // B. Pasternak and his times... Vol. 25. Berkeley Slavic Specialities, 1989.

Арутюнова Н.Д. О синтаксических типах прозы // Научная конференция "Проблемы лингвистической стилистики". М., 1969.

Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская речь. Л., Academia, 1928.

Бахтин М.М. Язык Маяковского // День поэзии 1983. М., 1983.

Белый А. О ритмическом жесте. Ритм и смысл // Труды по знаковым системам. XII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1982. Вып. 515.

Берковский Н.Я. О прозе Мандельштама // Текущая литература. Статьи... М., 1930.

Бродский И. Поэт и проза // Цветаева М. Избр. проза в 2-х тт. Нью-Йорк, 1979. Т. 1.

Бродский И. Из Нобелевской лекции 1987 г. // Стихотворения. Таллинн, 1991_1.

Бродский И. О Марине Цветаевой // Новый мир. 1991_2. № 2.

Бродский И. "Ты сам свой высший суд..." // Московский комсомолец. 1992. № 230.

Вайль М., Генис А. В окрестностях Бродского // Лит. обозрение. 1990. № 8.

Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч. М., 1982. Т. 2.

Гаспаров Б. "Временной контрапункт" как формообразующий принцип романа Пастернака "Доктор Живаго" // Дружба народов. 1990. № 3.

Гаспаров М.Л. Оппозиция стих – проза и становление русского литературного стиха // Semiotyka i structura tekstu. Wrocław, l.a. 1973.

Гаспаров М.Л. Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis doudecim lustris. Сб. статей к 60-летию Ю.М. Лотмана, Таллинн, 1982_1.

Гаспаров М.Л. "Поэма воздуха" М. Цветаевой: опыт интерпретации // Труды по знаковым системам. XV. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1982_2. Вып. 576.

Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.

Гаспаров М.Л. Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака // Русская речь. 1990. № 1.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

Гладков А.К. Мейерхольд. М., 1990. Т. 2.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.

Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы поэта. М., 1986_1.

Григорьев В.П. К диалектике воображаемой филологии // Velilir Chlebnikov (1885–1922): Myth and reality. Amsterdam symposium on the centenary of V. Chlebnikov. Amsterdam, 1986_2.

Деглин В.Л. и др. Язык и функциональная асимметрия мозга // Труды по знаковым системам. XVI. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1983, вып. 635.

Достоевский Ф.М. Идиот // Собр. соч. в 10-ти тт., М., 1957. Т. 6.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Собр. соч. в 10-ти тт. М., 1957. Т. 5.

Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой (конфликт лирического героя и действительности) // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30. Wien, 1990.

Жолковский А.К. К описанию смысла связного текста. V. Предварительные публикации Института русского языка АН СССР. М., 1974. Вып. 61.

Жолковский А.К. Механизмы второго рождения // Лит. обозрение. 1990. № 2.

Золян С.Т. "Свет мой, зеркальце, скажи..." (К семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. XXII. Учен. зап.: ТГУ. Тарту, 1988. Вып. 831.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.

Иванов Вяч.Вс. Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Труды ин-та ТМ и ВТ АН СССР. М., 1961. Вып. 11.

Иванов Вяч.Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX в. // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.

Иванов Вяч.Вс. Чет. и нечет. М., 1978.

Иванов Вяч.Вс. Перевод в свете современной лингвистической теории // Художественный перевод. Вопросы теории и практики. Ереван, 1982_1.

Иванов Вяч.Вс. Семантика возможных миров и филология // Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982_2.

Иванов Вяч.Вс. Художественное творчество, функциональная асимметрия мозга и образные способности человека // Труды по знаковым системам. XVI. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1983. Вып. 635.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в. // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль... М., 1990.

Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М., 1992.

Кошевая И.Г. Название как кодифицированная идея текста // ИЯШ. 1982. № 2.

Кругликов Р.И. Творчество и память // Интуиция, логика, творчество. М., 1987.

Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.

Левин Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова "Дар" // Russian Literature. 1981. IX–II.

Левин Ю.И. Заметки о "Лейтенанте Шмидте" Б.Л. Пастернака // Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.

Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1988. Вып. 831.

Леви-Стросс К. Из книги "Мифологичные. I. Сырое и вареное" // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. X. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1978_1. Вып. 463.

Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Там же. 1978_2.

Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. XII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1981. Вып. 515.

Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог // Труды по знаковым системам. XVI. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1983. Вып. 635.

Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1981. Вып. 546.

Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 16. Wien, 1985.

Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981.

Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Три беседы о метатеории сознания // Труды по знаковым системам. V. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1971. Вып. 284.

Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2-х тт. М., 1990.

Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4-х тт. М., 1991.

Мандельштам О.Э. Последние творческие годы. Стихи. Письма. Воспоминания // Новый мир. 1987. № 10.

Материалы для биографии. Борис Пастернак / Сост. Е.Б. Пастернак. М., 1989.

Минц З.Г. и др. " Петербургский текст" и русский символизм // Труды по знаковым системам. XVIII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1984. Вып. 664.

Мир Пастернака. М., 1989.

Мусхешвили П.Л., Шрейдер Ю.А. Постижение versus понимание // Труды по знаковым системам. XXXIII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1989. Вып. 855.

Набоков В.В. Дар. М., 1990.

Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. М., 1990.

Орлицкий Ю.Б. Взаимодействие стиха и прозы: типология переходных форм. Дис. ... докт. филол. наук. М., 1992.

Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990.

Павлович Н.В. Значение слова и поэтические парадигмы // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988.

Падучева Е.В. Говорящий: субъект речи и субъект сознания // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1965.

Пастернак Б.Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.

Пастернак Б.Л. Избранное в 2-х тт. М., 1985, т. 1.

Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. Вильнюс. 1988. Т. 1, 2.

Пастернак Б.Л. Письмо З.Н. Нейгауз, 9. УГ. 1931 // "Век Пастернака". Досье, февраль 1990.

Пастернак Б.Л. Письма к Жаклин де Пруайар // Новый мир. 1992. № 1.

Пастернак Е.В. Из первых прозаических опытов Б. Пастернака // Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.

Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л., 1971.

Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.

Платон. Пир. Беседа о любви. М., 1908.

Померанц Г. Неслыханная простота // Лит. обозрение. 1990. № 2.

Поморска К. О членении повествовательной прозы // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.

Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990.

Подгаецкая Ю.И. Генезис поэтического произведения. Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева // Изв. АН СССР. Сер. лит и языка. 1990. Т. 49, № 3.

Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-ти тт., М., Л., 1949.

Ревзин И.И. Структура языка как моделирующей системы. М., 1976.

Ревзина О.Г. О стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

Ротенберг В.С. Внутренняя речь и динамизм поэтического мышления // НДВШ. Сер. филол. наук. 1991. № 6.

Руднев П.А. Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. 1.

Силард Л. О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого // Studia Slavica Hung. XIX, 1973.

Слинина Э.В. Хлебников о Пушкине // Пушкин и его современники. Псков, 1970.

Смирнов И.П. Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. М., 1973.

Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien 1985_1.

Смирнов И.П. Два типа рекуррентности: поэзия versus проза // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 15. Wien 1985_2.

Смирнов И.П. На пути к теории литературы // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. X. Amsterdam, 1987.

Смирнов И.П. Двойной роман (о "Докторе Живаго" Б. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. Band 27. Wien 1991.

Степанов Ю.С. Французская стилистика. М., 1965.

Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929.

Топоров В.Н. Текст "города-девы" и "города-блудницы" в мифологическом аспекте // Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. М., 1981.

Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам. XVIII. Учен. зап. ТГУ. Тарту, 1984. Вып. 664.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavistis. Sofie, 1963.

Фатеева Н.А. Способы актуализации категории времени в поэтическом тексте // Стилистика и поэтика. М., 1989. Вып. 2.

Франк В.С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака // Лит. обозрение. 1990. № 2.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

Цветаева М. Избранная проза в 2-х т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1.

Цветаева М.И. Проза. Кишинев, 1986.

Шмелев А.Д. Референциальные значения в поэтическом тексте // Поэтика и стилистика. М., 1991.

Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. 1987. № 10.

Щеглов Ю.К. Сюжетное искусство Пушкина в прозе // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. XXXVII. Columbus, Ohio, 1988.

Эйхенбаум Б.М. Поэзия и проза // Труды по знаковым системам. V. Учен. зап. ТГУ, Тарту, 1971. Вып. 284.

Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы // Д.У. Гриффит. М., 1944.

Эпштейн М., Юкина Е. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9.

Эткинд Е. Единство серебряного века // Звезда. 1989. № 12.

Юнггрен А. О поэтическом генезисе "Доктора Живаго" // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982.

Юнггрен А. Juvenilia Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Стокгольм, 1984.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Aucouturier M. The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak as Novelist // Pasternak. A Collection of Critical Essays. N.Y., 1978.

Bodin P.-A. Nine Poems from Doctor Živago. A Study of Christian Motifs in B. Pasternak's Poetry. Stockholm, 1976.

Dällenbach L. Intertexte et autotexte // Poétique, 1976. N 27.

O'Connor K. Boris Pasternak's'My sister-life'. The Illusion of Narrative. Ardis. Ann. Arbor, 1988.

Jensen P.-A. Pasternak's "Opredelitel poezii" // Text and Context. Stockholm, 1987.

Johnson D.B. Belyj & Nabokov. A comparative study // Russian Literature. 1981. IX–IV.

Faryno J. Два поэтических портрета // Boris Pasternak: Essays, Stockholm, 1976.

Faryno J. Мифологизм и теологизм М. Цветаевой ("Магдалина" – "Царь-Девица" – "Переулочки") // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 18, Wien 1985.

Faryno J. Роль текста в литературном произведении // Studia Slavica. XI. Budapest, 1987.

Faryno J. Поэтика Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 22. Wien 1989.

Nilsson N.A. "With Oars at Rest" and the Poetic Tradition // Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.

Pomorska K. Themes and Variations in Pasternak's Poetics. Lisse, 1975.

Senderovich S. Внутренняя речь и терапевтическая функция в лирике // Revue des Études Slaves. 1987. 59, 1–2.

Taranovsky K. Essays on Mandel' štam. Cambridge, 1976.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Ан – И. Анненский
Д. Андр. – Д. Андреев
А.К.Т. – А.К. Толстой
Анток. – П. Антокольский
Апухт. – А. Апухтин
Ахм. – А. Ахматова
Ахмад. – Б. Ахмадулина
Багр. – Э. Багрицкий
Балтр. – Ю. Балтрушайтис
Балм. – Бальмонт
Барат. – Е. Баратынский
Бел. – А. Белый
Бенед. – В. Бенедиктов
Бл. – А. Блок
Борис. – М. Борисова
Брит. – В. Британишский
Брод. – И. Бродский
Брюс. – В. Брюсов
Бун. – И. Бунин
Вагин. – К. Вагинов
П. Вас. – П. Васильев
Введ. – А. Введенский
Верм. – С. Вермишева
Винок. – Е. Винокуров
Возн. – А. Вознесенский
Вол. – М. Волошин
Выс. – В. Высоцкий
Вяз. – П. Вяземский
Глаз. – Н. Глазков
Гонд. – Г. Гондельман
Горб. – Г. Горбовский
Горбан. – Н. Горбаневская
Город. – С. Городецкий
Городн. – А. Городницкий
Ап. Григ. – Ап. Григорьев
Гудз. – С. Гудзенко
Гум. – Н. Гумилев
Держ. – Г. Державин
Долм. – Е. Долматовский
Драгом. – А. Драгомощенко
Друн. – Ю. Друнина
Евт. – Е. Евтушенко
Ес. – С. Есенин
Жд. – Ив. Жданов
Жук. – В. Жуковский
Заб. – Н. Заболоцкий
Завальн. – Л. Завальнюк
Зенк. – М. Зенкевич
Ив. – Р. Ивнев
Вяч.Ив. – Вяч. Иванов
Г.Ив. – Г. Иванов
Исак. – М. Исаковский
Иск. – Ф. Искандер
Кам. – В. Каменский
Кашеж. – И. Кашежева
Кедр. – Д. Кедрин
Кирил. – В. Кириллов
Кирс. – С. Кирсанов
Кл. – Н. Клюев
Клыч. – С. Клычков
Ков. – К. Ковальджи
Комисс. – М. Комиссарова
Корн. – Б. Корнилов
Кублан. – Ю. Кублановский
Кузм. – М. Кузмин
Л. – М. Лермонтов
Липк. – С. Липкин
Луг. – В. Луговской
Майк. – А. Майков
Мак. – С. Маковский
Манд. – О. Мандельштам
Марк. – С. Марков
Марл. – А. Марлинский
Март. – Л. Мартынов
Матв. – Н. Матвеева
Маяк. – В. Маяковский
Меж. – А. Межиров
Мережк. – Д. Мережковский
Мятл. – И. Мятлев
Наров. – С. Наровчатов
Недогон. – А. Недогонов
Некр. – Н. Некрасов
Кс. Некр. – Кс. Некрасова
Никит. – И. Никитин
Обрад. – С. Обрадович
Ок. – Б. Окуджава
Орл. – С. Орлов
П. – А. Пушкин
Парщ. – А. Парщиков
Паст. – Б. Пастернак
Петн. – Г. Петников
Полон. – Я. Полонский

Прок. – А. Прокофьев
Ратуш. – И. Ратушинская
Вс. Рожд. – Вс. Рождественский
Р. Рожд. – Р. Рождественский
Рубц. – Н. Рубцов
Рыл. – Н. Рыленков
Ряш. – Ю. Ряшенцев
Сам – Д. Самойлов
Саян. – В. Саянов
Светл. – М. Светлов
Сев. – И. Северянин
Сельв. – И. Сельвинский
Сид. – В. Сидоров
Слуц. – Б. Слуцкий
Случ. – К. Случевский
Смел. – Я. Смеляков
Снег. – И. Снегова
Вл.Сок. – Вл. Соколов
Сол. – Ф. Сологуб
Вл.Сол. – Вл. Соловьев
Сосн. – В. Соснора
Сулейм. – О. Сулейменов
Сурик. – И. Суриков
А.К.Т. – А.К. Толстой
Тарк. – А. Тарковский
Твард. – А. Твардовский
Тих. – Н. Тихонов
Третьяк. – С. Третьяков
Тряпк. – Н. Тряпкин
Тютч. – Ф. Тютчев
Утк. – И. Уткин
Уш. – Н. Ушаков
Фатьян. – А. Фатьянов
Фок. – О. Фокина
Фофан. – К. Фофанов
Халуп. – В. Халупович
Хл. – В. Хлебников
Ход. – В. Ходасевич
Хомяк. – А. Хомяков
Цв. – М. Цветаева
С. Черн. – С. Черный
Чичиб. – Б. Чичибабин
Шерв. – С. Шервинский
Шерш. – В. Шершеневич
Эр. – И. Эренбург
Язык. – Н. Языков

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

ЧАСТЬ I. **УСТОЙЧИВЫЕ ОБРАЗЫ В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.** .. 6

Раздел 1. Эволюция тропов 6
Конкретизация устойчивых образов 13
Родо-видовые отношения в рядах тропов 18
Обозначения совокупностей как опорные слова тропов 28
Гиперболизация образов 34
Семантическая смежность опорных слов тропов 37
Снижение высокого 43
Быт как источник опорных слов тропов 47
Отношение "целое – часть" 69

Раздел 2. Образные обозначения эмоций в языке русской поэзии XX в. 79
Традиционные метафоры и сравнения 80
Пополнение классов традиционных тропов новыми элементами 85
Классы тропов с преобладанием новых элементов над традиционными 90
Сопоставление чувств с предметами и веществами. Использование слов-терминов 94
Некоторые аспекты функционирования элементов образного поля эмоций в художественном тексте 98

Раздел 3. Устойчивые языковые формулы в поэзии XX в. (на материале поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого) 106
Введение 106
Сравнение 114
Эпитет 123
Метафора 130
Литература 141

ЧАСТЬ II. **СЛОВОТВОРЧЕСТВО (И. Анненский, М. Волошин, И. Северянин)** 143

И. Анненский 146
М. Волошин 152
И. Северянин 157
Литература 177

ЧАСТЬ III. **СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ОДНОГО АВТОРА И В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА** 178

Постановка проблемы 178
Содержательно-семантический и формально-семантический аспекты идиостиля 181
Определение метатропа 181
Ситуативные метатропы 183
Концептуальные метатропы и область действия "семантического зеркала" 191
Концепты и "лирические герои" 195

Операциональные метатропы и понятие "памяти слова" 205
Сердце, душа и поэтическая память 213
Композиционные метатропы 216
Поэзия и проза как две формы развития идиостиля 220
Стих versus проза 220
Текст и мататекст в процессе творчества 227
Пастернак и Пушкин 235
"Второе рождение" Б. Пастернака 247
Заключение 253
Литература 256
Список сокращений 260

Научное издание

Кожевникова Наталия Алексеевна
Петрова Зоя Юрьевна
Бакина Марина Алексеевна
Виноградова Валентина Николаевна
Фатеева Наталия Александровна

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Образные средства поэтического языка и их трансформация

Утверждено к печати
Ученым советом
Института русского языка РАН

Заведующая редакцией "Наука–культура" *А.И. Кучинская*
Редактор издательства *А.В. Бездидько*
Художник *Е.Н. Волков*
Художественный редактор *Н.Н. Михайлова*
Технические редакторы *Е.Н. Власова, Т.В. Жмелькова*
Корректоры *Н.П. Круглова, Н.Л. Голубцова*

Набор и верстка выполнены в издательстве
на компьютерной технике

ИБ № 1317

ЛР № 020297 от 27 ноября 1991 г.

Подписано к печати 25.07.95. Формат 60×90 $^1/_{16}$
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл.печ.л. 16,5. Усл.кр.-отт. 16,8. Уч.-изд.л. 19,6
Тираж 1000 экз. Тип. зак. 8 41

Издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург В-34, 9-я линия, 12